

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

№ 5 (100) КВІТЕНЬ

2006

2006 квітень № 5 (100)

ВІСНИК

**ЛУГАНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

Заснований у лютому 1997 року (27)
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 3783,
видане Держкомвидавком України 19.04.1999 р.

Друкований орган Луганського національного
педагогічного університету імені Тараса Шевченка
Видавництво ЛНПУ «Альма-матер»

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради
Луганського національного педагогічного
університету імені Тараса Шевченка
(протокол № 8 від 31 березня 2006 р.)

Виходить 2 рази на місяць

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Головний редактор –
проф. Харченко С. Я.

Перший заступник головного редактора –
проф. Синельникова Л. М.
Заступник головного редактора –
проф. Ужченко В. Д.
Відповідальний секретар –
проф. Галич О. А.
Члени редколегії:
проф. Грищенко П. Ю.,
проф. Зеленько А. С.,
проф. Тараненко О. О.,
доц. Унукович В. В.

Засновник – Луганський національний педагогічний університет імені Тараса Шевченка

Збірник наукових праць, ліцензований ВАК України за напрямками: педагогіка, історія, філологія, біологія
(Бюлетень ВАК України. – 1999. – № 4 (12))

Матеріали номера друкуються мовою оригіналу

EDITORIAL BOARD:

Editor-in-chief –

Prof. Kharchenko S. Y.
First Deputy –
Prof. Sinelnikova L. M.

Deputy –
Prof. Uzhchenko V. D.
Executive secretary –
Prof. Galich O. A.

Editor Board Members:
Prof. Gritsenko P. Y.,
Prof. Zelenko A. S.,
Prof. Taranenko O. O.,
Unukovich V. V.

Founder – Luhansk Taras Shevchenko National Pedagogical University

The collection of studies on Pedagogic, History, Philology, Biology licensed by the Higher Attestation Board of Ukraine (HAB)
(Bulletin HAB of Ukraine. – 1999. – No. 4 (12))

The materials are published in the original

Видавництво Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка «Альма-матер»:
вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.
e-mail: mail@lnpu.edu.ua

**Художественный
дискурс:
концепции, методы,
методики анализа**

ВІСНИК
Луганського національного педагогічного університету
імені Тараса Шевченка
(філологічні науки)

Коректори: Ніколаєнко І. О.,
Колотовкіна Н. В.

Відповідальна за випуск:
доцент Розсоха В. О.

Здано до складання 27.02.2006 р. Підписано до друку 31.03.2006 р.
Формат 60x84 1/8. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Друк ризографічний. Умов. друк. арк. 22,3. Наклад 100 прим. Зам. № 251.

Видавництво ЛНПУ імені Тараса Шевченка

«Альма-матер»

вул. Оборонна, 2, м. Луганськ, 91011. Тел./факс: (0642) 58-03-20.

Зміст

| | |
|---|----|
| Синельникова Л.Н. О содержании этого выпуска | 6 |
| Кафедра русского языкознания и коммуникативных технологий | 8 |
| Синельникова Л.Н. О специфике языкового представления эмоций в русской поэзии второй половины 20 века | 8 |
| Джинджолия Г.П. Темпоральный троп и контекст: способы семантического соотношения | 31 |
| Компанцева Л.Ф. Поэтика виртуального времени | 35 |
| Розсоха В.А. Архитектоника пародийного дискурса (на материале «Древней истории» Н.А. Тэффи) | 42 |
| Соболева И.А. Концепция дискурса как элемента художественного метаязыка | 48 |
| Дружин Г.В. Процессы социального закрепления заимствованных слов нового времени (на материале произведений В.Пелевина) | 55 |
| Дьяченко Г.В. Полифония восприятия дискурса Бердяева Дональдом Лоури | 64 |
| Ковтун К.В. Синтез художественности и публицистичности в современном монологе | 71 |
| Минаева Э.В. Гендерный признак концепта «Любовь» — «Слияние» (на материале поэзии Нины Павловой) | 77 |
| Николаева В.А. «Последний бытописатель Петербурга» (к вопросу о петербургском и московском тексте О. Мандельштама) | 85 |
| Пономарёва Т.А. Отражение категорий «время — пространство» в переводах И. Бродского | 92 |
| Фролова В.В. О конфликте как специфическом речеповеденческом действии | 98 |

| | |
|--|-----|
| Шаповалова И.В. Топоним <i>Кара-даг</i> в системе поэтического мировосприятия Максимилиана Волошина (опыт анализа элемента в структуре лирического миницикла) | 105 |
| Кафедра всемирной литературы | 115 |
| Аулов А.М. Тип «крохобора» в рассказах М.Зощенко | 115 |
| Бахмач В.И. Взгляд на «стихопесню» В.С. Высоцкого «Наводчица» | 121 |
| Кафедра украинской литературы | 127 |
| Пінчук Т.С., Нехаєнко Г.А. Роман В.Дрозда «Злий дух. Із житієм» у біблійному інтертексті | 127 |
| Наши гости | |
| Гажева И.Д. (Львов) Изменения в актантной структуре как способ индивидуализации глагольной метафоры | 134 |
| Єременко І.А. (Львов) «Украдене щастя» І. Франка: спроба концептуального аналізу | 142 |
| Крищенко Т.А. (Днепропетровск) Художественный текст как лексикографический инструмент | 149 |
| Сахно Е.М. (Симферополь) Неопределённые местоимения: грамматика, прагматика, поэтика | 154 |
| Галерея замечательных филологов | 166 |
| Теплинский М.А. Заметки о драматургии Чехова | 166 |
| Синельникова Л.Н. Дискурс писателя и дискурс исследователя (размышления оппонента по поводу диссертационного исследования, посвящённого А. Платонову) | 185 |
| Відомості про авторів | 192 |

О СОДЕРЖАНИИ ЭТОГО ВЫПУСКА

Одну из своих статей, на мой взгляд, во многом определившей подходы к анализу художественного текста как когерентного, целостного творческого образования, Ю.И. Левин назвал «Истина в дискурсе» («Семиотика и информатика», 1995, вып. 34). С тех пор (и, конечно, намного раньше в зарубежной семиотике и лингвистике — Т.А. ван Дейк, П. Серио, М. Пешё, Р. Водак и мн. др.) апробировались разные принципы интерпретации дискурса, предлагались многие, нередко противоречивые, дефиниции, устанавливались дискурсивно значимые факты.

Особенно сложно определялись отношения между понятиями *текст* и *дискурс* — от их неразличения, синонимизации до отнесённости к разным системам с разным набором признаков. Диффузность столь сложных феноменов заложена в их природе, то есть имеет онтологическое объяснение: признаки такого рода субстанций не могут быть исчислены закрытым списком, они варьируются и дополняются по мере расширения концептуального аппарата анализа и вовлечения в предмет исследования всё новых и новых показателей дискурсивности.

Пока же нет оснований отвергать ни одну из позиций: текст может мыслиться как единица дискурса, порождать свой дискурс и сам порождаться дискурсом. Каждая позиция эвристична для семиотических, типологических, идиостилевых характеристик художественного текста.

Положение *равноправной множественности* подходов, инструментария и результатов в анализе дискурса вполне приемлемо для современного филологического знания, осваивающего условия пребывания в новой научной парадигме и не забывающего о лучших традициях прошлого исследовательского опыта.

В статьях очередного тематического «Вестника», подготовленного кафедрой русского языкознания и коммуникативных технологий, рассматриваются разные актанты дискурса — носители дискурсивной семантики: эмотивы, тропы, культурные концепты, грамматические структуры и пространственно-временная организация, топонимы и многое другое — всё то, что имеет отношение к смыслообретению в контексте культуры вообще и в культуре художественного слова в частности.

Эффект реальности может быть различным в разных типах дискурсов — в поэзии, в прозе, в архитектонике пародийного текста. В ценностный мир современного человека врывается виртуальная реальность, лишаящая мир привычных связей. Правдоподобие без подлинника или новая реальность со своим коммуникативным заданием и дискурсивным резервом? Новые дискурсы — новые подходы.

Жизнедеятельность любой теории, связанной с художественным произведением, обеспечивается интерпретатором. Интерпретатор художественного дискурса по определению не может быть не

талантливым и индифферентным к тонкостям организации мысли в слове, он должен увидеть и понять, что сказано в словах и что имеется в виду «поверх слов». Представляется, что наши авторы справились с такой «дискурсивной» миссией.

Одна из статей известного филолога Р. Тименчика заканчивается вопросом: «Если наша жизнь не текст, то что же она такое?». Перифразируем вопрос в духе проблематики нашего «Вестника»: если филолог не исследует художественный дискурс, то что же он тогда делает?

Хотим обратить внимание на новую рубрику — «Галерея замечательных филологов», которую мы полагаем сделать постоянной, чтобы сформировать у молодого поколения пиетет к высокой, академической науке как непреходяще ценному культурному феномену, обеспечивающему добротную связь времён.

Профессор Л. Н. Синельникова

Февраль 2006 года

Л.Н. Синельникова

**О СПЕЦИФИКЕ ЯЗЫКОВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЭМОЦИЙ
В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20 ВЕКА**

Виснут шнурами вечными
Лампочки под потолком.
И только поэт подвешен
На белом нерве спинном.
(А. Вознесенский)

Не обманешь скорбью показною,
Устаревшею игрой ума.
Что же нынче блещет новизною?
Вечная поэзия сама!
(А. Бобров)

Поэтическая коммуникация — это, по сути, процессуальная представленность в поэтическом тексте чувств и эмоций, описание событий через их переживание, а также описание переживания, настроения как события. Лирика демонстрирует максимально проявленную природную потребность человека в эмоциональном насыщении. Отсюда широкая палитра способов выражения чувства. **Поэтическая эмотология** — неисчерпаемый источник изучения рефлексивной природы творческой личности.

Способы представления эмоций в лирике не остаются неизменными. Они зависят от норм поэтического языка определённого времени, от отношения к традиции, от лингвокультурной среды, формирующей языковое существование и языковые приоритеты социума. И.И. Ковтунова называет три основных процесса, связанных с эволюцией поэтического языка в 20 веке: 1) внутреннее саморазвитие поэтической речи; 2) разговорность как источник обновления поэтического языка; 3) моделирование внутренней речи [5, 7—27]. Каждый из этих признаков определённым образом сказался на вербализации эмоций.

В поэзии любого времени культивируются непреходяще значимые для человека чувства — *любовь, восторг, радость, страсть, грусть, печаль, стыд* и ряд других, но меняются принципы лирического повествования, тематический диапазон лирики, отношение лирического героя к жизненным ценностям, к себе и к внешнему миру.

Типологические изменения в поэтической эмотологии связаны прежде всего с расширением коммуникативных позиций лирического повествователя как следствия изменения основной когнитивной модели лирики 19 века — «**я это сейчас чувствую**» на основную когнитивную модель лирики 20 века — «**хорошо бы, если бы я (мы) могли так чувствовать**».

В лирике 2-й половины 20 века утвердился ряд грамматических моделей представления эмоций, фиксирующих самоустранение лирического повествователя, его отказ от прямой передачи эмоций. Желание реанимировать угасающие чувства, обратить внимание на их важность для человеческого существования привело к повышению степени дидактичности, морализаторства — моделях представления эмоций, основывающихся не на испытываемых субъектом речи чувствах, а на призыве вернуться к ним, не само актуально переживаемое чувство, а напоминание о нём. Такого рода установка применительно к процессам развития стихотворной речи во 2-й половине 20 века оказывается проявленной в грамматических признаках текста [см.: 10]. Семантика инфинитива и повелительного наклонения с их способностью переводить я-эмоцию в мы-эмоцию, совмещать переживаемое *сейчас* с переживаемым *вообще* оказалась наиболее востребованной: *Ток по проволоке струится, / Спутник ходит по небесам ... / Человеку стоит дивиться / человеческим чудесам; За мигом миг, За шагом шаг / Впадайте в изумленья. / Всё будет так - и всё не так / Через одно мгновенье; Иди, иди, иди, иди, / Не мучайся обидой, / Ты на счастливец не гляди, / Ты сам себе завидуй* (В. Шефнер); *Вольно шуми, заповедное древо! / Вольно лети, неубитая весть! / Не угасите ни боли, ни гнева, / ибо для них основания есть* (В. Кирюшин); *Лишь в этом смысл - мартыя тетрадь, / печалиться в канун веселья, /и болью чуждых солнц хворать, / и умирать для их спасенья* (Б. Ахмадулина).

Повелительное наклонение, дающее эмоциональную оценку сообщаемому, исследователи считают регулярным явлением поэтической речи [3, 114—128]. Сближение субъекта речи и адресата в этом случае можно рассматривать как эволюционный фактор, для многих поэтов превратившийся в существенный идиостилевой показатель. Стихотворений, целиком построенных по когнитивной модели, в основе которой лежит семантика повелительного наклонения, много у Д. Самойлова, Е. Винокурова, М. Дудина:

Владеть всем тем, что нам дано,
Чем человек богат и чуток!
Не опускаться до того,
чтобы руководил рассудок!

А отдаваться тем земным,

Слепым, глухим и безрассудным
Желаньям — тем, что мы храним
Наперекор понятиям скудным, —

Любви, сочувствия, слезам,
Прощенью, отвращенью к крови.
Всё это, относясь к азам,
Естественно в своей основе. (Д. Самойлов)

Прожить бывалым старожилом
на свете долгие года,
чтоб кровь весёлая
по жилам
всё бы бежала,
молода.
Не делай годовых зарубок,
не отмечай с тревогой дни,
а жизненный кипящий кубок
по капле трудно дотяни...
Не покажи под старость виду,
что дни кончаются твои...

На мировой закон обиду,
проживши жизнь,
не затаи... (Е. Винокуров)

Добавление к указателю на перекрёстке

Иди дорогою любви
По солнечному кругу
И не назло врагу живи —
Живи на радость другу! (М. Дудин)

Включение в конструкцию с повелительным наклоном слов-эмотивов (*дивиться, изумленье, обида, завидовать, боль, гнев, тревога*) способствует полноте выражения семантики повелительного наклона, синтезирующей побуждение, желание, необходимость — признаки, на которых основывается этическое морализаторство. Поэт во все времена считает себя причастным к положению дел в мире, поэзия обладает особым правом тревоги по поводу падения нравов, состояния духовности в обществе. Поэты 2-й половины 20 века проявляют особую заботу об эмоциональном наполнении человеческого существа и общества в целом, что нередко оценивается как социализация поэзии. Очевидно, что проблема намного сложнее, если видеть в ней процесс изменения

характера духовности. Сошлёмся на интересные размышления Н. Коржавина, считавшего, что поэтов «золотого» 19 века отличала «непосредственная, сама собой разумеющаяся и не вызывающая у них никаких сомнений уверенность как в ценности, реальности и высоте духовного начала вообще, так и в своей безусловной причастности к этому началу», поэты «серебряного» века должны были доказывать себе и другим своё отношение к высоким духовным чувствам [6, 104]. И поэты 2-й половины 20 века вынуждены просить о духовности, призывать к высоким чувствам, говорить об опасности духовных потерь: *Забудь на время о покое. / К нему дорога заперта. / Смотри, ведь время-то какое: / Разруха, голод, нищета // В тревожном жертвенном настрое / Живи — в дыму забот, невзгод. / Смотри, ведь время-то какое: Преображенье, стройка, взлёт* (В. Казанцев); *Вольно шуми, заповедное древо! / Вольно лети, неубитая весть! / Не угасите ни боли, ни гнева, / Ибо для них основания есть* (В. Кирюшин); *Нас легко в этой жизни обидеть, / Мы уже не «научимся жить». / Мы уже не могли ненавидеть. / Мы уже не могли не любить* (В. Ковда); *Друзьям / выложишь / душу / чтобы облегчить совесть — / возвращают / вывернутой наизнанку* (Т. Кудина); *Нету времени друг друга пожалеть, / от несчастья от чужого ошалеть* (Ю. Левитанский). Такого рода эмоциональные установки-рекомендации могут быть объединены самопредикацией Ю. Кузнецова: «Я дитя ненадёжного века».

Грамматической формой для представления «ненадёжности», точнее, виртуальности важных для духовности эмоций может быть сослагательное наклонение: *Я мог бы стать нежней / рыдающих берёз / в лесоповале дней ... Да не хватает слёз* (Г. Горбовский); *Для веры мне б ещё тоски, / ещё отчаянья немного* (О. Хлебников).

Моделирование в стихотворении внутренней речи — это и моделирование мира эмоций. Назовём несколько наиболее показательных для поэзии 2-й половины 20 века моделей, свидетельствующих, в первую очередь, об уходе лирического субъекта из пространства непосредственного переживания в сторону отстранённой рефлексии.

Вопросительные предложения риторического типа, в которых имя эмоции может выступать в роли как темы, так и ремы: *Откуда этот грустный лад?* (А. Межиров); *Твоё ль высокое несчастье, / Моя ль высокая беда? ...* (Д. Самойлов); *Стон любовный? Смертная тоска; И где бы ни сделал шаг — ступаю в неистребимый счастья след?* (В. Казанцев); *Предмагазинною горою / я шла, и грустно было мне. / Свет, радость, жизнь! Ночной порою / тебе, певцу, тебе, герою, / не страшно в этой стороне?* (Б. Ахмадулина); *Что небу эти муки жданья... / сомненья жалкие... терзанья... / неразглашаемые сны?* (М. Аввакумова); *В который раз встаёт из праха / Всё умиротворяющий недуг / Благополучия и страха?* (Л. Владимирова); *Разве кто-нибудь станет счастливей / От строфы, сочинённой навзрыд?* (В. Резник).

Вот мнение И.И. Ковтуновой о лирической вопросительности: «Безответность — характерная черта лирических вопросов, отличающая их от вопросов в устной коммуникации. Поэтические функции безответных вопросов очень важны. Безответные вопросы в философской и гражданской лирике имеют познавательную коммуникативную ценность. ... Лирические вопросы — это очень часто вопросы о сути вещей, о далёком пространстве и далёком времени, о судьбах и путях и т.д.» [4, 100—101]. Добавим — и о чувствах, эмоциях, по поводу которых поэт рефлексировал, пытаясь понять их роль в жизни человека или выразить желание испытать эти чувства. Вопросительная конструкция с эмотивом передаёт напряжённое эмоциональное состояние. Много зависит от количества таких вопросов в строфе, от их плотности, разделённости или совместности. Поэты 19 века использовали приём передачи эмоционального состояния с помощью вопросов значительно чаще, чем поэты 20 века. В то же время появились «безответные» вопросы, имитирующие присутствие реального собеседника в реальном диалоге. Например, в поэзии В. Казанцева:

— Тянусь, надеждою томим,
Я к счастью дальнему, как к чуду.
Когда, скажи, я счастлив буду?
— Когда счастливым будет мир?

— Твоим доверюсь я призывам,
Твоим поверю я словам —
И стану делать мир счастливым!
— Сначала стань счастливым сам!

Вопросительные предложения, согласованные по принципу дизъюнкции, организуют своеобразный приём монтажа в лирике, который в отличие от функций этого приёма в прозе проявляет «этапы» внутреннего видения, то есть наблюдения за самим собой:

не разглядеть сквозь муть —
что там лежит на дне:
алмаз или что-нибудь
сгоревшее во мне? —

кровь, ставшая водой
на жертвеннике зла,
или — любви святой
холодная вода? (Г. Горбовский).

Ярость ли стала кротче, кротость ли разъярилась,
жизнь ли по просьбе «Отче...» как-то остановилась?
(Ю. Кублановский)

Отстранённость лирического субъекта от чувства в его личностном проявлении не убирает самого чувства по этому поводу - таковы когнитивные основы поэзии, в которой ничего не бывает бесстрастным и декларируемое отсутствие страсти - просто другой ракурс чувства:

На Ходынке дерюжной,
На Ордынке воздушной -
Эта корка небитого льда.
Ни страстишки тщедушной,
Ни гордыньки ненужной,
Ни тоски, ни стыда, ни следа. (В. Долина)

Эмоция, помещённая в присоединительную конструкцию, подчёркивает её автономность и выделенность: *Ведь в зазоре меж радостью и отчаянием - /Тихо. Жутко* (Н. Матвеева); *Не хочу. Презираю. Довольно / Обивать мой высокий порог; Зной. Тоска* (Ю. Кузнецов); *О лжи. О снах. О дружбе врозь; Молчу. Мне стыдно. Ты свободна* (А. Кушнер); *В руках бокал. Веселье. Торжество* (А. Межиров); *Надеждой. И звездой. Преодоленным страхом* (В. Казанцев); *Работа! Тоска! Чудотворство!* (Л. Владимирова); *Тоска. Наваждение. Плен* (В. Костров); *Читаю. Плачу. Хохочу. / От счастья вытираю слёзы. / На Украине жить хочу!* (И. Шкляревский).

Как видим, эмотив может занимать в стихотворном тексте разные позиции, что проявляет авторские установки в организации поэтической коммуникации и — косвенно — оказывает влияние на семантику слов, называющих эмоцию. Очевидно, что один и тот же эмотив по-разному манифестирует чувство в форме повелительного или сослагательного наклонения, в инфинитиве или вопросительной конструкции, в лирическом монологе или в диалогизированной форме. По-разному моделируется эмоционально-психологическое состояние, которое может быть связано только с лирическим героем, с лирическим героем и адресатом или относиться ко всем людям вообще. От коммуникативной позиции лирического повествователя зависит степень эмоциональной напряжённости стихотворения, мера значимости собственных эмоций и учёт эмоционального состояния адресата в разных формах его представленности. «Многие новые семантические функции, вызванные к жизни изменением картины мира, обновлением поэтического взгляда, появлением новых поэтических миров, в значительной степени легли на плечи грамматики» [10, 101] - этот тезис находит подтверждение в стихотворном материале 2-й половины 20 века.

Если для лирики 19 века наиболее привычна форма автокоммуникации - направленности эмоций лирического героя на самого, то в поэзии 20 века обнаруживается повышенное внимание к

адресату, которого поэты стремятся включить в свой внутренний мир на равных правах с тем, чтобы восстановить право эмоций организовывать и охранять человеческое существование в мире духовных ценностей.

Приём олицетворения - атрибут поэтического мышления и поэтической коммуникации [см.: 8]. Универсальная для поэзии модель перестановки характеристик человека и окружающего мира действует в поэзии любого времени. Чувство меняет денотат, будучи приписанным неодушевлённым реалиям. Известны разные модели реализации приёма олицетворения. Самый распространённый путь - метонимическое «перекладывание» настроения на эпитет-определение, «оживляющий» предмет, вещь, любую другую реалию (в том числе отвлечённую). По нашим наблюдениям, поэзия 2-й половины 20 века расширила круг таких реалий, и олицетворяющий эпитет может свободно сочетаться как с природными сущностями, так и с артефактами. В любом случае выполняется основная миссия олицетворяющего эпитета - передать эмоциональное состояние лирического героя: *Озеро изогнулось / счастливой подковой* (В. Костров); *И поле радостной гречихи* (О. Кочетков); *В жилье бетонном ветка вербы / струит печальный мягкий свет* (Л. Котюков); *Всё глухо и немое. / В смятении стих-чародей* (Г. Горбовский); *Грустная жёлтая лампа в окне мезонина* (Ю. Левитанский); *пока клялись беспечные снега / блистать и стыть с прилежностью металла...; Так я сидела - при звезде в окне, / при скорбной лампе, при цветке в стакане; В каждой печальной вещи / есть перстень или записка, / как в условленных дуплах* (О. Седакова); *В кварталах белых / стоят тревожные деревья, / в прохожих, в их рисунках беглых / следы забытого доверья* (А. Ткаченко); *Только грязь верстовая, / гармошка в печальной воде* (Ю. Арабов); *камней добродушные глыбы* (В. Шефнер); *просветом синевы счастливой* (Д. Самойлов).

Столь же активен, как и определение, олицетворяющий глагол-эмотив. Особенно в описаниях природы. Такого рода олицетворение осуществляет вечную связь человека с миром природных реалий. Лирика во все времена фиксирует эту связь: *...Грустит сирень, пасутся козы над прахом матери моей; За плечами печаль опустила седые крыла* (М. Дудин); *... и тоскует, забыв о ночлеге, /и колдуя - пока не исчез / над тропинкой из Вологды в греки / полумесяца свежий надрез* (Ю. Кублановский); *Как страстно и резко в горах / гуцульская скрипка стонала* (Ю. Кузнецов); *Перепелица тонко плачет свою пернатую беду* (Л. Васильева).

Во всех приведённых примерах представлен синтаксический вид олицетворения, основанный на перемене позиций субъекта и объекта. В поэзии 2-й половины 20 века продолжил развитие психологический тип олицетворения, строящийся на более сложном языковом выражении. Внешнему миру может приписываться любое свойство и действие,

чувства отторгаются от человека, начинают существовать сами по себе, происходит персонификация эмоции:

Не памятью бессилия и зла,
Не горькою надеждой на спасенье -
Лишь правдою последнего тепла
Вернись ко мне, последнее мгновенье!

Там **боль** моя свободна навсегда
От горечи и муки доживанья.
Там плавится смертельная **беда**
В пронзительной **печали** пониманья.
(Л. Щербакова)

Лесной проигрыватель

Жёлтая хвоинка
В диск спиленного дуба
Воткнулась...

И услышал я мелодию **тоски**
По дубу. (В. Смирнов-Фролов)

На олицетворении может строиться объёмная поэтическая дескрипция того или иного чувства:

Бежала зависть затемно
оборванным колодником,
стелилась зависть гадиной
за щедростью молоденькой.

Легла печаль непрошено
в глаза её господние -
всё скинула, хорошая,
до нитки, до исподнего.

А зависть шла опасливо,
цедя слова как золото.
Шептала: «Будь ты счастлива!»
Шипела: «Будь ты проклята». (Н. Трубецва)

Общепоэтическая активность разных форм олицетворения не мешает проявлению идиостилевых свойств приёма. Так, И. Шкляревский предпочитает развёрнутое олицетворение, позволяющее через эмотив имплицитно обозначить тонкие, психологически важные признаки:

Холодные очи природы / отчаянно смотрят в мои; Зябнет голая ива-калека; и за лаской тянулась унылая радуга; у края озябшего леса горит одинокий костёр; болот водянистая грусть; и севера застывшее отчаянье; Никто никогда не узнает, / зачем за пустынной рекой / свободное небо рыдает / и сводит с ума синевою; ...рыдает звенящая мгла; Захолустье. Мокрая луна. / Ливнями поваленное просо. / Над полями плачет тишина, / и стучат далёкие колёса. Один из поэтических сборников поэта назван «Глаза воды». Поэт воспринимает природу как личное пространство души, и на этом восприятии строит всё своё творчество.

По приведённым примерам можно заметить одну особенность, которую есть основания связать с особенностями мышления поэтов 20 века: из двух чувств, естественно сосуществующих в человеческом существе, - радости и печали - предпочтение отдаётся последнему.

Усложнение манеры художественного письма, проявленное в самоустранении лирического героя, дистанцировании его от собственных эмоций и такого же отделённого от носителя описания эмоционального мира других людей, - существенная черта идиостиля Б. Ахмадулиной [9]: *И постояльца прежнего звала / его тоска, дичавшая за шкафом; О одиночество, как твой характер крут!; что, ринувшись на поиски беды, - как выгоды, он возжелал страданья; Мой ад - при мне, я за собой тяну / суму свою печали неказистой, / как альпинист, взмывая тишину, / с припасом суеты берёт транзистор; Как непрерывно честный разум мой / стыдится своего несовершенства, / не допускает руку до блаженства / затеять ямб в беспечности былой; Покинет гость чужие дом и звук, / чтоб никогда сюда не возвращаться / и тосковать о распре музык двух. / Где - он не скажет. Где-то возле счастья.*

В разнообразии приёмов представления чувства через олицетворение ощутима закономерность: чем больше в стихотворении структур олицетворения, тем менее представлен личностный опыт чувства, в классической лирике чаще всего стимулируемый непосредственным сенсорным восприятием окружающего мира. «Драма» отстранения лирического субъекта от эмоций как предмете и теме лирического повествования - это и «драма» самого времени, знак изменения отношений между человеком и окружающим миром. Непрямое выражение чувства оказывается своеобразным способом самосохранения при самоустранении, что свидетельствует о том, что психические процессы эмоциональной мотивации оказывают разнообразное влияние на приёмы вербализации чувств.

Художественное мышление может оцениваться также сквозь призму метафорической представленности эмоций. Поэзия 2-й половины 20 века демонстрирует широкое тематическое поле метафор-эмотивов, что согласуется с процессами демократизации поэтической речи, с одной стороны, и с памятью о традиции - с другой. Приведём наиболее показательные примеры: *Улыбки доблестный цветок, / возросший из*

расщелин плача; Судьба моя, за то всегда / благодарю твой добрый гений, / что смеха детская звезда / живёт во мгле моих трагедий; Среди гардин зимы, / среди гордынь сугробов, ледоколов, конькобежцев / он гнев весны претерпевал один, / став жертвою её причуд и бешенств; Ночь разрасталась, как сирень, / и всё играла надо мною / печали синяя свирель; Стояла осень счастья моего, / верней - неслась... (Б. Ахмадулина); О белое тело моей земли, / Глубокие снега её печали!; святые горят над ней купола, / Да тучи обиды над ней нависли (Н. Романова); Когда мы решаемся ступить / не зная, что нас ждёт, / на вдохновения пустой корабль...; ...бич стыда и жало умиленья; ...чтоб не слушать надежды кнут и свист в ушах; ...что ни решишь, чего ни замыслишь, / а настигает состраданья мгла, / как бабочку сачок, потом игла; кто ещё среди соковок тяжких, страстных / ларчик восхищенья выбрал наугад?; ...а с криком летящая над колесом / мгновенная ласточка одушевленья; Плыви, как раненый Тристан, / перебирая струны ожиданья, / играя небесам, где бродит ураган, / игру свободного страданья; мгла состраданья, горн состраданья, ласточка одушевленья (О. Седакова); Так и душа в мешок своих обид / Швыряет, как плотов, живое слово... (А. Тарковский); Пусть крыльями плещут в мембраны / Не вороны тёмных страстей, / Не коршуны зла и обмана, / А голуби добрых вестей; Иль это растёт равнодушия мутный ледок?; Скромная звезда печали смотрится в моё окно; Из иного измеренья, / Из холодного огня Ангел / долгого терпенья / Грустно смотрит на меня; зёрна счастья и печали (В. Шефнер); Обдувает ветром страха (А. Тарковский); И открылись опять мои почки надежд пробуждённых (Б. Рябухин); Клубок страстей, / его живую нить / Коробкой скоростей / Не заменить; За тобою, за песней сомнений твоих. / До предела дороги! (М. Дудин); Вашей зависти жала / Изъязвили его; Подпрыгивает подбородок, / В глазах отчаянья зигзаг...; В нём всё моё заключено, / Весь ад моей тоски... (А. Межиров); Я запутался и превратился / В окровавленный узел страстей; Я лежал и не ведал предела / в фимиаме победной хандры; Зеленели глаза колдовские, / Иглы страсти блуждали в крови (Ю. Кузнецов); Ты свеча моей печали, / Ты пожар моих тревог... (И. Тюленев); Я притерпелась, в славе и позоре, / Вить из крапивы состраданья нить (Т. Батурина); червь сомненья, кобры любви (Ю. Кузнецов); золотой песок простодушия, ветер безумия (Ю. Левитанский); кладбище надежд, обиды мутные ручьи, вакханалия страха (В. Костров); микробы неверия (Л. Володарский); вихрь надежд (Л. Владимирова), Надежды и Любви ракетодром (М. Дудин).

В поэзии начала 20 века метафора реализовывала разные возможности влияния на тематические и семантические связи слов стихотворения, развивая самоё себя через другие тропы, их обратимость и т.д. [7]. В поэзии последующих десятилетий наблюдается угасание этого приёма. Одна из причин такого процесса, по-нашему мнению, -

увеличение меры повествовательности лирического сюжета. Но угасание приёма не означает его исчезновения. Для таких поэтов, как А. Межиров и В. Шефнер приём сопряжения лексического состава метафоры с другими словами стихотворения остался действенным; у других поэтов он может появляться спорадически:

Подкова счастья! Что же ты, подкова!
Я разогнул тебя из удалства
И вот теперь согнуть не в силах снова -
Вернуть на счастье жалкие права. (А. Межиров)

Так мелеет душа.
Ты большим себе кажешься, мудрым,
Но корабль твоей жизни
Цепляется днищем за дно:
То в душе обнажаются
Отмели тёмных желаний,
мелкой зависти ил,
Отложенья умерших обид. (В. Шефнер)

Тоски ледяной гребешок
Штакетником частым отстукан. (Д. Самойлов)

Зима,
ледяная зима
пролегла между нами -
огромное необозримое снежное поле.
ни письма к тебе не дойдут,
ни звонки -
только грустная память
летит сквозь метель...
Да ещё
между сердцем и сердцем
протянута ниточка боли. (Л. Дымова)

Академик чепухи, магистр утиля,
занимающийся в штормягу штопкой штиля!
Доктор чуши, ты совсем свихнулся, что ли, -
в перестройку изучать раскройку боли? (А. Щуплов)

Всё, что таит высокая судьба:
Обвалы духа, оползни сомненья... (Ю. Кузнецов)

Море Терпенья. Берег забвенья. Бухта Отчаянья.
Последней надежды туманные острова.

(Ю. Левитанский)

Такие свойства поэтического слова, как аттрактивность, нацеленность на контакт с другими словами стихотворения остаются неизменными. Так, в строфе из стихотворения Б. Ахмадулиной «Бабочка»: *Умру или нет, но прежде изнурю я /свечу и лоб: пусть выдумают - как / благословлю я хищность жизнелюбья / с добычей жизни в меркнущих зрачках* - эмотивная метафора *хищность жизнелюбья* детерминирует развёрнутый метафорический образ - *добыча жизни в меркнущих зрачках* (ассоциативное объединение слов *хищник, добыча, меркнущие зрачки*). Выбранный поэтессой ракурс представления эмоционального состояния *жизнелюбие* через соположение с *хищностью* выдвигает на первый план такие признаки этого состояния, как жадность к жизни, поиск впечатлений, сравнимый с поиском добычи. Метафора, таким образом, расширяет представление об особенностях поэтической семантики, которая специфически проявляется в оценке слов-эмотивов. Метафора играет в постижении эмоции большую роль, она «представляет собой «наглядное» моделирование чувственно воспринимаемых сущностей» [1, 24]. Совмещение в метафорической бинарме подчёркнуто далёких друг от друга денотативных пространств увеличивающее степень энтропии - семантической неопределённости, неуловимости признаков эмоции, - признак эстетики поэтического авангарда:

Ряской зеленеют
наши дни
повиликой мольбы
льнут церкви
душа не находит места
когда молчаливо скулят
глаза приبلудной собаки
выломаны фаланги яблонь
и голуби расклёвывают
мякши милосердия
в ливень
до конца света. (Г. Арсеньев)

Метафора в языковой форме отражает новые знания о мире эмоций и выполняет экспрессивно-оценочную функцию. Обе эти функции - когнитивная и экспрессивно-оценочная - осязательны при сравнении традиционного метафорического материала и метафорических новообразований.

Наиболее устойчивым для поэтического представления эмоций оказался образ *огня*. В 19 веке этот образ использовался для описания большого числа разнообразных эмоций: любовной страсти, желаний,

томлений, восторга, восхищения, геройства, гнева, досады, дружества, жадности, зависти, злобы, ревности, надежды, негодования, отчаяния, рвения, угрызения, умиления, усердия, щедрости, ярости и др. Поэзия 20 века шла по пути отказа от поэтических штампов, но образ огня оказался наиболее устойчивым. Этот образ, в отличие от многих других традиционных поэтических формул, не подвергся иронической переоценке: слишком важно для человека любого времени чувство любви, а для поэтов - возможность описывать это чувство с помощью метафоры *огонь любви*. Декларирование отказа от этого образа только подтверждает его значимость:

Огонь любви

Огонь любви?
Как это устарело
У века на последнем рубеже.
А может, в наше время слишком смело
Сказать: «Горит огонь любви в душе»?
(О. Дмитриев)

Круг эмоций, с которым поэты 2-й половины 20 века могут соотносить образ огня, переключается с традиционным: *огонь восхищенья* (О. Седакова), *пылающее сердце* (Ю. Арабов), *огонь бесхитростного счастья* (Б. Ахмадулина). Однако свобода связи между эмоцией и её образным представлением также ощутима: *пекло совести* (Б. Ахмадулина), *пламенный бред* (О. Седакова), *огонь прозренья* (В. Шефнер).

Формальная представленность образа огня может быть разнообразной, что даёт возможность превратиться образу в мотив. Традиция сохраняется именно благодаря неограниченным возможностям её претворения в поэтическом тексте - будь это расширение тематического круга или изменение грамматической заданности и привычных синтаксических конструкций. Несколько примеров:

И снится мне другая
Душа, в другой одежде:
Горит, перебегая
От робости к надежде,
Огнём, как спирт, без тени
Уходит по земле,
На память горсть сирени
Оставив на столе. (А. Тарковский)

Любовь тогда всесильна и крепка,
Когда она обожжена страданьем,
И мы друг друга обложили данью

Кровавою, как в средние века. (К. Скворцов)

И ужас бытия ночным пожаром
Тревожит жизнь, сгоревшую дотла.

(Е. Блажеевский)

Огонь погас, но дух самосожженья,
Как душный хмель, ещё гуляет в нас,
И как полки в слепом дыму сраженья,
Сошлись века невидимо для глаз. (Л. Владимирова)

Изменился круг эмоций, передаваемых с помощью образа огня, что отчасти связано с перераспределением эмоций между тонкостями интимной жизни и вниманием к жизни общественной. Традиционная метафора без ограничений включается в нетрадиционное контекстное окружение, в конкретно-обстановочный фон:

Густо-синий простор.
И яры, буераки.
Ветер руку простёр.
Скачут тучи-собаки.

В сердце *пламя любви*
Прорывается к миру.
Руки в пятнах крови -
Я настраивал лиру.

Песня. Крылья небес.
Разрывается буря.
Развороченный лес
В сучьях облачной хмури.

Я надежду несу.
С нами правда и воля.
Я мечтой потрясу
Бесконечное поле.

И на дне глубины
Всей природы движенье.
Во всю эру страны
Звезды притяженье. (О. Чухно)

Хоть юность - горенье,
Огонь - угасим.
Полвека мы в очередь
Скорбно стоим:

Издаться,
Продвинуть открытие,
Спеть,
Холстом изумить
Иль в науке взлететь!

Редуют ряды,
Не поднять нам лица.
Лишь серость одна
Достоит до конца. (Т. Смертина)

На образе огня может строиться весь лирический сюжет. Но в пространстве традиционного образа свободно размещаются разные объекты, и сама степень горения, передаваемая через соответствующие символы горения, метонимически связывается со степенью проявления чувств:

Так полыхает клён,
Как будто он влюблён
До самоотречения.
Короткий день продлён
За счёт его свеченья
Но этот жар и бред
И нестерпимый свет
Пройдут с порывом ветра,
Оставив бледный след.
... Картина в стиле ретро.
Сей старомодный стиль
Давно пора в утиль
Ко всякой прочей гнили.
Но всё ж гори, фитиль,
Позавчерашней были!
Душа вещей, гори.
Осенний дух, пари,
Как стих высокопарный,
с зари и до зари
Несомый рифмой парной. (Л. Миллер)

В одних случаях мы можем говорить об обновлении традиционных тропеических моделей представления эмоций, в других - о радикальном изменении этих моделей [12]. Метафоры-эмотивы по большей части сохраняют мелиоративность в представлении чувств, однако поэзия 2-й половины 20 века увеличила ряды метафор с компонентом, смещающим оценочные признаки с однозначно положительной позиции (сравним *луч надежды* и *кнут надежды*, *жало*

любви и жало умиления, струны души и струны ожидания). И всё-таки метафорическое представление эмоций не прерывает связей с традицией. Эти связи оказываются постоянным стимулом развития поэтической эмотологии. Несмотря на всевозможные перестановки внутри метафоры, тематическую меню компонентов, возникновение новых типов связей с контекстом стихотворения, чувства метафорически описываются при помощи инвариантного для лирики круга образов: огонь, пламень, музыка, времена года, другие явления природы, птицы, небо, облака, море и др.

Многие слова-эмотивы «расположены» к звуко-смысловой поддержке, что актуализирует их оценочные признаки и личностное коннотирование. Связь «звук - смысл» по отношению к эмоциям становится особо значимой: подвижная и амбивалентная семантика эмотивов легко подчиняет звук личностному смыслу, и звуковой облик наименования эмоции становится частью её содержания. Примеры: *И я подумал на террасе, / придя со станции домой, / о двуединой ипостаси / любви с бедой; И на заре, / верней, озарении...*; *И морок мелодии, лада /- свободы моей зодиак; и всплески душа принимает за всхлипы* (Ю. Кублановский); *И поэтому в этой обиде таится беда*; Чем познавья поздние чреваты - / *Бедой* или *победой* над бедой...; Но ото всех на свете / *Обид* и *бед* земных / и ото всех *скорбей* - / *Зелёный скарабей* / в потомственном браслете... (А. Межиров); ...на опытных струнах играет *страх*; (О. Седакова); ...и внутренняя рифма - страна- / *война* - / *вина*... (О. Хлебников); *Мне жаль их, увязавших с бродом - бред, / в голгофу превративших в круг почёта*... (А. Щуплов); *Полночное небо / по жизни тоскует, / тасуя / пожитки зимы*... (Д. Крюков).

Паронимическая аттракция, позволяющая обратить внимание на смысловые отношения между словами, имеющими общность в звучании, оказывается эвристичным инструментом понимания глубинных психологических установок поэтов в ранжировании эмоций, описании тех их признаков, которые важны для восприятия смысла стихотворения: *жажда жизни, трепет тревоги* (М. Дудин); *счастья сласть* (Т. Смертина); *гнева грохот* (В. Казанцев); *странное стремленье* (Ю. Левитанский); *смертная тоска, свободное страданье, нежное вниманье, горячий плач, свечи счастья, облако боли* (О. Седакова). И по-своему уникальный пример - декларирование А. Тарковским любви к звуку «Л» как к символическому носителю наиболее важных для поэта чувств:

И, кажется, она была жива,
Жива, как прежде, но её слова
Из влажных Л теперь не означали
Ни счастья, ни желаний, ни печали,
И больше мысль не связывала их,
Как повелось на свете у живых.

Аттракция слов-эмотивов - одно из свойств поэтической речи, способствующих деавтономизации эмоций. При этом актуализируются ментально важные парадигматические и ассоциативные связи, способствующие объединению эмоций. Соединяя эмоции в однородных синтаксических рядах, поэт стремится выразить неустойчивость, неясность, нередко противоречивость эмоционального состояния. Сопологаемые чувства уравниваются в своей значимости. Разные психологические состояния сменяют друг друга, наслаиваются друг на друга. Объединение чувств на основе паронимической аттракции - уникальный с психосемантической точки зрения вклад поэтов в большое мозаичное полотно эмоциональной концептосферы человека:

*

Потому что вверх, как вымпел,
поднимает сердце благодать,
потому что есть *любовь и гибель*,
и они сестра и мать.

*

Смелость правит кораблями
на океане великом.
Милость качает разум,
как глубокую дряхлую люльку.

Кто знает смелость, знает и милость,
потому что они - как сёстры:
смелость легче всего на свете,
легче всех дел - милосердьё. (О. Седакова)

И веком *нежность и суровость*
в нас нераздельно сведены. (А. Прасолов)

И знай, что истинное *счастье*
Слегка окрашивает *грусть*. (А. Прасолов)

Куда? Зачем? Не всё равно ли?
Лишь подойди и рядом встань
И между *радостью и болью*
Сожги придуманную грань! (А. Прасолов)

Земля гудит, чтоб *счастье с горем*
Я рассудить бы смог на ней (А. Прасолов)

Что осталось? Остались лишь *совесть и жалость*.
(Б. Слуцкий)

Эхо праздника и страха,
Слева свет, а справа мрак. (К. Ковальджи)

В столице или захолустье,
В любых концах любой страны
Из грязи, *нежности и грусти*
Мы все равно сотворены. (Е. Храмов)

И низкий звук тянулся, как года
неразделённой *нежности и муки*. (Л. Щербатова)

По моим представлениям -
Двуединство необычное, позабытое.
Там два врага - два спутника прошлого -
Покой и ярость -
Ужились непринуждённо и бездумно,
До легкомыслия. (Ю. Милорава)

Включая слова-эмотивы в однородные ряды, поэт стремится выйти из онтологической трудности, заключающейся в невозможности адекватно передать сложное внутреннее состояние. Соединение эмоций в поэтической речи - знак того, что вся психическая жизнь человека протекает путём зацепления одних явлений за другие. Существование разных чувств в одном темпомире строки подтверждает мнение психологов о сложном внутреннем состоянии творческого человека, которое по большей части в виду своей сложности и быстрой изменчивости не имеет собственного языкового знака. Поэтому сочетание эмоций в стихотворении - это не просто механическое суммирование чувств, а стремление найти способ для выражения сложного комплексного переживания, наполненного новыми качественными признаками.

У каждого поэта есть «набор» предпочитаемых объединений: *сожаление и гнев; страх и тоска; тоска и горе; любовь и гнев; стыд и боль; раскованность и испуг* (М. Дудин); *страх, тревога, печаль; счастье и вина; злоба и жалость* (А. Межиров); *страх и боль; любовь и покой; печаль и любовь* (Ю. Кузнецов); *облегченье и надежды; ликование и отчаянье; веселье и тоска; тоска и ужас; гнев и печаль; надежды, радости и боли; тревога и вина; беда и мука; праздник и мученье; мука и томленье* (Ю. Левитанский); *послушание и гонор; счастье и бедствие* (Ю. Кублановский); *счастье и горе; любовь и горе; страдание и счастье; любовь и тоска* (А. Кушнер); *любовь, сочувствие, слёзы; прощенье, отвращенье* (Д. Самойлов); *любовь, работа, покой; страсти и беды; стыд и страх; любовь, печаль, судьба; стон, крик, плач* (В. Костров); *и смерть, и страх, и трепет; надежда, гордость, стыд* (В. Казанцев);

смирение и дерзость; святость и грех (В. Савельев); *скорбь и стыд* (Л. Владимирова); *мука и вина* (Т. Батурина); *позор, боль, мука* (И. Шкляревский); *бред и восторг; грусть и радость; уныние и предсчастье; совесть и боль; мука и блаженство; нежно и скорбно; любовь и печаль; страх и вялость; страдать и сострадать; любовь, беспокойство, тоска; беда и печаль; любовь и печаль, тоска и счастье; тосковать возле счастья; гнев и милость; беда моя, любовь моя; тоска и нега; мудрость и печаль; корысть и желания; печаль и гордость; дерзость и угрюмость; вспыльчивость и щедрость; гордость и горесть; совестно и тошно; нежно и скорбно; тоской и негой* (Б. Ахмадулина). Уже на основании этих примеров можно сделать несколько любопытных выводов, представляющих интерес для поэтической эмотологии, психопэтики и психосемантики сознания: устойчивая связь закреплена между эмоциями *тоска, горе, страх; страх, печаль, боль; любовь, печаль, тоска; грусть, радость* (возможно, что устойчивость такого рода связей может быть аргументом к признакам национальной ментальности); достаточно отчётлив гендерный аспект - поэтессы гораздо чаще соединяют эмотивы, причём без особых ограничений могут сопоставляться чувства, квалифицируемые в психологии и семантике как полярные. Иногда эта установка прямо декларируется в стихотворении:

*

Жизнь пройти - что поле перейти,
 К звёздам плыть - они в твоей горсти,
 В тень сойти - сойти в нетленный свет,
 Смерть найти - понять, что смерти нет.
 Тосковать - не то ль, что ликовать?
 Убывать - не то ль, что прибывать?
 И январь чистой белизной
 Не сравнится ль с белою весной?
 Слезы лить - не то ль, что брагу лить?
 Раз любить - не то ль, что разлюбить?
 Оттого-то весело, когда
 Пляшет перевёртышем беда! (Л. Владимирова)

Экстремальная форма взаимозависимости эмоций, их глубинно психологической оценки проявляется в оксюморонах и разных других типах противоречивых - с точки зрения нарушения правил лексического и логико-смыслового кода - построениях. Примеры: *жуть восторга, мои прекрасные страданья* (И. Шкляревский), *сладкая боль* (В. Казанцев), *нежность грубоватая* (В. Костров), *уравновешенный безумец, вражда любовная* (А. Кушнер), *восторга светлого испуг, безысходная горечь счастья; праздник печали* (М. Дудин), *от тоски чуть-чуть навеселе, любимый враг* (А. Межиров), *пленительная боль* (Н. Старшинов); *невесёлое веселье, соблазн боли, роскошь беды, ужас обожанья* (Б. Ахмадулина), *счастливой тревогой* (О. Седакова), *радостная злоба,*

весело грустить (Л. Владимирова); *плач нежности, алчно сочувствуя, ужас обожанья, горечь любви* (Б. Ахмадулина); *горечь счастья* (М. Дудин); *враг мой нежный* (А. Преловский), *холод восторга, сладкий стыд* (В. Шефнер), *тревожный покой* (А. Тарковский). Такого рода смысловой ход в вербализации эмоционального состояния свидетельствует 1) о сложности самих чувств, их одномоментной переменчивости, неуправляемости и непредсказуемости и 2) о когнитивных поисках поэта, не находящего возможности в нормативной комбинаторной семантике выразить психологическую глубину эмоций. О взаимодействии и сменяемости чувств в событиях души и в событиях жизни говорят сами поэты: *Потом я вспомню, что казался мне / труд ожиданья целью бытия, / но и тогда соотносила я / насыщенность чудной нежности - с тоской / грядущего; ... но учёное сердце предзнало, / что любовь непременно венчает печаль: / сборы, сумерки, запах вокзала* (Б. Ахмадулина).

Стихотворения, строящиеся на приёме аномальности в представлении и интерпретации эмоций, моделируют особый статус эмоций в картине мира поэта:

На ошибках учимся
ненависть любить,
оттого и мучимся,
что нельзя забыть.

(Л. Васильева)

И с обидой смотрела Вода
на прискорбное это блаженство.

(И. Шкляревский)

С поэзией родной наедине
Всю жизнь свободным прожил я в неволе.

(А. Межиров)

Растёт беспокойство покоя,
И глядит, как пришелец, землянин
Через стекло двойное.

(К. Ковальджи)

- Свобода - это гнёт и рабство,
А рабство - полная свобода!

(В. Казанцев)

И ненависть, мешающая вздоху,
возникла в нём с мгновенностью любви.

(Б. Ахмадулина)

Прохудились все швы, перетёрлись,
истончалась и высохла кость,
и при каждом движении - тормоз,
и при каждой радости - злость.

(Б. Слуцкий)

Особый когнитивно-психологический ракурс оценки эмоционального состояния представлен в структурах антиципации - предвосхищения, предугадывания эмоций: *И хочется любви с предчувствием ошибки* (О. Хлебников); *Но предчувствием древней беды / я ни с кем не могу поделиться; пугает предчувствием сложным и грустным; в жару предчувствия плохого* (Ю. Кузнецов); *Застывший крик. Предощущенье крика. / Блаженный миг! Предвосхищенье мига ...* (В. Казанцев); *Мотив предчувствия, предвестия / того, что двигалось сюда, / как тема смерти и воздействия / и тема Страшного суда ; Повторенье дороги, предчувствие, предваренье. / Тихое настроенье, словно идёт снег* (Ю. Левитанский); *Это было предчувствием боли, / Как бывает у птиц и зверей* (Д. Самойлов); *И в предчувствии мы проживаем / то, чего жить не придётся* (О. Седакова); *Жизнь замечает вдруг, что пред-мертва; Услышат всё и не поймут / намёк судьбы, беды предвестье; ... и философ решал, как потом назовут / спор фатальных предчувствий и действий батальных* (Б. Ахмадулина); *Предчувствие счастья - опасная штука! / Бессонная, цепкая власть - не примета. / Дыханье спирает внезапно и туго, / и держит, и тянет, и гонит по свету* (И. Снегова); *Ах, от меня на волоске / Себя самой предвосхищенье; И до сих пор предчувствую порой, / что не могу быть взрослою в любви; Весна, предчувствие расцвета, / и трепет, и полуднамёк; И давнишняя наша дорога, / С ветром, листьями, снегом, песком, / Вдруг кольнула предчувствием Бога, / Этим лёгким в груди холодком...; Отныне и навеки стать должно / Предчувствием, преддверием, предтечей / всё то, что трудно мне легло на плечи, / Всё то, что завершить не суждено; Нет, мы не думали про чудо, / Мы лишь предчувствовали что-то; И вновь в предчувствии начала / Брала дыхание строка; Будто на пороге перемен, / Вдруг - порыв, предчувствие простора; В час последней звезды, / В лёгкой тьме я предчувствую море...* (Л. Владимирова). Антиципация, по нашим наблюдениям, значительно активнее представлена в женской поэзии, чем в мужской.

Аффективность как степень включённости лирического субъекта в мир оценки бытия через эмоции реализуется в поэтической афористике - достигнутом опыте понимания чувства и найденного «плана выражения», соответствующего этому пониманию: *Скупа надежда у людей / И горе одинаково; ... что ненависть бесплодна / И кровь рождает только кровь* (М. Дудин); *Чужая старость раздражает малость, / своя к себе же вызывает жалость; ... счастье мнимо / В пределах области земной* (А. Межиров); *Сегодня наша доброта самим*

себе необходима (Е. Винокуров); *Покуда есть надежда - можно жить* (Ю. Левитанский); *Я за то, чтобы краска стыда / Всесловную сделала краской* (В. Костров); *Есть торжествующий обман в улыбке, / которая уверена в себе* (Н. Ушаков); *Милое желание сильнее / силы страстной и простой* (О. Седакова). Сумма цитат об эмоциях может дать представление о картине мира поэта и имеет существенное культурологическое значение.

Подведём итоги. Широкая и многообразная представленность в поэзии способов и средств выражения эмоций, креативные действия поэтов, направленные на нюансировку испытываемых или рекомендуемых для испытания чувств обеспечивают национальной культуре духовную цельность. Поэзия являет глубины человеческих душевных движений. Стихотворение всегда наполнено чувством. Язык - материальный проявитель эмоций. Стихотворный текст как сигнал для эмоционального включения требует установления определённого количества соответствий между способами представления эмоции и психоэмоциональными возможностями читателя как реципиента. Процесс совмещения порождающего, то есть авторского, тезауруса, представленного в тексте, и воспринимающего, то есть читательского, тезауруса [2] происходит в условиях согласования контекстных связей. Семантика слов-эмотивов проявляется в общей системе стихотворного текста. Эмоции реперезентируются средствами всех поэтических уровней, они испытывают влияние множества согласовательных механизмов, актуализирующих те или иные смыслы и оценки эмоционального состояния лирического повествователя и семантики слова-эмотива. В результате эмоция оказывается неоднозначной, она наполняется новыми признаками - в особой грамматической конструкции, в метафоре, в сопровождении метафорического эпитета, в олицетворении, в оксюмороне.

Время меняет эмоциональный опыт людей, и чувства людей одной эпохи могут существенно отличаться от чувств людей, живших в другое время. Но поэтическая эмотология складывается не только в рамках социальных и культурных процессов эпохи, но и в рамках глубоких, вросших в национальную культуру традиций культивирования базовых для человеческого сообщества эмоций. Если согласиться с тем, что мир измеряется смыслом и чувствами, то надо признать и то, что единицы и критерии такого измерения вырабатываются поэтами любого времени. Поэзия выявляет и проясняет устройство эмоционального мира человека, используя все ресурсы языка, а если этих ресурсов оказывается недостаточно, поэт осуществляет созидательные действия, способные обогатить язык, мысль и чувство. «Как слово звать - у словаря не спросишь, / покуда сам не скажешь словарю» - эта мысль Б. Ахмадулиной имеет отношение и к семантике эмоций, творимой в целостности стихотворного текста.

Литература

1. **Воркачѳв С.Г.** Метафора в семантике концепта «счастье» // Русистика. - Киев, 2003. - Вып. 3.
2. **Караулов Ю.Н.** Лингвистические основы функционального подхода в литературоведении // Проблемы структурной лингвистики 1980. - М., 1982.
3. **Ковтунова И.И.** Поэтический синтаксис. - М., 1986.
4. **Ковтунова И.И.** Асимметричный дуализм языкового знака // Проблемы структурной лингвистики 1983. - М., 1986.
5. **Ковтунова И.И.** Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX в. Поэтический язык и идиостиль. - М., 1990.
6. **Коржавин Н.** Игра с дьяволом (По поводу стихотворения Александра Блока «К Музе») // Поэзия: Альманах. - М., 1991. - Вып. 59.
7. **Кожевникова Н.А.** Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. - М., 1986 (раздел «Тропы в поэзии начала века»).
8. **Некрасова Е.А.** Олицетворение в системе тропов // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. - М., 1994.
9. **Некрасова Е.А.** Идиостиль Б. Ахмадулиной // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. - М., 1994.
10. **Очерки** истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. - М., 1993.
11. **Очерки** истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. - М., 1994.
12. **Петрова З.Ю.** Образные обозначения эмоций в языке русской поэзии XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Образные средства поэтического языка и их трансформация. - М., 1995.

О СПЕЦИФИКЕ ЯЗЫКОВОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЭМОЦИЙ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 20 ВЕКА

В статье на многочисленных примерах анализируются факты поэтической эмотологии, креативные действия поэтов 2-й половины 20 века по нюансировке эмоций в условиях согласования контекстных связей через особые грамматические конструкции и тропы.

Ключевые слова: поэтическая эмотология, слово-эмотив, грамматические категории, олицетворение, метафора, оксюморон, поэтическая афористика.

ПРО СПЕЦИФІКУ МОВНОГО ПРЕДСТАВЛЕННЯ ЕМОЦІЙ У РОСІЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті на багаточисельних прикладах аналізуються факти поетичної етимології, креативні дії поетів 2-ої половини ХХ століття з нюансування емоцій в умовах узгодження контекстних зв'язків через особливі граматичні конструкції і тропи.

Ключові слова: поетична емотологія, слово-емотив, граматичні категорії, уособлення, метафора, оксюморон, поетична афористика.

ABOUT SPECIFICITY OF LANGUAGE PRESENTATION OF EMOTIONS IN RUSSIAN POETRY OF THE SECOND PART OF THE XX CENTURY

This article analyzes the factors of poetical emotology, creative actions of the poets of the second part of the XX century connected with describing the emotions in the conditions of coordination of context links by means of certain grammatical constructions and tropes.

Key words: poetical emotology, word-emotive, grammatical categories, personification, metaphor, oxymoron, poetical aphoristics.

УДК 811. 161. 1'42

Г.П. Джинджолия

ТЕМПОРАЛЬНЫЙ ТРОП И КОНТЕКСТ: СПОСОБЫ СЕМАНТИЧЕСКОГО СООТНОШЕНИЯ

Рассмотрим различные виды структурных и семантических отношений, возникающих в синтагматическом окружении темпоральных генитивных метафор (далее — ГМ). Под темпоральными ГМ имеются в виду образования, метафоризирующие компоненты которых определяются отнесенностью к семантической категории «время».

Микроконтексты ГМ обычно имеют в своем составе определение, глагол, определение и глагол. При описании этих микроконтекстов мы руководствовались идеями Л.Я. Гинзбург (1), Т.И. Сильман [3], И.И. Ковтуновой [2], Л.Н. Синельниковой [4; 5], Ж.А. Дозорец [6] о принципах семантической организации лирического высказывания.

В микроконтекстах первого типа определение структурно, как правило, связано с метафоризируемым словом. При этом возможны разные виды семантических отношений: семантическое соответствие структурно опорному метафоризируемому слову:

*И балалайки звук народный,
И томный вечера припев* (М. Лермонтов),

*От тяжелого бремени лет
Я спасался одной ворожбой* (А. Блок),

Над тихой заводью дней

*Как будто завеса
Рванулась* (М. Цветаева);

семантическое согласование с метафоризирующим словом:
*Остался красный зов зари
И верность голубому стягу* (А. Блок),

*Горячий шелест лета
Словно праздник за моим окном* (А. Ахматова);

семантическое балансирование между метафоризируемым и метафоризирующим словами:

*Плещет рдяный мак заката
На озерное стекло* (С. Есенин).

Определение, входящее в темпоральный микрообраз ГМ, иногда структурно и семантически согласуется с метафоризирующим словом:

*И один, на дне осенней ночи
Я лежу, как червь, на дне морском* (Я. Полонский),

*Не оставляй меня в тумане
твоих первоначальных лет* (А. Блок);
структурно связывается метафоризирующим словом, в то время как семантически — с метафоризируемым:

*Зари догорающей пламя
Рассыпало по небу искры* (Я. Полонский);

балансирует, предстает в виде амплитуды колебаний:
*...певец и помчался на огненных конях,
В пурпуре алой зари, на золотой колеснице* (А. Майков),

*Ночь прощается тоскливо
С лаской пламенного лета* (И. Бунин);

не имеет семантической мотивировки:

*Слепого полдня желатин,
И желтые очки промоин* (Б. Пастернак).

В микроконтекстах второго типа («глагольного») глагол (или отглагольная форма), как правило, структурно соотносится с метафоризируемым словом и поддерживает его семантически:

Меня изуродовал времени жезл (Н. Некрасов),

*Протянуты поздние нити минут,
Их все сосчитают и вам отдадут* (А. Блок),

Отзвенела по траве сумерек зари коса (С.Есенин),

*Глаза зари в глаза воды
Глядят, зимуя в изумруде* (Б. Пастернак),

*Я сам без роду и без племени
И чудом вырос из-под рук,
Едва меня лопата времени
Швырнула на гончарный круг* (А. Тарковский).

В микроконтекстах третьего типа (определение+глагол) выделяются следующие виды структурных и семантических отношений. Определение структурно и семантически связывается с метафоризирующим словом, а глагол — с метафоризируемым:

В пряже солнечных дней время выткало нить
(С. Есенин),

В уши душиной ночи как не прокричать (Б. Пастернак).

Иногда определение семантически отрывается от структурно опорного метафоризирующего слова:

*Чтобы двойка конвойного времени
Парусами неслась хорошо* (О. Мандельштам).

Определение и глагол структурно связаны с метафоризируемым словом. Структурным отношениям соответствуют семантические:

*Сухое золото классической весны
Уносит времени прозрачная стремнина*
(О. Мандельштам).

Семантически опорным для определения здесь может быть метафоризирующее слово:

*Снова красные копыя заката
Протянули свое острие* (А. Блок),

*Отвори мне, страж заоблачный,
голубые двери дня* (С. Есенин),

*И зари вишневый клей
Застывает в виде сгустка* (Б. Пастернак).

В некоторых случаях определение и глагол, структурно связанные с метафоризируемым словом, семантически соотносятся с метафоризирующим:

*Гаснут красные крылья заката,
Тихо дремлют в тумане плетни* (С. Есенин).

Исследование способов формального и содержательного воплощения темпоральной ГМ в микроконтексте позволяет видеть специфику восприятия мира отдельными поэтами, отличие одной художественной системы от другой. Согласование структурных и семантических отношений свойственно поэзии XIX века, тогда как нарушение согласования широко представлено в творчестве различных поэтов второй половины XIX века, но наиболее полно проявилось в поэзии начала XX века. В поэзии конца XIX — XX в. утверждаются новые правила семантической организации темпорального микроконтекста, которые отражают усиление влияния на лирическую поэзию этого времени внутренней речи, перераспределение структурных и семантических отношений подчеркивает ассоциативность поэтического мышления, максимально динамизирует текст, повышает полисемантическую лирического смысла.

Литература

1. Гинзбург Л.Я. О лирике. — Л., 1974. 2. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис. — М., 1986. 3. Сильман Т.И. Заметки о лирике. — Л., 1977. 4. Синельникова Л.Н. Перифраза в контексте лирического стихотворения // Синельникова Л.Н. Жизнь текста, или Текст как жизнь. Избр. работы. В 3-х т. — Луганск, 2005. — Т. 1. 5. Синельникова Л.Н. Роль генитивной метафоры в системном объединении единиц стихотворного текста // Композиционное членение и языковые особенности художественного произведения. — М., 1987. 6. Дозорец Ж.А. Семантическая организация стихотворной строки // Филологические науки. — 1988. — №5.

ТЕМПОРАЛЬНЫЙ ТРОП И КОНТЕКСТ: СПОСОБЫ СЕМАНТИЧЕСКОГО СООТНОШЕНИЯ

В статье рассматриваются различные виды структурных и семантических отношений в синтагматическом окружении темпоральных генитивных метафор. По мнению автора статьи, в поэзии конца XIX - XX в. утверждаются новые принципы семантической организации темпорального микроконтекста, которые отражают усиление влияния на лирическую поэзию этого времени внутренней речи.

Ключевые слова: темпоральные тропы, генитивная метафора, лирическая поэзия.

ТЕМПОРАЛЬНИЙ ТРОП І КОНТЕКСТ: СПОСОБИ СЕМАНТИЧНОГО СПІВВІДНОШЕННЯ

У статті розглядаються різноманітні структурні й семантичні співвідношення в синтагматичному колі темпоральних генетичних метафор. На думку автора статті, у поезії кінця XIX - XX ст. затверджуються нові принципи семантичної організації темпорального мікроконтекста, які відображують посилення впливу на ліричну поезію того часу внутрішньої мови.

Ключеві слова: темпоральні тропи, генетивна метафора, лірична поезія.

TEMPORAL TROPE AND CONTEXT: WAYS OF SEMANTIC CORRELATION

The article deals with different types of structural and semantic relations in syntagmatic surroundings of temporal metaphors. According to the author's view point, new principals of semantic organization of temporal microtext, which reflect influence increasing on lyric of this time inner speech are confirmed in poetry.

Key words: temporal tropes, genitive metaphors, lyrical poetry.

УДК 811.161.1'42

Л.Ф. Компанцева

ПОЭТИКА ВИРТУАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ

Категория времени всегда являлась значимой коммуникативной составляющей организации дискурса. Категория виртуального времени не просто организует дискурс, она является коммуникативно-когнитивным стрежнем гипертекста.

Цель нашей статьи — рассмотреть определяющие коммуникативно-когнитивные особенности категории виртуального времени, его значимые лингво-поэтические составляющие.

Проблема виртуального времени осмысливается не только исследователями, но и пользователями, которые воспринимают время как феномен, подверженный моделированию, способный на самостоятельное, параллельное, существование не только по отношению ко времени реальному, но и к самим виртуалам: *время живет своей собственной жизнью, застревает в проводах, время начало оживать*.

Одна из особенностей виртуального времени - его актуальность. Виртуальный дискурс позволяет человеку *войти в состояние «аптайм» (uptime)*, в котором все сенсорное восприятие сфокусировано на внешнем окружении «здесь и сейчас». Состояние

«аптайм» и, как следствие, возросший объем сенсорного опыта позволяют более полно воспринять коммуникативную ситуацию, не засоряя переживания оценками или умозаключениями, отвлечься от проблем реального мира, снять некие «психологические фильтры», что, в конечном счете, способствует избавлению от состояния фрустрации, неудовлетворенности.

«Здравствуйте, спасибо, что забежали, не жалея реального и виртуального времени, всегда такого драгоценного. Я это сделала больше для себя, так что не судите слишком строго» (<http://alivenzovskay.narod.ru>).

«Если старое время надоело, можно запутать себя новым» (Павелко, Обратный отсчет. — [http:// www.guelman.ru/neo/06/99334-5.html](http://www.guelman.ru/neo/06/99334-5.html)).

На наш взгляд, чтобы выработать принципы адекватной оценки категории виртуального времени, следует обратиться к **коммуникативно-прагматическим принципам** его изучения. Виртуальное пространство представляет собой гипердискурс, следовательно, при изучении его составляющих можно использовать некоторые из параметров дискурсивного анализа текста. Так, авторы монографии «Коммуникативная грамматика русского языка» предлагают рассматривать движение времени в тексте не однолинейно и не однонаправленно, а как взаимодействие трех темпоральных осей. Линия T1 представляет *календарное*, природное, объективно бегущее время, внешнее по отношению к тексту, однонаправленное и необратимое. Это категория физическая, связанная с гносиологически-когнитивной — осознанием, упорядочением объективного времени в человеческих представлениях» [2, 22]. Линия T2 реализует *текстовое*, событийное, время, которое может быть в каких-то моментах проецировано на хронологическую ось, но это не обязательное условие построения текста. Обязательным принципом построения текста является таксисная связь всех составляющих. Линия T2 может демонстрировать хронологическую отнесенность событий или их чисто таксисное следование. Линия T3, *перцептивная*, выражает позицию говорящего, реальную или мысленную, во времени и пространстве по отношению к событиям текста. «Следуя вдоль событийной линии, говорящий воспроизводит «видимое» и «слышимое»; перемещаясь влево или вправо, говорящий может инверсировать порядок изложения; поднимаясь над происходящим, говорящий с более высокой точки обзора описывает место действия, фоновые, сопутствующие признаки, либо суммирует повторяющиеся события, накапливающиеся состояния, либо оставляет прочерк в незначительных для сюжета отрезках событийного времени, либо сообщает не о событиях, а о мыслях, вызванных ими, разного уровня абстракции» [2, 23].

Данная концепция прекрасно укладывается в модель гипертекста. Линия T1 — это реальное время, в котором пребывает пользователь. Линия T2 - виртуальное время, организуемое по воле пользователя, включающее порядок вхождения в виртуальную реальность, переключение каналов, порядок посещения чатов. Линия T3 выражает позицию пользователя по отношению к виртуальной реальности, это то время, в котором пользователь ощущает себя.

Линию T2 виртуалы пытаются осмыслить, феномен виртуального времени привлекает внимание создателей компьютерных технологий. Освоение любой реальности начинается с осознания ее пространственно-временных координат, поэтому в Сети так много форумов, на которых ведутся дискуссии о категории виртуального времени. Следуя научному принципу, который предполагает рассмотрение пространства и времени в рамках одного пространственно-временного континуума, швейцарская компания Swatch (www.swatch.com) предложила время в Интернете также измерять по-особенному — в «битах» («ударах Интернет-колокола», beat) или «@», которых в сутках ровно 1000 (т.е. 1 бит равен 1 мин. 26.4 сек.). Через швейцарский город Биль, где и расположена штаб-квартира этой часовой компании, был проведен нулевой Интернет-меридиан. Таким образом, новые сутки в виртуальном пространстве начинаются в 11 вечера по Гринвичу. На сайте Swatch любой желающий может перевести свое время в Интернет-время, воспользовавшись специальным конвертером, а также приобрести настоящие часы Swatch, которые отсчитывают «настоящее» Интернет-время. Как говорится в телевизионной рекламе компании, *«Интернет-время - время тех, кто живет в мире кибернетики, где нет лета и зимы, где нет ночи и дня, где время диктует не положение Солнца на небе, а пребывание человека в Сети»* (Целых А.. Общий аршин для общего Интернета // Internet.ru, 05.10.2000. - <http://www.internet.ru/article/articles/.html>). Создание Интернет-времени в какой-то степени заполняет лакуну в анализе виртуальной реальности, пользователи восприняли эту идею достаточно благожелательно.

Виртуальное время.

Что это такое?

Это время, которое придумали специально для тех, кто часто пользуется Интернетом и много общается через интернет с людьми, которые находятся в других странах.

Что в нем такого особенного?

Оно одинаковое во всех странах.

Зачем оно такое странное?

Чтобы люди привыкали им пользоваться, как есть, и не пытались постоянно сравнивать его со своим обычным временем.

И для чего это время должно быть полезно?

1. Чтобы договариваться с людьми из разных стран в чатах (после фразы «завтра в пять» не нужно будет хором говорить «какого времени?»).
2. Чтобы договариваться с теми же самыми людьми о других делах (телефонных звонках, обещанных электронных посланиях и.т.п). По идее должно отпасть вечное пересчитывание времени из американского в русское, в японское...
3. Чтобы украсить свою страничку чем-нибудь интересным, красивым и непонятным (то есть виртуальными часами).
4. Раньше люди заводили себе сотовый телефон, и звонили в присутствии красивых дам в службу новостей, чтобы продемонстрировать им ...не знаю что... Теперь становится модно изображать из себя отпетого киберманьяка ;-)) (В ходе телефонного звонка смотрите на часы и говорите «ок, завтра в 770...») .
5. Чтобы нормально общаться с жителями города [cyberpunk](#).

И как? Вы уже походили с ума окончательно?

Мы походили с ума намного раньше. А к виртуальному времени мы привыкли очень быстро. А вообще это как всегда - все, чем пользуется большинство, становится удобнее для всех. (<http://www.deep.deu.net/virtualtime/index.html>)

Виртуальное время приобретает статус всеобщего и течет параллельно времени реальному, является одной из составляющих гипердискурса.. Линии T1 и T2 — определяют положение личности в мире и виртуальном пространстве. Их пересечение создает многомерность дискурса: его координаты находятся как в мире реальном, так и в мире виртуальном.

Ты ушла (тр3)

Я метался, растерянный, перед дверьми,
Был бы рад удержать, да не больно знал, как:
Ты ушла в искривленный чудовищный мир,

Так похожий на дважды зачеркнутый знак.

Было — не было... Или — была не была?
Но неведомо мне, хоть убей, почему ж
Враз ты в жертву намеренно всё принесла,
Чтоб попасть в подмастерья к хозяину душ?

В параллельных мирах я привычно бродил,
Где струятся по шлейфам извилины байт.
Твой в потерянных кластерах след находил
Да кромсал свою жизнь, как испорченный слайд.

В круговерти из женщин, как рыба в воде,
И плевать я хотел на чужие рога,
Но в какой же момент, отчего же и где
Ты меня перекрасила в образ врага?

Виртуальное время циклично течет,
В нем мелькает из вскрытых программ ассорти.
Я застрял в дежа вю, отдавая отчет,
Что к тебе коды взлома мне вряд ли найти.

Не приемлет банкротства мое естество.
Однозначно пытаюсь судьбе навредить,
Той, где твой гарантировал самоотвод
Золотым миражом утвержденный вердикт.

[Моров Владимир](http://www.bards.ru/archives/author.asp?id) (<http://www.bards.ru/archives/author.asp?id>)

Пространственные и временные ориентиры этого дискурса являются координатами как реального, так и виртуального миров.

Дверь — объект реального мира (выход из дома, из прошлой жизни и т.д.) - вход в виртуальный мир,

Искавленный чудовищный мир — мир реальной действительности сквозь призму виртуальной реальности.

К тебе коды взлома мне вряд ли найти — метафора, построенная на сигналах виртуального мира, но характеризующая состояние реального лирического героя.

В представленном дискурсе сочетаются все описанные темпоральные линии: реальное, виртуальное и внутренне время лирического героя находятся в неразделимой взаимосвязи.

В параллельных мирах я привычно бродил, Твой в потерянных кластерах след находил — время T2, организуемое по воле рассказчика сочетанием процессуальных фрагментов.

Где струятся по шлейфам извилины байт — время T1, неостановимый процесс, не зависимый от воли создателя дискурса, виртуальное время.

Да кромсал свою жизнь, как испорченный слайд — время T3, креативное, характеризующее непрерывный процесс восприятия, состояния, мысли.

Такое сочетание времен и пространственных координат создает многомерность и креативность виртуального дискурса.

Точка отсчета времени в виртуальном дискурсе не фиксирована моментом порождения текста, она может быть синхронной лишь в хронотопе, в котором создатель дискурса себя ощущает, либо в хронотопах, актуальных для пользователей в какой-то момент времени. Монтируя темпоральное движение виртуального дискурса, пользователи воспринимают его с разных ступеней абстракции, следовательно, в разном темпе.

Категория виртуального времени - это не только время «аптайм», но и глубокий пласт диахронии - организованной, доступной любому нуждающемуся в информации о *коллективной памяти человечества*. Например, одной из философских составляющих Интернета постсоветского пространства является понятие соборности. Русская философия всегда была философией культуры, ее отличает постоянный интерес к личности, формам и способам ее бытия. Поэтому Бердяев назвал русскую философию «конкретным идеализмом», «конкретной философией целостного духа», Эрн — «логизмом», Вл. Соловьев — «философией всеединства». Таким образом, можно говорить об особой направленности русской философии — антропологической, где личность является высшей ценностью, квинтэссенцией бытия, средоточием культуры, единством внутреннего и внешнего, добра и зла. Этот ряд может быть дополнен и современной лексемой «сетелюбие», которую зафиксировал М. Эпштейн в «Словаре XXI века» [3]. Словом «сетелюбие» М. Эпштейн прочертил философскую связь между поколениями российской интеллигенции, он делает следующее замечание: «Владимир Соловьев был сетелюбом, когда самой Сети еще и в помине не было. Ведь Сеть — это его воплощенная мечта о всеединстве» [3].

. Антропологичность русской философии нашла адекватную реализацию в построении философии Сети. Осмысление цельного знания, вырастающего из живого опыта личности, конкретности истины, символизм мышления и эстетическое постижение действительности, слияние всеобщего, соборного с частным, индивидуальным, принцип любви — вся эта философская парадигма была реализована при освоении русским человеком киберпространства. Интернет так же, как философия Просвещения, был заимствован на Западе и сразу подвергся осмыслению и переосмыслению. Русский человек не мог просто, как западный, пользоваться достижениями цивилизации, ему необходимо

было осмыслить и дать оценку новому явлению, осознать себя и свою жизнь через отношение к Сети. Открытость Сети, широкие возможности общения и понимания, обретение нового смысла существования, пусть и виртуального, — вот, что привлекало и привлекает молодое постсоветское поколение. Большинство ранних программ русского Интернета посвящались духовной культуре и альтернативным жизненным стилям: лучшим книгам, искусству, религии, философии, психологии, оккульти. Так, М. Эпштейн в 1995 году внедряет в Интернете *«интеллектуальную сеть»* - *интелнет* как некое особое метапространство, где могли бы развиваться всякие междисциплинарные идеи и дискурсы (банк новых идей, гуманитарная междисциплинарная интелнетика и т.д.). Еще примеры: «Российская сеть культурного наследия» (<http://www.rchn.org.ru>); Интернет-проект «Картина недели», который выставил в Сети более 100 шедевров мирового искусства (http://www.centri.smr.ru/win/pics/main_pics.htm); проекты «Ветер с Востока» и «3 рубля 63 копейки», представляющие собой базы данных по современному искусству России, Молдавии и Украины — частная некоммерческая инициатива московского искусствоведа Т. Могилевской и французского художника Ж. Мореля (<http://services.Wordnet.net/~colorado>); объединенный сайт 12 музеев Подмосковья (<http://www.museum.ru/museum/MscReg>); портал «Музеи России», содержащий информацию о более чем 3 тысячах музеев и галереях (<http://www.museum.ru>), сайт сетевого искусства - Net Art (<http://www.museum.ru/w946>).

Итак, Интернет — это реальность, которая в своей основе имеет глубокие исторические корни, сформировавшуюся философскую основу. Видимо, это то символическое пространство, которого так не хватало русскому человеку для самореализации. «При всей своей ультрановизне среда Интернета сохраняет определенные экологические функциональные связи с хронотопами как предшествующих исторических эпох, так и современности. Она стремительно «обживает» и приспособливается для пребывания (одномоментного — в реальном времени, или отсроченного, разновременного) в ней миллионов человек, представляющих как экономически развитые страны, так и развивающиеся государства» [1].

Литература

1. **Войскунский А.Е.** Метафоры Интернета // *Вопр. философии.* - 2001. - №11. — С.64-97. Эл. ресурс: <http://www.nethistory.ru/boblio/1043173332.html>.
2. Золотова Г.А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. *Коммуникативная грамматика русского языка.* — М.: МГУ. - 1998. — 528 с.
3. **Эпштейн М.** *Словарь XXI века: расширение русского языка.* — <http://rb.kolokol.ru>.

ПОЭТИКА ВИРТУАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ

В статье рассматриваются когнитивно-коммуникативные и поэтические особенности категории виртуального времени. Определяется роль виртуального времени в организации гипердискурса и соединении хронотопов различных исторических времен в единый коммуникативный проект.

Ключевые слова: виртуальное время, гипертекст, состояние «аптайм», коммуникативно-прагматический принцип.

ПОЕТИКА ВІРТУАЛЬНОГО ЧАСУ

У статті розглядаються когнитивно-комунікативні і поетичні особливості категорії віртуального часу. Визначається роль віртуального часу в організації гіпердискурсу і з'єднанні хронотопів різних історичних часів в єдиний комунікативний проект.

Ключові слова: віртуальний час, гіпертекст, стан «аптайм», комунікативно-прагматичний принцип.

POETICS OF VIRTUAL TIME

Cognitive — communicative and poetic peculiarities of virtual time category are represented in the article. The role of virtual time in organization of hyperdiscourse and combining of different historical periods chronotops in a single communicative project is defined.

Key words: virtual time, hypertext, status «uptime» communicative-pragmatic concept.

УДК 811. 161. 1' 42

В.А. Розсоха

АРХИТЕКТОНИКА ПАРОДИЙНОГО ДИСКУРСА (на матеріалі «Древней истории» Н.А. Тэффи)

Пародийний дискурс (греч. parōdia букв. «пение наизнанку, перепев») относят к вторичным жанрам, основной чертой которых является ярко выраженная интертекстуальность. Архитектоника пародии предполагает намеренную трансформацию знакового пространства текста-прототипа. Как правило, автор заимствует стиль, поэтику, содержание, но утрирует их, доводя до абсурда в целях создания комического эффекта.

«Древняя история» Н.А. Тэффи — первая часть популярной в начале XX века «Всеобщей истории, обработанной «Сатириконом», которая была написана классиками русской сатиры, сотрудниками

журнала «Сатирикон» (Н.А. Тэффи «Древняя история», О.Дымов «Средняя история», А. Аверченко «Новая история», О. Л. Д'Ор «Русская история»). Блистательно пародируя учебники по истории Д. Иловайского¹, — своего рода «Краткий курс» для нескольких поколений дореволюционных гимназистов — Аверченко, Тэффи и др. предложили свой вариант всеобщей истории от античности до наполеоновских войн.

Пародия эта носит дружеский, шуточный характер и заключается в имитации манеры письма Д.И. Иловайского.

В то время как для читателей-современников замысел сатириконовцев был прозрачен и ясен (имя Д.И. Иловайского (1832 — 1920) в дореволюционной России было знакомо каждой семье, где был школьник, а учебники Иловайского по всеобщей и русской истории до 1917 года выдержали десятки изданий), современному читателю понятно далеко не всё. Этот факт и желание глубже проникнуть в текст пародии, выявить имитируемые черты, определить степень снижения сатириконовцами (и, в частности, Н. Тэффи) авторского оригинала, заставили нас обратиться к тексту-прототипу.

Приведем несколько фрагментов из переизданной в 1997 году «Новой истории» Д.И. Иловайского:

«Людовику XV наследовал его внук Людовик XVI (1774—1793). Это был *государь добродушный, исполненный благих намерений, но, к сожалению, весьма нерешительный и слабый характером* (здесь и дальше курсив наш — В.Р.). Он *легко подчинялся влиянию своих расточительных братьев* (Людовика и Карла) и супруги Марии-Антуанетты (дочери австрийской императрицы Марии-Терезии). *По молодости и легкомыслию Мария-Антуанетта слишком любила роскошь и праздники и не придавала большого значения расстроенному положению финансов и вообще не старалась приобрести народного расположения*» [1,471].

«Депутаты собрались в королевской резиденции в Версале 5 мая 1789 года. Заседания были открыты тронной речью короля, но вслед за тем, при обсуждении регламента, сразу начались *распри* ... Депутаты третьего сословия требовали общих заседаний. <...>. Двор был *оскорблен смелостью* городских депутатов; король приказал им оставить зал общих заседаний и удалиться в свою палату. Когда обер-церемониймейстер объявил об этом приказе, Мирабо встал и *дерзко произнес*: «Передайте вашему повелителю, что мы находимся здесь по воле народа и что одна только сила штыков заставит нас удалиться». Национальное собрание осталось на месте. На следующий день к нему присоединились депутаты от дворянства, возглавляемые герцогом Орлеанским (*который, хотя и был родственником короля, принимал участие в оппозиции*). *Добродушный король* уступил и повелел остальным депутатам от дворянства и духовенства объединиться с

третьим сословием. *Народ праздновал эту уступку иллюминацией»* [1,472 — 473].

«21 января 1793 года Людовик XVI с обычным своим спокойствием и христианским смирением взошел на эшафот. «Французы! — обратился он к народу. — Я умираю невинным. Я прощаю моим врагам и молю Бога, чтоб Он также отпустил им и чтобы кровь моя не пала на Францию...». Звуки барабанов заглушили голос короля, и голова его упала под топором гильотины. Королева Мария-Антуанетта также погибла на эшафоте, а малолетний дофин (получивший после смерти отца при иностранных дворах титул Людовик XVII) умер в темнице от жестокого обращения» [1,476].

«С учреждением республики во Франции был изменен и календарь; вместо общепринятых названий месяцев стали применяться революционные: вандемьер, брюмер, фример... 18 брюмера приходилось на 9 ноября 1799 года. Тогда же вошли в моду названия по образцу древней Римской республики: консулы, сенаторы, трибуны, префекты и прочие. Женщины-республиканки оставили пудру и огромные фижмы, напоминавшие королевскую Францию, и изменили свой костюм во вкусе античной простоты, впрочем, иногда в ущерб стыдливости» [1,482].

Даже эти небольшие фрагменты дают возможность понять, что манера представления материала (чрезмерно экспрессивная, а иногда излишне патетическая), стиль автора, часто соединяющего в своем стремлении к популяризации изложения крайние точки стилевой парадигмы, и многие другие особенности научного дискурса Дмитрия Иловайского, видимо, и дали повод сатириконовцам создать свою «Всемирную историю».

В «Древней истории» в качестве основного приема, позволяющего установить ассоциативные связи между исходным текстом и текстом-пародией, Тэффи выбирает контраст формы и содержания, который передается с помощью соединения противоположных вершин шкалы стилевой и стилистической парадигм.

Так, в «Предисловии» Н. Тэффи пишет: «Что такое история как таковая — объяснять незачем, так как это каждому должно быть известно с молоком матери. Но что такое древняя история — об этом нужно сказать несколько слов.

Трудно найти на свете человека, который хоть раз в жизни, выражаясь языком научным, не влопался бы в какую-нибудь историю. Но как бы давно это с ним ни случилось, тем не менее, *происшедший казус мы не вправе назвать древней историей. Ибо перед лицом науки все имеет свое строгое подразделение и классификацию.*

Скажем короче:

а) древняя история есть такая история, которая произошла чрезвычайно давно;

б) древняя история есть такая история, которая произошла с римлянами, греками, ассирийцами, финикийцами и прочими народами, говорящими на мертворождённых языках» [3,165].

Имитируя манеру изложения Иловайского, часто подробно и с вдохновением описывающего несущественные детали, бытовые сцены, Тэффи использует трансформированные разговорно-просторечные провербиальные формулы:

«Жители Египта делились на разные касты. К самой важной касте принадлежали жрецы. Попастъ в жрецы было очень трудно. Для этого нужно было изучать геометрию, до равенства треугольников включительно, и географию, обнимавшую в те времена пространство земного шара не менее шестисот квадратных вёрст. Дела жрецам было по горло, потому что, кроме географии, им приходилось еще заниматься и богослужением, а так как богов у египтян было чрезвычайно много, то иному жрецу подчас за весь день трудно было урвать хоть часок на географию» [3,165].

Наряду с обыгрыванием стиля, утрированием немотивированного употребления в научном стиле разговорно-просторечных языковых средств, Тэффи, согласно логике жанра пародии, создает свои сюжеты путем введения нового материала, подменяя «денотаты» темы или моделируя параллельный алогичный ассоциативный контекст. Так, например, рассказывая о воспитании детей в Спарте, она пишет:

«Воспитание детей было очень суровое. Чаще всего их сразу убивали. Это делало их мужественными и стойкими. <...>

Они с детства приучались говорить лаконически, то есть коротко и сильно. На длинную витиеватую ругань врага спартавец отвечал только: «От дурака слышу».

Женщина в Спарте пользовались уважением, и ей разрешалось изредка тоже поговорить лаконически, чем она пользовалась, воспитывая детей и заказывая обед кухарке-илотке.

Так одна спартанка, отдавая щит сыну, сказала лаконически: «С ним или на нём».

А другая, отдавая кухарке петуха для жаренья, сказала лаконически: «Пережаришь — вздую» [3,178 — 179].

Выдерживая жанр учебника истории, в котором обязательно должны были быть классификации, четкие, лаконичные определения, запоминающиеся формулировки, Тэффи, как и другие авторы «Всеобщей истории...», насыщает текст псевдоклассификациями и псевдодефинициями.

Например, **псевдоклассификации**:

«Древние народы разделяются по цвету кожи на черных, белых и желтых.

Белые в свою очередь разделяются на:

1) *арийцев*², произошедших от Ноева сына Иафета и названных так, чтоб не сразу можно было догадаться, от кого они произошли;

- 2) *семитов* — или не имеющих права жительства и
- 3) *хамитов*, людей в порядочном обществе не принятых» [3,166]

«Сама природа разделила Грецию на четыре части:

- 1) *северную*, которая находится на севере;
- 2) *западную* — на западе;
- 3) *восточную* — на востоке и, наконец,
- 4) *южную*, занимающую юг полуострова.

Это оригинальное разделение Греции издавна привлекало к ней взоры всей культурной части населения земного шара» [3, 172].

«Народонаселение Греции разделилось на:

- 1) *царей*,
- 2) *воинов* и
- 3) *народ*.

Каждый исполнял свою функцию.

Царь царствовал, воины сражались, а народ «смешанным гулом» выражал свое одобрение или неодобрение двум первым категориям» [3,174].

Псевдодефиниции:

«Все, что касается древнейших времен и о чем мы ровно ничего не знаем, называется периодом доисторическим» [3,166];

«Пирамиды суть здания пирамидальной формы, которые воздвигались фараонами для своего прославления» [3,167];

«Памятники Египта часто покрыты письменами, которые разобрать чрезвычайно трудно. Ученые поэтому прозвали их иероглифами» [3,167].

Обращает на себя внимание прием ложной хронологизации, когда Тэффи указывает дату нереального события, события, существующего лишь в пародийном пространстве текста «Древней истории...». Например:

«Прежде персидские юноши ели только хлеб и овощи. Развратясь, они потребовали супу (330 г. до Р.Х.)» [3,172];

«Самым неприличным у спартанского молодого человека считались его руки. Если он был в плаще, он прятал руки под плащ. Если он был голым, то засовывал их куда ни попало: под скамейку, под куст, под собеседника или, наконец, садился на них сам (900 г. до Р.Х.)» [3,178];

«Царь Порсена потянул носом (502 г. до Р.Х.): «Жареным пахнет! Пошел на запах и открыл Муция» [3,189].

Достаточно часто Тэффи использует приём тиражирования. Так, перечисляя объекты обожествления египтян, она дополняет этот перечень новыми, чужеродными ассоциантами, которые дают возможность автору вписать в канву пародии новый парадоксальный сюжет:

«В воздании божеских почестей египтяне не были особо разборчивы. Они обожествляли солнце, корову, Нил, птицу, собаку, луну,

кошку, гиппопотама, землю, мышь, крокодила, змею и многих других домашних и диких зверей. Ввиду этой богомногочисленности, самому осторожному и набожному египтянину ежеминутно приходилось совершать различные кощунства. То наступит кошке на хвост, то цыкнет на священную собаку, то съест в борще святую муху. Народ нервничал, вымирал и вырождался»[3,168].

Любая сентенция текста «Всемирной истории...», как правило, сопровождается оценочным авторским замечанием, в котором сама Тэффи как бы «выглядывает» (в терминологии Вл. Новикова) из-под речевой маски. Ср.:

«От времени небольшое количество фараона, которое заключалось между ароматами и футляром, высыхало и превращалось в тонкую перепонку. Так непроизводительно тратили древние монархи народные деньги!» [3,167];

«... во многих европейских музеях можно видеть образцы этих сушеных фараонов, прозванных за свою неподвижность мумиями. За особую плату сторожа музеев позволяют посетителям пощелкать мумию пальцем»[3,167];

«... памятниками Египта служат развалины храмов. Более всего сохранилось их на месте древних Фив, прозванных по числу своих двенадцати ворот «стовратными». Теперь, по свидетельству археологов, ворота эти переделаны в арабские деревни. Так иногда великое обращается в полезное!» [3,167].

Анализируя жанровое своеобразие пародии, Вл. Новиков отмечает, что «пародия не просто «двусмысленность», она обладает и сложным, многозначным и конкретным третьим планом, представляющим соотношение первого и второго планов как целого с целым. <...>. Наше прочтение третьего плана — это сопоставление в сознании планов первого и второго. В нём — глубинное измерение пародии, её потенциальная многозначность, богатство смысловых оттенков»[2, 15]. Текст «Древней истории» Н.А. Тэффи — яркое тому подтверждение. С тонкой иронией, лёгкой насмешкой, проявляя глубокую научную эрудицию, Тэффи фокусирует внимание читателя на исторических догмах, наукообразной схоластике и псевдоморализаторстве в историческом образовании.

Литература и примечания

1. **Иловайский Д.И.** Древняя история. Средние века. Новая история. — М., 1997. ³ 2. **Новиков Вл.** Книга о пародии. — М., 1989. 3. **Тэффи Н.А.** Древняя история // Тэффи Н.А. Антология Сатиры и Юмора России XX века. — М., 2001. — С.165 — 204.

¹ Дмитрий Иванович Иловайский (1832 — 1920) — русский историк, публицист. Основные труды: «Разыскания о начале Руси»

(полемика с норманистами), «История России» (5 томов, 1876 — 1905гг.); учебники по русской и всеобщей истории.

² Ср.: АРИИ (арийцы), название народов, принадлежащих к индоевропейской (прежде всего индоиранской) языковой общности. В расистской литературе арии (преимущественно германцы) объявлялись «высшей» арийской расой;

СЕМИТЫ (от греч. sem, др.-евр. Шем — Сим, имя одного из сыновей Ноя), термин, применяемый по отношению к народам, говорящим на семитских языках.

³ Текст напечатан по изданию: Иловайский Д.И. Новая история. — 22-е изд. — М.: Т-во И.Н.Кушнерева, 1892.

АРХИТЕКТОНИКА ПАРОДИЙНОГО ДИСКУРСА (на материале «Древней истории» Н.А. Тэффи)

В статье анализируются приемы создания пародии, позволяющие увидеть процесс модификации авторской образной системы во вторичном дискурсе.

Ключевые слова: пародия, интертекстуальность, Н.А. Тэффи.

АРХИТЕКТОНІКА ПАРОДІЙНОГО ДИСКУРСУ (на матеріалі «Древньої історії» Н.О. Теффі)

У статті аналізуються засоби створення пародії, які дозволяють побачити процес модифікації авторської образної системи у перевтіленому дискурсі.

Ключові слова: пародія, інтертекстуальність, Н.О. Теффі.

ARCHITECTONICS OF PARODY DISCOURSE (based on 'Ancient History' by N.A. Taffy)

The article analyzes the ways of making a parody, which show the process of the author's image system modification in the secondary discourse.

Key words: parody, intertextuality, N.A. Taffy.

УДК 811.161.1'42

И.А. Соболева

КОНЦЕПЦИЯ ДИСКУРСА КАК ЭЛЕМЕНТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТАЯЗЫКА

Современная наука рассматривает дискурс как важнейшую форму повседневной жизненной практики человека и определяет его как сложное коммуникативное явление, включающее, кроме текста, и экстралингвистические факторы (знания о мире, мнения, установки, цели адресата), необходимые для понимания. Исходя из того, что терминологическая точность — условие, необходимо обязательное в любом претендующем на объективность исследовании, обратимся к рассмотрению проблемы дискурса, учитывая предшествующий научный опыт. Цель данной статьи — попытка осмысления концепции дискурса как элемента художественного метаязыка.

Определение понятия «дискурс» представляет значительные сложности в силу того, что оно оказалось на стыке целого ряда научных дисциплин, таких как лингвистика, антропология, литературоведение, этнография, социология, социолингвистика, прагматика, философия, психолингвистика, когнитология и многих других. Однако понимание термина «дискурс» не до конца ясно. Далеко не всегда синтез фоновых знаний и конкретного контекста приводит к однозначному пониманию (а это и требуется от термина) того, что вмещает в себя таинственное слово «дискурс». И если социологи и лингвисты еще могут понять друг друга (в большей степени — первые, в меньшей — вторые) благодаря наличию устоявшихся концепций дискурса, на которые всегда можно сослаться, то литературоведы оказываются в значительно более сложной ситуации. Приведем цитату: «В академическом обиходе, как всякий знает по опыту, у нас не жалуют слово «дискурс». Его и произносят-то (во всяком случае, в литературоведческой среде), закавычивая интонационно, так что в итоге звучит: «так-называемый-дискурс», или «извините-за-выражение-дискурс», или «я-уж-скажу-только-вы-не-улыбайтесь-дискурс». Используя это слово как серьезное и прямое, вы рискуете выставить себя педантом, гордым ученостью, но прискорбно глухим к домашнему контексту общения (вроде человека, который на вопрос «Как на улице?» отвечает: «По сообщениям Гидрометцентра...»» [1].

Тем не менее можно говорить о том, что благодаря усилиям ученых различных областей знания, теория дискурса оформляется в настоящее время как самостоятельная междисциплинарная область, отражающая общую тенденцию к интеграции в развитии современной науки [2, 7 —10].

Современная теория дискурса, как и сам термин «дискурс», восходит к античной риторике. Однако лишь в середине 60-х годов XX века теория дискурса начала складываться в самостоятельную систему знаний. Это был период, когда лингвистика вышла за рамки исследования изолированного высказывания (предложения) и перешла к анализу синтагматической цепи высказываний, образующих текст, констатирующими свойствами которого являются завершенность, цельность, связность и др. Интерес к изучению текста был обусловлен

стремлением описать язык как средство коммуникации, глубже изучить связи языка с различными сторонами человеческой деятельности, реализуемыми через текст. Интенсивное развитие лингвистики текста как науки о сущности, предпосылках и условиях человеческой коммуникации наметило поворот от лингвистики языка к лингвистике речи, внимания к акту коммуникации. С самого начала в лингвистике текста обозначились и начали складываться направления, изучающие текст в трех аспектах:

а) синтаксическом или синтагматическом;

б) семантическом;

в) прагматическом, фокусирующем свое внимание на психолингвистических и социолингвистических моментах.

С самого начала в рамках исследований, изучающих организацию текста связной речи, шла полемика, связанная с терминологическим определением объекта исследования, а также самой области лингвистики, изучающей текст. Первоначально возникший термин «лингвистика текста» многим ученым представляется не совсем удачным, и в некоторых лингвистических работах текст связной речи называют дискурсом [3]. Термин «дискурс» оказался многозначным и употреблялся рядом авторов в значениях почти омонимичных. Дискурс (франц. discours, англ. discourse) — это: 1) связный текст; 2) устно-разговорная форма текста; 3) диалог; 4) группа высказываний, связанных между собой по смыслу; 5) речевое произведение как данность — письменная или устная [4, 479]. Возникновение теории дискурса ознаменовало качественный скачок в развитии науки о языке и выдвинуло сложнейшую задачу — задачу лингвистического описания дискурса. Возникнув в рамках лингвистики текста, теория дискурса никогда не утрачивала своей изначальной связи с ней, но последовательно шла к дифференциации предмета своего исследования, к разграничению понятий «текст» и «дискурс» с точки зрения форм реализации языка, относительной длины синтагматической цепи, формально-содержательных параметров в тексте связной речи. По определению В. Г. Борботько, дискурс есть текст, но такой, который состоит из коммуникативных единиц языка — предложений и их объединений в более крупные единства, находящиеся в непрерывной смысловой связи, что позволяет воспринимать его как цельное образование [2, 8].

Лингвистические интерпретации дискурса достаточно многочисленны, за некоторыми из них стоят сложные, достаточно хорошо изученные современной научной мыслью концепции (Соссюра, Бенвениста, Бюиссанса, Пешё и др.). Даже беглый обзор этих концепций — сложная задача, решение которой не предполагается в этой работе. Упомянем только те из них, которые представляют интерес для понимания природы художественного дискурса.

П. Серио называет 8 значений слова «дискурс», из которых мы обращаем внимание на следующие:

* «речь» в сосюрсовском смысле, т.е. любое конкретное высказывание;

* воздействие высказывания на получателя информации и его внесение в «высказывательную» ситуацию (что подразумевает субъекта высказывания, адресата, момент и определенное место высказывания);

* обозначение системы ограничений, которые накладываются на неограниченное число высказываний в силу определённой социальной или идеологической позиции (например: «феминистический дискурс», «административный дискурс») [5, 26].

Понимание дискурса как речи, противопоставляемой языку, при переходе в литературоведческие координаты (хотя это не менее важно и в лингвистике) вызывает необходимость введения категории текста. Это косвенно подтверждает и перевод французского *discours* как «речь, тип речи, текст, тип текста» [6, 453].

«Речь» литературного артефакта практически всегда фиксированный письменный текст (за исключением, быть может, ситуаций, подобных чтению поэтом собственных стихов). Текст же — понятие, достаточно изученное теоретиками литературы. Поэтому из двух возможных путей: отождествить или дифференцировать эти термины, мы выбираем второй, ибо выбор первого делает бессмысленной попытку данного исследования определить специфику дискурса.

Достаточно убедительно разграничивает дискурс и текст Теун Ван Дейк: «Дискурс — актуально произнесенный текст, а «текст» — это абстрактная грамматическая структура произнесенного. Дискурс — это понятие, касающееся речи, актуального речевого действия, тогда как «текст» — это понятие, касающееся системы языка или формальных лингвистических знаний, лингвистической компетентности» [7].

Но в данном толковании мы видим, что дискурс уже не есть собственно речь (*parole*), а скорее абстрактное понятие речи. Усложнение и запутывание уже существующих представлений не входит в нашу задачу. Поэтому обратимся к словарю: дискурс — «связный текст в совокупности с экстралингвистическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте» [8, 136].

Приведённый комплекс смыслов несколько проясняет ситуацию: дискурс не есть текст, но есть в тексте, если рассматривать последний как цепь/комплекс высказываний, т.е. речевой (или коммуникативный) акт и его же результат.

Рассмотрение дискурса с точки зрения прагматики (понимаемой семиотически как часть моррисовской триады семантика — синтактика — прагматика [8]) следует начать с анализа схемы, предложенной бельгийским лингвистом Э. Бюиссансом: «*langue* — система, некая

отвлечённая умственная конструкция, discours — комбинации, посредством реализации которых говорящий использует код языка (то есть сема), regole — механизм, позволяющий осуществить эти комбинации».

Как видим, первая и третья части триады практически всецело принадлежат области лингвистики. Вторая же во многом может быть интересна и литературоведам. Во-первых, дискурс здесь подразумевает говорящего (в нашем случае скорее пишущего), это важно для теории литературы, где автор всегда остаётся в центре внимания исследователя, даже провозглашающего его (автора) смерть. А во-вторых, здесь указывается роль дискурса как своего рода кода, используемого говорящим для реализации всеобщего языкового кода.

Приведём ещё одну цитату:

«Во французской лингвистике главенствует позиция восходящая к Бенвенисту: дискурс не является простой суммой фраз, при его рождении происходит разрыв с грамматическим строем языка. Дискурс — это такой эмпирический объект, с которым сталкивается лингвист, когда он открывает следы субъекта акта высказывания, формальные элементы, указывающие на присвоение языка говорящим» [10, 124].

Здесь мы видим, по сути, подтверждение того, что дискурс может пониматься как индивидуальный над-языковой код (т.е. набор формальных элементов), подчиняющий себе (вплоть до разрыва) грамматический строй языка. Понимание такого кода требует со стороны реципиента определённых усилий, направленных на «подключение» к коду дискурса и, таким образом, включения себя в «высказывательную» ситуацию (см. выше).

Что касается третьей выделенной нами у П. Серио позиции, то она представляется достаточно ясной без дополнительных комментариев. Её значение для понимания природы художественного дискурса сводится к положению:

«Слова могут изменять смысл в зависимости от взглядов тех, кто их употребляет» [10, 142].

Эти изменения ведут к сужению диапазона значений в силу того, что одна из главных составляющих дискурса — идеология (понимаемая здесь предельно обобщенно и аксиологически нейтрально — как система установок субъекта высказывания) — является системой ограничений, предполагающей норму и оперирующей понятием отклонения от нормы (что особенно важно для нашего понимания дискурса).

Таким образом, на основании выборочного анализа различных пониманий дискурса смежными с литературоведением дисциплинами (в первую очередь, лингвистикой), мы можем дать такое толкование художественного дискурса:

Дискурс — такое измерение текста, взятого как цепь/комплекс высказываний (т.е. как процесс и результат речевого (коммуникативного) акта), которое предполагает внутри себя синтагматические и

парадигматические отношения между образующими систему формальными элементами и выявляет прагматические идеологические установки субъекта высказывания, ограничивающие потенциальную неисчерпаемость значений.

Обратимся теперь к дискурсу как элементу метаязыка науки о литературе. Тот факт, что такой элемент существует, не вызывает ни тени сомнения. В этом можно убедиться, пролистав несколько произвольно взятых современных литературоведческих работ. Однако чёткое определение термина авторы явно предпочитают не давать, рассчитывая, видимо, на фоновую-интуитивную составляющую читательского восприятия. Поэтому неудивительно, что наиболее полно проблема дискурса раскрывается в трудах представителей самого «наукообразного» направления гуманитарных наук XX века — структурализма. И наиболее близок нам здесь Ц. Тодоров, чьё понимание дискурса в статье «Понятие литературы» послужит основанием нашей собственной концепции дискурса [11].

Тодоров пишет: «... языковые правила, обязательные для всех носителей языка, — это лишь часть правил, управляющих производством конкретной речевой продукции. В языке — с различной степенью строгости закреплены лишь правила комбинирования грамматических категорий внутри фразы, фонологические правила, **общепринятые** значения слов. Между совокупностью этих правил, свойственных всем без исключения высказываниям, и конкретными характеристиками конкретного высказывания пролегает пропасть неопределённости» [11, 366 —367].

Пропасть эту заполняют, по Тодорову, правила, присущие каждому дискурсу в отдельности, и ограничения, которые накладывает ситуация высказывания/коммуникации. Специфика дискурса определяется тем, что он располагается «по ту сторону языка, но по эту сторону высказывания, т.е. дан после языка, но до высказывания» [11, 367].

«Каждый тип дискурса в свою очередь определяется набором правил, выполнения которых он требует. Так, сонет — это тип дискурса, характеризующийся дополнительными ограничениями, накладываемыми на его метрику и рифмы. Парадоксальная особенность ряда дискурсивных правил состоит в том, что они отменяют действие тех или иных общеязыковых правил. Однако с точки зрения оформления определённого дискурса дело всегда идёт об увеличении, а не об уменьшении числа правил; доказательством служит то, что в любом «отклоняющемся от нормы» поэтическом высказывании мы имеем возможность без труда восстановить нарушенное языковое правило, потому что оно было не столько отменено, сколько оспорено другим, новым правилом» [11, 367].

В этой отсылке по сути содержится парадигматическая часть нашего системного понимания дискурса. Проиллюстрируем это, частично воспользовавшись примером Тодорова.

Допустим, перед нами хрестоматийный сонет К. Бальмонта «Лунный свет». Анализируя этот текст как процесс и результат речевого акта, мы получаем анализ дискурса сонета К. Бальмонта «Лунный свет». Дискурс здесь — последовательность формальных элементов (слов, фраз, предложений, стихов и т.д.), т.е. налицо синтагматическое измерение дискурса (обозначим его s-дискурс).

Далее, мы может указать и парадигматическое измерение этого же дискурса (р-дискурс), более того — не одно. Во-первых, р-дискурс сонета с его ограничением метрики и рифмы. Во-вторых, р-дискурс символизма с его чисто языковыми ограничениями и правилами. Затем, р-дискурс Бальмонта (также чисто языковой). Далее можно выделить мотивно-образный р-дискурс символизма и мотивно-образный р-дискурс Бальмонта, пространственно-временной р-дискурс ранней лирики Бальмонта и т.д. до бесконечности. И каждая новая дискурсионная парадигма будет давать ряд новых ограничений, которые в конце концов сделают обусловленным в тексте чуть ли не каждый звук, не говоря уже о слове.

Таким образом, s-дискурс представляется своеобразным узлом на стыке множества взаимодействующих р-дискурсов. Последние способны вступать между собой во взаимообразные отношения, что позволяет говорить об интердискурсе, это понятие используется в метаязыке французской школы анализа дискурса (см. Серио 1999, Квадратура смысла 1999). Парадигматический интердискурс может служить эквивалентом традиционного литературоведческого термина «стиль» (лишённого, к сожалению, терминологической определённости). Исследования в этом направлении представляются нам крайне перспективными.

Завершая рассмотрение проблемы дискурса, мы вынуждены констатировать, что поставленная цель не достигнута в полной мере. Создав концепцию художественного дискурса, мы, тем не менее, не можем сформулировать чёткую дефиницию художественного дискурса. Причина этого в том, что единое понятие «дискурс» распалось у нас на три главные части, которые ещё раз перечислим:

1. S-дискурс — текст как процесс и результат речевого акта.
2. Р-дискурс — система правил и ограничений, критерием выделения которой могут служить как объективные (например, жанр), так и субъективные (тут даже допустима некоторая степень исследовательского произвола) факторы, при помощи которых устраняются системные противоречия внутри s-дискурса на уровне интердискурса.
3. Интердискурс — (эквивалент стиля) — поле взаимодействия р-дискурсов внутри s-дискурса.

Литература

1. **Венедиктова Т.** Между языком и дискурсом: кризис коммуникаций. — [WWW-документ] URL {[HTTP://WWW/nsu.ru/nlo2001/50/venedikt.html](http://www/nsu.ru/nlo2001/50/venedikt.html)}. 2. **Барботько В.Г.** Элементы теории дискурса. — М., 1978. 3. **Барт Р.** Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 8. Лингвистика текста. — М., 1978. 4. **Николаева Т.М.** Краткий словарь терминов лингвистики текста // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 8. Лингвистика текста. — М., 1978. 5. **Серио П.** Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла. — М., 1999. — С. 12 —53. 6. **Ильин И.П.** Словарь терминов французского структурализма // Структурализм: «за» и «против». — М., 1975. — С. 450—461. 7. **Ван Дейк Т.А.** (1998). К определению дискурса. — [WWW-документ] URL {<http://www/nsu.ru/psych/internet/vandijk2/html>} 8. **Арутюнова Н.Д.** Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. — М., 1990. — С. 136—137. 9. **Моррис Ч.У.** Основания теории знаков // Семиотика: Антология. — М., 2001. — С. 45—97. 10. **Гийому Ж., Мальдидье Д.** О новых приёмах интерпретации, или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса // Квадратура смысла. — М., 1999. — С. 124—136. 11. **Тодоров Ц.** Понятие литературы // Семиотика. — М., 1983. — С. 355 — 369. 12. **Пешё М.** Контент-анализ и теория дискурса // Квадратура смысла. — М., 1999. — С. 302—336.

КОНЦЕПЦИЯ ДИСКУРСА КАК ЭЛЕМЕНТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТАЯЗЫКА

Дискурс рассматривается как сложное коммуникативное явление, как одна из важнейших форм повседневной жизненной практики человека. Анализируются различные положения теории дискурса.

КОНЦЕПЦІЯ ДИСКУРСУ ЯК ЕЛЕМЕНТА ХУДОЖНЬОЇ МЕТАМОВИ

Дискурс розглядається як складне комунікативне явище, як одна з важливіших форм повсякденної життєвої практики людини. Анализуються різноманітні положення теорії дискурсу.

DISCOURSE CONCEPTION AS ELEMENT OF THE LITERARY METALANGUAGE

The article deals with discourse as a complicated phenomenon, as one of the important forms of the everyday human's life. Different theses of the discourse theory are analyzed in this paper.

Г.В. Дружин

**ПРОЦЕССЫ СОЦИАЛЬНОГО ЗАКРЕПЛЕНИЯ
ЗАИМСТВОВАННЫХ СЛОВ НОВОГО ВРЕМЕНИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В.ПЕЛЕВИНА)**

Произведения популярного современного писателя В. Пелевина отличает одно очевидное качество — обилие новых заимствований, многие из которых еще не до конца освоены языковой практикой, не имеют строгого семантического толкования: часть из них все еще не включена в новейшие словари иностранных слов. Анализ такого рода заимствований — первая цель настоящей статьи.

Ряд модулей экспансии заимствований в дискурсе на начальных этапах их освоения обществом представлен в текстах В. Пелевина. Этот факт очевиден в тексте и объясняется как возможностями самого художественного нарратива с его свободой оценок и трансформаций, так и спецификой индивидуального стиля писателя.

В. Пелевин синтезирует художественное и публицистическое, точнее, для него нет особых границ между тем и другим. Эта установка позволяет интерпретировать признаки дискурсивных ситуаций, организованных заимствованиями, расширительно, связывая их с процессами, происходящими в языке. Описать основные модели дискурсивного освоения заимствований — вторая задача статьи.

Одним из ключевых слов эпохи в ходе повествования, превращенных в концепт, является слово *клип* (из англ. *clip* — короткая часть фильма или телевизионной программы, демонстрирующаяся, часто в качестве рекламы [2], «который, как отмечают многие исследователи, стал поворотной точкой в развитии всей мировой культуры» [5]).

Другое слово, живущее в произведениях Пелевина, богатое семантической и коннотативной жизнью, — *копирайтер* (англ. *copywriter* — «человек, пишущий слова для рекламы» [2], составитель рекламных текстов. Задача копирайтера заключается в том, чтобы кратко и доходчиво сформулировать идеи заказчика о достоинствах и преимуществах предлагаемых товаров и услуг» [4]). Подчеркивается экзотичность этого слова вместе с профессией, им обозначенным. «Если бы в те далекие годы ему сказали, что он, когда вырастет, станет копирайтером, он бы, наверно, выронил от изумления бутылку «Пепси-колы» прямо на горячую гальку пионерского пляжа. В те далекие дни детям положено было стремиться к сияющему шлему пожарного или белому халату врача. Даже мирное слово «дизайнер» казалось сомнительным неологизмом, прижившимся в великом русском языке

по лингвистическому лимиту, до первого серьезного обострения международной обстановки» [3].

Характерная черта автора — толкование заимствований во всех случаях, когда когнитивные множества собеседников рассогласованы [1]. В текст могут включаться целые словарные статьи. Повествование оказывается густо лексикографическим оснащенный. Обращение художественной литературы к жанровой модели словаря оценивается как одно из свойств литературы постмодернизма. Для наших целей важно обратить внимание на устанавливаемое в художественном тексте соотношение нового слова и реалии, как правило, сопровождаемое оценкой со стороны автора или персонажа. Такого рода лексикография позволяет языковые новации в виде заимствований связывать с состоянием общественного сознания. *«Посоветовавшись с новым знакомым, Татарский попытался запрыгнуть ступенькой выше в рекламной иерархии и стал разрабатывать рекламные концепции. Эта работа мало отличалась от прежней. Была одна волшебная книга, прочтя которую можно было уже никого не стесняться и ни в чем не сомневаться. Она называлась «Positioning: a battle for your mind» [«Позиционирование: битва за ваш разум»], а написали ее два продвинутых американских колдуна. По своей сути она была совершенно неприменима в России. Насколько Татарский мог судить, никакого сражения между товарами за ниши в развороченных отечественных мозгах не происходило; ситуация больше напоминала дымящийся пейзаж после атомного взрыва. Но все же книга была полезной. Там было много шикарных выражений вроде like extension, которое можно было вставлять в концепции и базары. Татарский понял, чем эра загнивания империализма отличается от эпохи первоначального накопления капитала»* [3].

По модели англо-русского или русско-английского словаря строятся целые фрагменты текста. *«Вытесняющий импульс подавляет и вытесняет из сознания человека все психические процессы, которые могут помешать полному отождествлению с клеткой орануса. Он возникает, когда в психическом раздражителе отсутствуют орально-анальные составляющие. Вытесняющий импульс - это глушилка-jammer, который забивает передачу нежелательной радиостанции, генерируя интенсивные помехи. Его действие великолепно выражено в пословицах «Money talks, bullshit walks» [«Деньги говорят, пустой базар отдыхает» (англ.)] и «If you are so clever show me your money» [«Если ты такой умный, покажи мне свои денежки» (англ.)]. Без этого воздействия оранус не мог бы заставить людей выполнять роль своих клеток». «Оральному вау-импульсу соответствует выбрасываемый внутренним аудитором флажок «loser» неудачник (англ.)]. Анальному вау-импульсу соответствует флажок «winner» [победитель (англ.)]. Вытесняющему вау-импульсу соответствует состояние, когда*

внутренний аудитор одновременно вывешивает флажки «winner» и «loser». «Можно назвать несколько устойчивых типов identity. Это:

а) оральный вау-тип (преобладающий паттерн, вокруг которого организуется эмоциональная и психическая жизнь, - озабоченное стремление к деньгам).

б) анальный вау-тип (преобладающий паттерн - сладострастное спускание денег или манипулирование замещающими их объектами, называемое также анальным вау-эксгибиционизмом).

в) вытесненный вау-тип (в возможной комбинации с любым вариантом из первых двух) - когда достигается практическая глухота ко всем раздражителям, кроме орально-анальных» [3].

Но наиболее показателен индивидуальный, позволяющий судить о семантическом приспособлении чужих выражений к «ментальности российского потребления» прием. Именно в этом и заключается смысл занятия копирайтера — приспособливать западные рекламные концепции под ментальность российского потребителя. «Работа была free lance — Татарский переводил это выражение как «свободный копеечник», имея в виду прежде всего свою оплату». «- Смотри, - говорит Пугин, прищурено глядя в пространство над головой Татарского, - совок уже почти ничего не производит сам. А людям ведь надо что-то есть и носить? Значит, сюда скоро пойдут товары с Запада. А одновременно с этим хлынет волна рекламы. Но эту рекламу нельзя будет просто перевести в английского на русский, потому что здесь другие... как это... cultural references...». «На следующий день Морковин отвел Татарского в довольно странное место. Оно называлось «Драфт Подиум» (после нескольких минут напряженной умственной работы Татарский оставил попытки понять, что это означает). Помещался «Драфт Подиум» в подвале старого кирпичного дома недалеко от центра» [3].

«- И как же?

- А очень просто. Тварь дрожащая, у которой есть неотъемлемые права. И лэвэ тоже. Кстати, может тебе одолжить, а? У тебя вид какой-то запущенный. Отдашь, когда раскрутившийся.

- Спасибо, у меня пока есть, - сказал Татарский. — А ты не знаешь случайно, откуда это слово взялось — «лэвэ»? мои чечены говорят, что его и на Аравийском полуострове понимают. Даже в английском что-то похожее есть...

- Случайно знаю, - ответил Морковин. — Это от латинских букв «L» и «V». Аббревиатура liberal values [либеральные ценности (англ.)]» [3].

Пелевин пытается внедрить в русское сознание людей инородную культуру. И в месте с ней — новые понятия и слова. Он стремится сделать это быстро, но такой синтез оказывается достаточно сложен. Вопросы психологии возникают во взаимоотношениях между

персонажами. «*Вот как это понять — «Just do it»? И в чем методологическое различие между «Just do it» и «Just be»? - Я о чем и толкую, - сказал Ханин, разливая водку. - То же самое». «Расположенный в центре белого поля цветной квадратик было трудно как следует разглядеть от двери, но Татарский узнал его по цветам - у него был такой же на бейсболке. Это был стандартный лэйбл с американским флагом и надписью «Made in USA. One size fits all» [3].*

Необычен по своей сути процесс вхождения заимствований. Зачастую — это заимствования внутренней и внешней речи героя, которые не всегда сопровождаются пояснительными комментариями и органично вплетаются в общую конву повествования. Слова употребляются без перевода в расчете на определенного адресата, которому известен английский язык и специфика «копирайторской» деятельности. Внедрение заимствований завершилось. «*Немного обидно было узнать, как именно ребята из рекламных агентств на Мэдисон-авеню представляют себе свою аудиторию, так называемую target group. Но трудно было не поразиться их глубокому знанию жизни. Именно этот клип (клип с обезьянами) дал понять большому количеству прозябавших в России обезьян, что настала пора пересаживаться в джипы и входить к дочерям человеческим». «- Что я могу сказать... Видеоряд... где это... вот: «Двое снятых сзади голых мужчин, высокий и низкий, обнявшись за бедра, ловят машину на хайвее. У низкого в руке пачка «West», высокий поднял руку, чтобы остановить машину - приближающийся голубой «кадиллак». »Это был крошечный магазин-однодневка, только что переделанный из бутербродной, но уже несущий на себе печать упадка и скорого заката: плакат в окне объявлял пятидесятипроцентный сэйл. «А вот если бы клей «Момент» стоил тысячу долларов за флакон, его охотно нюхала бы вся московская золотая молодежь и на презентациях и фуршетах считалось бы изысканным распространять вокруг себя летучий химический запах, жаловаться на отмирание нейронов головного мозга и надолго уединяться в туалете. Кислотные журналы посвящали бы пронзительные cover stories эстетике пластикового пакета, надеваемого на голову при этой процедуре (писал бы, понятно, Саша Бло), и тихонько подверстывали бы в эти материалы рекламу каких-нибудь часиков, трусиков и одеколончиков...» [3].*

Процесс экспансии охватывает не только единичные заимствования, словосочетания, но и целые предложения, употребляемые без перевода, что приводит к психологической манипуляции — это должны знать все и поэтому в переводе нет необходимости. «*Метровая фотография изображала три пальмы на каком-то райском острове, и эти три пальмы точь-в-точь повторяли голографический рисунок с пачки «Парламента», найденной им на зиккурате. Но даже это было пустяком по сравнению*

со слоганом. Под фотографией крупными черными буквами было написано:

It will never be the same!

- Я же говорю, садитесь! Вот стул.

Голос Ханина вывел Татарского из транса» [3].

«Череп взлетает высоко вверх, потом по дуге несется вниз и, словно в баскетбольное кольцо, проскакивает точно в бронзовый венок, который держит над одной из могил мраморный ангел. Слоган:

Just be. Calvin Klein

[Просто будь. Келвин Клайн (англ.)]» [3].

«На плакате предполагалось изобразить Антона Чехова: первый раз в полосатом костюме, второй раз - в полосатом пиджаке, но без штанов; при этом контрастно выделялся зазор между его голыми худыми ногами, чем-то похожий на готические песочные часы. Затем, уже без Чехова, повторялся контур просвета между его ногами, действительно превращенный в часы, почти весь песок в которых стек вниз. Текст был такой:

Russia was always notorious for the gap between culture and civilization. Now there is no more culture. No more civilization. The only thing that remains is the Gap. The way they see you.

«В России всегда существовал разрыв между культурой и цивилизацией. Культуры больше нет. Цивилизации больше нет. Остался только Gap. То, каким тебя видят (англ.). Игра слов: gap - разрыв, Gap - сеть универсальных магазинов.]» [3].

На начальном этапе осознания заимствований, в условиях, требующих быстрой ментальной перестройки, говорящие склонны трансформировать семантику заимствований, вступать в языковую игру. Языковая игра — это информация о восприятии слова, актуализация коннотативных сем, которые оттесняют денотативные. Толкование значения заимствования, включенного в языковую игру, идет через окказиональные парадигматические связи, отсутствующие в языковой системе. Языковая игра ведет к разрыву связей между знаком и значением, между означаемым и означающим. Ядро значения «расшатывается», внимание акцентируется на периферии. В то же время, языковая игра - способ высказаться о слове через игровое ироническое отношение и тем самым закрепить его в языковой картине мира. «Наклонив голову к окну, он поглядел на стоянку. Там белела крыша купленного им месяц назад белого «мерседеса» второй свежести, который уже начинал понемногу барахлить. Вдохнув, он поменял местами «с» и «d». Получилось «merdecas». «Правда, - поплецась его мысль дальше, - где-то начиная с пятисотого или, пожалуй, даже с триста восьмидесятого турбодизеля это уже не имеет значения. Потому что к этому моменту сам становишься таким говном, что

ничего вокруг тебя уже не испачкает. То есть говном, конечно, становишься не потому, что покупаешь шестисотый «мерседес». Наоборот. Возможность купить шестисотый «мерседес» появляется именно потому, что становишься говном...» Он еще раз посмотрел в окно и дописал: «Merde-SS. В смысле магического ордена ездунов-изуверов» [3]. «- Да вот его и считаем, - сказал Морковин и кивнул на телевизор. - И всех остальных тоже. Трехмерка. - Трехмерка? - Если по науке, то «три-дэ модель». А мужики их «трехмерзостью» называют». «Прочитав принесенную Татарским распечатку, Пугин сказал:

- The Uncola - это слоган «Севен-Ап», а не «Спрайта».

После этого он некоторое время молчал, глядя на Татарского своими глазами-пуговицами. Татарский тоже молчал, вспоминая, сколько раз в жизни он уже бывал в таком идиотском положении» [3]. «-Но это ничего, - сжалился наконец Пугин. - Использовать можно. Если не для «Спрайта», так для «Севен-Ап». Так что можешь считать, что экзамен ты сдал. Теперь попробуй какой-нибудь другой брэнд. «Полчаса предельного напряжения всех духовных сил привели только к рождению слогана-дегенерата:

«Пар костей не ламент» [3].

Процесс внедрения новых заимствований включает ряд дискурсивных ситуаций, значительную часть которых можно найти в прозе В. Пелевина. Представление о дискурсивной ситуации от тождественного может перейти к нетождественному. Особенно часто это связывается с включением нового термина, что может быть импозицией со стороны одного коммуниканта, но не приниматься другим.

Осторожное отношение к малознакомому заимствованному слову проявляется в рефлексивах — метаязыковом комментарии, отражающем неустойчивое состояние сознания на пути принятия нового слова.

»-Вот как это понять — «Just do it»? И в чем методологическое различие между «Just do it» и «Just be»?

- Я о чем и толкую, - сказал Ханин, разливая водку. - То же самое» [3].

В дискурсе идет поиск адекватных толкований заимствованного слова. Один из часто применяемых В. Пелевиным способов — включение в текст объявления, строящегося по модели научной дефиниции. Дефиниции - вербализованное знание, которые, по мнению повествователя, должны быть разделены собеседниками без обсуждений. Обилие в произведениях В. Пелевина лексикографических справок обеспечивает консенсус в понимании нового слова. Жанр словарной статьи, культивируемый писателем, снимает возможные разночтения. Автор-повествователь выполняет в этом случае особую прагматическую задачу: поддержать авторитет языковой нормы, зафиксированной в словарях.

«Identity - это субъект второго рода на такой стадии развития, когда он способен существовать самостоятельно, без постоянной активации тремя вау-импульсами, а только под действием трех остаточных вау-факторов, самостоятельно генерируемых его умом».

«Идентуализм - это дуализм на той стадии развития, когда крупнейшие корпорации заканчивают передел человеческого сознания, которое, находясь под непрерывным действием орального, анального и вытесняющего вау-импульсов, начинает самостоятельно генерировать три вау-фактора, вследствие чего происходит устойчивое и постоянное вытеснение личности и появление на ее месте так называемой identity. Идентуализм - это дуализм, обладающий тройкой особенностью. Это дуализм а) умерший; б) сгнивший; в) оцифрованный» [3].

Заемствованное слово в художественном дискурсе прямо связано с персонажем как субъектом речи, отражает его картину мира — мнение, оценку, языковые пристрастия и языковой вкус. Заемствование у разных людей, участвующих в общении, может вызывать разные реакции. Эти реакции отражаются на характере общения, на выборе коммуникативных тактик.

«- Я не понял, что это значит: «У всякого брэнда - своя легенда». - Легенда? Это у нас так переводят выражение «brand essence». То есть концентрированное выражение всей имиджевой политики. Например, легенда «Мальборо» - страна настоящих мужчин. Легенда «Парламента» - джаз, ну, и так далее. Ты что, не знаешь?» [3].

На начальных этапах освоения заемствованной лексики обнаруживается конфликт толкований, демонстрирующий «набор» конкурирующих значений; происходит «умножение» семантики через синонимические ряды.

Профессионализмы-заемствования и интернет-лексика расширили сферу употребления, вышли за пределы профессиональной среды, стали достоянием массовой аудитории. *«Впрочем, к таким сложным аналитическим умозаключениям способна лишь самая низкообеспеченная часть target group, так что вряд ли эта промашка существенно скажется на объемах продаж. Поэтому проект следует утвердить». «Морковин подошел к стойке, выдвинул из нее узкий синий блок и откинул вверх его крышку, на которой оказался жидкокристаллический монитор. Под ним была клавиатура с трэк-болом. «Короче, когда мы все сшили и зачистили, получаем модель. Они бывают двух видов - полигональные и так называемый nurbs patch. Полигональные - из треугольничков, а «нурбс» - из кривых, это продвинутая технология, для серьезных трехмеров. Депутаты все полигональные - возни меньше и лица народнее» [3].* В этой референтной среде специальные заемствования терминологического характера без ограничений включаются в бытовую ситуацию.

Языковое освоение нового мира - новых профессий и определенных профессиональных действий, новых жизненных ритмов и критериев успешности требует непрерывного расширения словаря и быстрого овладения новыми наименованиями.

В произведениях В. Пелевина описывается языковое поведение (а по сути, языковое существование) небольшой группы людей (персонажей), но закономерности начального этапа внедрения заимствований, с точки зрения когнитивной лингвистики, представлены достаточно точно. Время, прошедшее после издания пелевинских произведений, подтвердило описанные в художественных текстах тенденции.

Экстралингвистический контекст, являющийся составной частью дискурса, корректирует состав и соотношение сем в заимствованном слове. Он может определять направления семантизации и коннотирования, может быть безразличным к ним, влиять на выбор толкования значения в дискурсе, социальную оценку слова.

Дискурс демонстрирует модели гибкости и разветвленности связей и отношений заимствованного слова с другими словами языка на этапе первоначального освоения „чужого» понятия.

Современная художественная проза, в частности произведения В.Пелевина, с одной стороны, подтверждают связи пополнения языка заимствованиями с социальными потребностями общества; с другой - играют определенную роль в семантизации заимствований.

Художественный дискурс в наибольшей степени проявляет прагматические установки коммуникантов. Этапы освоения заимствований тесно связаны с прагматическим аспектом семантики, и наблюдения в этом аспекте позволяют расширить теоретическую базу, необходимую для анализа адаптивных процессов.

Проведенный анализ прозы В.Пелевина подтверждает, что семантика новых заимствований складывается а) под влиянием экстралингвистических факторов и воспринятой обществом информации о содержании денотата (аналог действительности), б) мыслей о новой лексической единице (когнитивный параметр), в) сопровождающих процесс внедрения заимствований эмоций (эмотивно-оценочный параметр).

Литература

1. **Дружин Г.В.** Когнитивная динамика дискурса с актуализированным заимствованием. — Зб. наук праць «Концептологія: світ, мова, особистість». — Луганськ: «Альма-матер», 2005. С.166 — 176.
2. **Longman Dictionary of Contemporary English.** — England: Pearson Education Limited, 2005.
3. <http://lib.webmalina.com/getbook.php?bid=3691&page=1>
4. <http://slovari.yandex.ru>
5. <http://vamis.front.ru/>

**ПРОЦЕССЫ СОЦИАЛЬНОГО ЗАКРЕПЛЕНИЯ
ЗАИМСТВОВАННЫХ СЛОВ НОВОГО ВРЕМЕНИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. ПЕЛЕВИНА)**

В статье описывается речевое поведение небольшой группы людей, закономерности начального этапа внедрения заимствованной лексики с точки зрения когнитивной лингвистики.

Ключевые слова: заимствованная лексика, когнитивная лингвистика.

**ПРОЦЕСИ СОЦІАЛЬНОГО ЗАКРІПЛЕННЯ
ЗАПОЗИЧЕНИХ СЛІВ НОВОГО ЧАСУ
(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ В. ПЕЛЕВІНА)**

Ця стаття описує мовленнєву поведінку невеликої групи людей, закономірності початкового етапу впровадження запозиченої лексики з точки зору когнітивної лінгвістики.

Ключові слова: запозичена лексика, когнітивна лінгвістика.

**PROCESSES OF THE SOCIAL FIXING OF THE RECENT
TIME LOAN WORDS (BASED ON V. PELEVIN'S NOVELS)**

This article highlights the language behavior of the small group of people, regularities of the initial stage of the loan words application to the world language picture of the main characters from the cognitive linguistics viewpoint.

Key words: loan words, cognitive linguistics.

УДК 811. 161.1'42

Г.В. Дьяченко

**ПОЛИФОНΙΑ ВОСПРІЯТТЯ ДИСКУРСА БЕРДЯЄВА
ДОНАЛЬДОМ ЛОУРИ**

Постиження дискурсу російського релігійного філософа Ніколая Бердяєва потребує виробки особого аналітичного мови описання, спеціальних методів і методик аналізу, тому що перед нами унікальний мови і унікальна особистість. По вірному зауваженню німецького дослідника П. Мєрдока, кожен глибокий бердяєвець знає, що навіть ретельне *раціоналістичне* зусилля в постиженні універсума його мислі неможливо довести до глибини його мислення, так як «перетворюється в сукупність тавтологій і поверхневих описань, обнаружуючи при цьому багато невідповідностей» [1, 9].

Это глубокое замечание Мёрдока склоняет исследователя внимательнее всматриваться в феномен дискурса Бердяева, чтобы быть адекватным в его описании.

Говорить о сущности философского дискурса Бердяева, как и о типе его мирозерцания, специфике мышления, смысло- и текстотворчества без связи с духовной и психо-эмоциональной природой философа невозможно. Бердяев вошел в русскую культуру субъектом небывалого сознания и духовного углубления. Мышление и философия Н. Бердяева, по его же словам, *экзистенциальны*, так как рождены внутренним духовным опытом. Он стремился, чтобы в его философии «присутствовал познающий как *существующий*», всегда хотел, чтобы «философия была не *о чем-то*, а *чем-то*, обнаружением первореальности самого субъекта» [2, 97]. Онтологическим основанием экзистенциальности философа является его буйная эмоциональность, по мнению С. А. Титаренко, «поскольку осознание эмоции относит человека к факту его реального существования «тут и сейчас» [3, 7]. В дневниках и «Самопознании» философ отмечал, что писал он в состоянии медитативного вдохновения, как будто какой-то внутренний голос заставлял его говорить то, что он писал. «Свою задачу как философа он видел в том, чтобы найти формулировку истины, увиденной в интуиции» [3, 74]. Поэтому познание философа — это самопознание, философия Бердяева — он сам.

Очевидно, что классическая гносеологическая субъект-объектная оппозиция не может быть перцептивной установкой исследовательского сознания — это путь мимо Бердяева. Если философский дискурс Николая Бердяева — жизнь духа его творца в формах философского писания, то познание этого дискурса — это познание самой личности философа. Личность же познается лишь как субъект в своей бесконечной субъективности, в которой и скрыта ее тайна. Как выстраивать исследователю эпистемологию живого пульсирующего дискурса, эпистемологию самой Личности в этом дискурсе?

Притом что почти каждый исследователь наследия Бердяева, обратившись к его философии, говорит о важности понимания его языка, «никакого усилия не было сделано, кроме короткой заметки Ф. Степуна, для понимания особого, противоречивого, трудно определимого языка Бердяева в его особенности до сегодняшнего дня», — категорично оценивает ситуацию Пауль Мердок, проанализировав массу вторичной литературы по Бердяеву [1, 32]. Однако такими исследователями, как Г.П.Федотов [4], П. Мердок [1], Д. Лоури [5], Я. Кротов [6], С.А.Титаренко и нек. др. была предпринята попытка осмысления философского дискурса Бердяева.

Таким образом, осознавая важность определения методологических основ постижения дискурса Н. Бердяева, мы решили исследовать установки и позиции, с которыми подходит к пониманию феномена Бердяева бердяеведческая интерпретационная традиция.

Одним из наиболее плодотворных постижений дискурса философа представляется книга, написанная его другом Дональдом Лоури. Феномен взаимоотношений американского протестантского священника Дональда Лоури и русского философа Николая Бердяева позволяет наблюдать то, как возможно взаимодействие двух миров, двух сознаний людей, не владевших даже языком друг друга. Однако в результате общения американец пишет биографию русского философа, а русский философ называет американца «Дональдом Ивановичем» [5, 185].

Книга Д. Лоури о биографии Н. Бердяева — уникальный опыт реконструкции языковой личности философа. Вектор постижения Человека совпадает с вектором реконструкции его языковой личности: от высшего уровня — к низшему, от соборности в духе — к пониманию каждого события жизни, от духовных поисков личности — к особенностям ее словаря и картины мира, от силы резонанса личности в культуре — к проникновению в мечты детских лет и воссозданию атмосферы ее быта.

Д. Лоури — европейский представитель YMCA (Ассоциации молодых людей-христиан), финансировавшей «орган русской религиозной мысли» — журнал «Путь», выходивший три раза в год на русском языке в Париже с 1925 г. по 1940 г., главным редактором которого был Николай Бердяев. Миссией YMCA было сохранение и развитие русской христианской культуры, трансляция человечеству наследия этой отверженной в России русской мысли. Задачей журнала стало «содействие на самом высоком научном уровне встрече между христианским Западом и Востоком» [7, 111]. Бердяев отмечал, что «благодаря Андерсену, Лоури и другим стала возможна культурная деятельность YMCA, которая издавала русских писателей, изгнанных из своей родины. Она будет оценена Россией, когда там раздастся свободное слово» [2, 249].

Дональд Лоури считал Бердяева исключительно отличным от всех человеком. Во введении своей книги «Мятежный пророк: Жизнь Николая Бердяева» он, как давний его коллега, пишет, что ощущал настоятельную необходимость создания биографии философа, пока еще возможно собрать сведения и факты, то есть пока живы еще и доступны ему свидетели-мемуаристы. Имея в виду, что для серьезной биографии важны не только факты, но и «дыхание эпохи», автор заявляет о цели и методе своей работы: «<...> здесь сделана попытка представить человека как «конкретного, неповторимого, ... как центр жизни» [5, ix]. Хотя основное значение «Rebellious Prophet» состоит в биографическом массиве, но проникновение Лоури в мышление Бердяева, солидное изображение образа мыслей «мятежного пророка» и его центральных идей бесценно, замечает Мёрдок [1, 20-21]. Название книги символично: Бердяев для Лоури — «мятежный пророк», пророк, который «хотел быть философом»; он — символ боли своего времени, «глаза которого несли темноту мировой трагедии» [5, 1].

«Он был Русским мыслителем, а русское мышление отличается от западного мышления своими мистическими обертонами, готовностью отстаивать данную концепцию до ее экстремальной границы, своим вечным поиском царства справедливости» [5, 241]. Лоури чутко улавливает *русское* в Бердяеве. Его способ мышления он считал уникальным, а значит — русским, синонимизируя эти понятия. Исследователь отмечает следующее: будучи русским до мозга костей, Николай Александрович, как и многие русские мыслители, был в то же время универсальным. Русское восприятие универсально как вселенское — таково русское в преодолении русского. Постигая Бердяева через его тексты, Лоури знает, что если и «можно было бы охарактеризовать бердяевский метод в философии одним словом, то это — интуиция» [5, 243]. Отстаиваемые истины и теории являлись философу не в результате рационализации, а сразу продуцировались в его сознании как чистый душевный продукт. Мышление Бердяева было почти физиологично, оно было не каким-то отвлеченным плодом разума, а органическим свойством его души, натуральным рождением психики, где идея — почти физиологический акт. Интуиция, а не логика — в этом Бердяев чувствует свое единство со всеми русскими [5, 243]. «Через все работы Бердяева чувствуется, что он укоренен в своем собственном опыте» [5, 244]. Интуиция — сущностная черта русского мышления, духовное знание первородно и искренне — потому и универсально.

В Бердяеве не было ничего половинчатого. Подобно всем русским, когда он о чем-то говорил, он перепрыгивал из начала в конец, причем радикально — без всяких «если» и «но» [5, 245]. Он был поспешен в своих реакциях, что ярче всего отражалось на его манере письма: не успевая за мыслью, Бердяев записывал обрывками и оставлял место, чтобы вернуться и расшифровать. Если процесс творчества мысли — это просто физиология его души, то воплощение мысли в слове душевно-изнурительно. Как и многие другие философы, он был скорее «щедрым», чем «легкомысленным» в использовании терминологии [5, 245]. Бердяев как бы разбрасывался идеями, не доводя их до конца. Он оставляет слово как символ в приливе мысли, не тратя времени на объяснение его значения в данном контексте, и читатель должен восстанавливать смысл слова сам. Исследователь иронизирует, что формальная школа могла бы создать целую главу из одного абзаца Бердяева, восстанавливая связующие детали, — делая движение мысли глаже и менее обрывочным [5, 245-246].

Удивительна особенность, что одно и то же слово у Бердяева могло менять свое значение от одного периода мысли к другому. «Идеализм», «субъективизм», даже «экзистенциализм» меняют свое значение на протяжении пятидесятилетнего движения его философского письма. Есть и такие слова, как «объективация» например, в которые Николай Александрович вообще вкладывает свое собственное особое значение. Трудности, возникающие из-за небрежного обращения с

терминами, вызваны особенностями его стиля. *Бердяев должен читаться так, как читаются пословицы* [5, 246] — это тончайшее и одно из самых глубоких замечаний Лоури, которое синтезирует в себе и гносеологическую интуицию русского философа, и суггестивную эмоциональность его текстов, нерационализирующий способ изложения, вне/надвременность его обобщающей семантики, универсальность недоговоренного, а главное — символичность его языка. Поэтому чтобы понимать Бердяева, нужно думать не только и не столько о том, что он написал, но главное — о том, что он не успел записать; нужно, вжившись в текст через его же текст, как бы додумать недостающее для понимания. Оттого Бердяев кажется своим каждому, но остается у каждого разным Бердяевым. Чтобы понять гения, нужно стать конгениальным ему. Если Я понимаю гения — то и Я гений. Гениальность заразителна! Показательны часто повторяемые Лоури фразы, близкие этой: «Чем больше читаешь Бердяева, тем более очевидно...» [5, 246]. Понимающий Бердяева, а следовательно, зараженный его гениальностью Лоури всегда пытается сказать то, что не сказал Бердяев, он настолько вжился через язык его текстов в его личность, что даже говорит за Бердяева, продолжая его мысль и делая это не менее гениально.

Если развитие бердяевской мысли иногда несогласованно, то этого не может быть сказано о его целях и базовых концептах [5, 246]. Прежде всего, философия Бердяева была христианской. Чем больше читаешь Бердяева, особенно его автобиографию, тем более очевидно, что его жизнь — и, следовательно, его мысль — сконцентрирована вокруг идеи Богочеловека Христа. Николай Александрович верил в окончательную победу добра во всем человечестве. Будет трагедия и страдание, так как Крест имеет смысл для всего человечества во все времена, но взойдет новый день, когда не будет ничего, кроме добра — эпохи, когда человек добьется слияния с Богом как его со-творец [5, 246-247]. Всеохватывающим контуром философии Бердяева Лоури считает темы человека, личности, свободы, творчества, эсхатологически-мессианского разрешения противостояния двух миров, цитируя в этом случае самого Бердяева.

Задаваясь целью кратко охарактеризовать уникальность бердяевской философии, автор перечисляет его основные темы, ранжируя их в порядке значимости и предлагая свою интерпретацию. В-первых, в центр всей мысли Бердяева он ставит Бога. Бога не как абстрактный принцип, а Бога как откровение Христа. Страдающего, скорбящего Христа из «Легенды о Великом Инквизиторе», но также Богочеловека, который возвысился над человеческими искушениями, утвердив данную человеку творческую свободу [5, 247]. Поиск смысла жизни для Бердяева — это поиск Бога [5, 65]. Далее проникновенный интерпретатор предостерегает от невнимания к «теандризму» философии Бердяева — нераздельности Бога и человека, где каждый дополняет

другого, где Христос, Богочеловек, — мера человеческого окончательного совершенства.

Следующий фундаментальный принцип бердяевской философской системы — Богочеловечность: две природы встречаются, как только осознается факт, что и Бог и человек — творцы. Сотворчество с Богом даже важнее, чем личное спасение [5, 247-248]. То, что Бердяев — персоналист, крайний индивидуалист, его друг и давний коллега Лоури подтверждает и ссылкой на структуру бердяевского дискурса — подавляющее обилие конструкций от первого лица, доминанта «Я» [5, 24], а также взятие в кавычки словосочетания «этот мир», что символизирует отдельность «этого мира» от «мира Бердяева» [5, 26], причем философ в своих текстах не раз подчеркивал свое отвращение к «этому миру» необходимости и материальности [5, 77-78]. Концепция сотворчества человека с Богом выросла у Бердяева в основную идею Божественной любви. Любить — значит творить. Творчество — ответ на любовь Бога [5, 250]. Богом данная свобода — следующая первооснова философии Бердяева. *Ungrund* как предтварный хаос — часть человека, которая может быть использована им как в движении *к*, так и в движении *от* зова Бога [5, 250].

Итак, предпринимая попытку познать личность Бердяева, Лоури познает себя. Узнать себя — значит увидеть себя в Другом. Лоури захвачен тем, что принадлежит миру Бердяева, и в то же время через доверительное вчувствование в мир Другого он вглядывается в то, *что* есть он сам. Иначе — любой диалог бессмыслен. В языковой личности американского протестанта присутствует «языковая» личность Бердяева, в ней присутствует то, что является конкретными формами духовной жизни Бердяева, присутствует жизнь его сознания, его образные миры, происходящие из автономного творчества духа, который познает себя только в этих же формах, — Лоури захвачен дискурсом Бердяева.

На примере постижения личности Бердяева Дональдом Лоури можно утверждать следующее. Во-первых, познание экзистенциального дискурса, Личности, *индивидуального*, может быть только «страстным» — от духа к духу, так как в нем раскрывается не объект, а субъект [8, 232]. Во-вторых, познание самой личности философа возможно только в открытости своего сознания, в духовной конвергенции. Проникнуть в особую форму философствования Бердяева, во внутреннюю логику развития его мысли можно только вжившись в его духовную реальность. Мысле-говорение философа требует ответного слово-мышления (М. К. Мамардашвили). Таким образом, **энергетическое постижение** дискурса как **сотворчество** — подход, вызванный природой текстотворчества русского философа, именно он позволяет адекватно рассматривать явление Бердяева в культуре как целостное, синтетическое явление.

На наш взгляд, нацеливающий на сотворчество, на духовную сопричастность дискурс русского философа — это ключ к постижению всего феномена Бердяева: от особенностей его психики и мышления

через физику редкостного текста — к полифонии дискурсивных практик его интерпретаторов. Манифестация дискурса в таком качестве дает исследователю ту категорию, которая позволяет говорить о триаде «Автор — Текст — Интерпретатор» как об органичном неразрывном единстве, где Текст выступает медиатором двух сознаний. Дискурс Николая Бердяева есть исповедь — интимное «символическое Автора», которое сквозь «символику Текста» (проповедь) наследуется в качестве опыта самосознания в «символическом Интерпретатора» (заповедь).

Литература

1. **Murdoch P. Champbell.** Der Sakramentalphilosophische Aspect im Denken Nicolaj Aleksandrovitsch Berdjajevs. — Erlangen, 1981. 2. **Бердяев Н. А.** Самопознание (Опыт философской автобиографии). — М., 1991. 3. **Титаренко С. А.** Николай Бердяев. — Ростов-на-Дону., 2005. 4. **Федотов Г.П.** Бердяев-мыслитель // Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). — М., 1991. — С. 395-408. 5. **Lowrie Donald A.** Rebellious prophet: A life of Nicolai Berdyaev. — New York, 1960. 6. **Яков Кротов.** Что такое «бердяевский стиль»? - http://www.krotov.info/berdyaev/berd_krot.html 7. **Аржаковский А. А.** Журнал «Путь»: Поколение русских религиозных мыслителей в эмиграции. — К., 2000. 8. **Бердяев Н. А.** Опыт эсхатологической метафизики. Творчество и объективация // Бердяев Н. А. Царство Духа и Царство Кесаря. — М., 1995.

ПОЛИФОНИЯ ВОСПРИЯТИЯ ДИСКУРСА БЕРДЯЕВА ДОНАЛЬДОМ ЛОУРИ

В статье анализируются методологические установки постижения философского дискурса Н. Бердяева на примере его восприятия биографом философа Д. Лоури. Обосновывается «энергетический» подход к дискурсу Бердяева, нацеливающий на сотворчество, на духовную со-причастность. Экзистенциальный дискурс Бердяева настраивает на такое же качество его постижения и организует полифонизм его восприятия в интерпретационной бердяеведческой традиции.

Ключевые слова: философский дискурс, сотворчество, языковая личность Бердяева.

ПОЛІФОНІЯ СПРИЙНЯТТЯ ДИСКУРСА БЕРДЯЄВА ДОНАЛЬДОМ ЛОУРІ

В статті аналізуються методологічні засади осягнення філософського дискурса Н. Бердяєва на прикладі сприйняття біографом філософа Д. Лоурі. Обґрунтовується «енергетичний» підхід до дискурсу Бердяєва, націлюючий на спів-творчість, на духовну причетність. Екзистенціальний дискурс Бердяєва налаштовує на таку ж якість його

осягнення та організує поліфонізм його сприйняття в інтерпретаційній бердяєвознавчій традиції.

Ключові слова: філософський дискурс, спів-творчість, мовна особистість Бердяєва.

DONALD LOWRIE'S PERCEPTION POLYPHONY OF N. BERDYAEV'S DISCOURSE

The article is devoted to the analysis of the methodological cognitive attitudes of the comprehension of N. Berdyaev's philosophical discourse on the example of his biographer D. Lowrie's perception. The «energetical» approach to Berdyaev's discourse which sets one's mind on co-creation, spiritual communion is substantiated. The existential Berdyaev's discourse needs the same quality of its understanding and organizes the polyphony of its perception in interpretation tradition of Berdyaev studies.

Key words: philosophical discourse, co-creation, N. Berdyaev's language personality

УДК 811. 161. 1'42: 82-92

К.В. Ковтун

СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ И ПУБЛИЦИСТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ МОНОЛОГЕ

Художественные и публицистические тексты являются духовным преломлением бытия, осуществляемым в разных сферах культурного творчества в соответствии с различными принципами. Являясь не только лингвистическим, но и социокультурным явлением, публицистический текст имеет способность к приращению смысла, генерированию новых смыслов через взаимодействие со смысловыми системами художественного дискурса. Обращение автора публицистического монолога к текстам художественных произведений позволяет решить основную задачу публициста — создать текст, в котором вербальный план будет соответствовать глубинам сознания автора.

Цель данной статьи — выявить и проанализировать диалогическую обращенность публицистического монолога к художественным текстам.

Идея о принципиальной диалогичности текста была выдвинута М.М. Бахтиным. По мнению ученого, литературная коммуникация не может существовать как *tabula rasa*, и «всякое конкретное высказывание находит тот предмет, на который оно направлено, всегда уже оговоренным, оцененным. Этот предмет пронизан точками зрения, чужими оценками, мыслями, акцентами. Высказывание входит в эту диалогически напряженную среду чужих слов, вплетается в их сложные

взаимоотношения, сливается с одними, отталкивается от других, пересекается с третьими» [2, 89 — 90]. В этом случае всякий текст означает не только отдельное произведение, но высказывание в общей динамике культуры.

Идея диалогичности текста и его принципиальной незамкнутости разрабатывалась также и в зарубежном языкознании (труды Ю. Кристевой, М. Риффатера, Ж. Дерриды, Р. Барта, Х. Пфистера и др.). В отечественной лингвистике этой проблеме посвящены исследования Ю.М. Лотмана, Н.А. Купиной, Г.В. Битенской, Н.А. Кузьминой, Е.В. Чернявской и др. При этом диалогичность в этой группе концепций трактуется как переключка идей во времени, а сам текст приобретает значение интертекста со статусом историко-культурной парадигмы. Так, по Ю.М. Лотману, текст предстает как «транссемиотический универсум», вбирающий в себя все смысловые системы и культурные коды [5; 6]. С этой точки зрения всякий текст выступает как интертекст, а предтекстом каждого отдельного произведения является совокупность всех конкретных предшествующих текстов и сумма лежащих в их основе кодов и смысловых систем. Между новым, создаваемым текстом и предшествующим «чужим» существует общее интертекстуальное пространство, которое вбирает в себя культурно-исторический опыт личности. Таким образом, текст выступает как интертекст, как безграничный, бесконечный макротекст, объединяющий в каждом своем фрагменте все предшествующие тексты.

Для нас представляет интерес более узкое понимание интертекста, представленное, в частности, в работах Н.А. Кузьминой [4], В.Е. Чернявской [9], где интертекст рассматривается в связи с отдельным текстом определенного стиля (художественным, научным, публицистическим и др.) и представляет собой смысловую структуру, открытую для других смыслов («чужих» текстов). Эта «открытость» реализуется посредством цитации, ссылок на других авторов и их произведения, отсылки читателя к предшествующим (уже существующим в общечеловеческом фонде знания) идеям, мнениям, высказываниям, в косвенной цитации, пересказе, упоминаниях, а также посредством неэксплицированной ментальной опоры на накопленный человечеством интеллектуальный багаж и т.п. «Диалогичность — когнитивная универсалия, позволяющая осознать себя-в-мире, подключить к личностному восприятию опыт мысли, чувства и оценки других людей» [7, 252].

В современных публицистических текстах явление интертекстуальности проявляется в диалогических отношениях, при которых монолог публициста содержит явные отсылки к художественным произведениям. Обращаясь к фонду культурно-значимых текстов, публицист использует их как импульс для собственного творчества, для создания новых текстов. При этом не только автор намеренно включает в свой текст фрагменты

художественной прозы, но и адресат верно определяет авторскую интенцию и воспринимает текст в его диалогической соотнесенности.

Смысловая полифоничность публицистического текста, возникающая в результате обращения автора к художественным текстам, определяет возможность создания нового текстового смысла и выражается широким спектром интертекстуальных референций — от имплицитных, скрытых в подтексте, до прямых отсылок к художественному произведению (цитат), эксплицированных в тексте. Цитата, структурно представленная одним или несколькими предложениями, обладает особой автосемантией. «Цитата — это «чужое слово», и поэтому она автономна. Однако эта автономность относительна в тексте: энергия интеграции как одной из кардинальных грамматических категорий текста иррадирует на весь текст, в результате чего каждый его компонент становится зависимым от содержательно-фактуальной и в итоге содержательно-концептуальной информации» [8, 14]. Публицистический дискурс открыт для реализации полной палитры интертекстуальных смыслов — от преемственности какой-либо идеи, выраженной в художественном тексте, до конфронтации. Публицистический монолог, диалогически реагирующий на художественный текст, приобретает новую смысловую перспективу, избирательно выдвигает на первый план отдельные актуальные смыслы, трансформирует их, исходя из замысла автора.

На наш взгляд, особый интерес для анализа представляет творчество Виталия Коротича, в частности его заметки на актуальные социальные, общественно-политические, нравственные темы. Говоря о реалиях современного общества, В. Коротич обращается к творчеству писателей-классиков, ссылаясь на конкретные произведения для аргументации собственной позиции по какому-либо вопросу. Размышляя о сложности современного бытия, В. Коротич ставит перед собой задачу выразить свой взгляд на мир, опираясь на представленные в художественных произведениях критерии добра и зла, систему морально-нравственных ценностей. «Диалог соотносит личностное с общечеловеческим через категории добра и зла, изменчивого и неизменного, сущностного и суетного» [7, 252]. Ключевая идея монолога вербально сопряжена с идейными установками, представленными в художественном тексте, к которому обращается автор в поисках ответа на волнующие его вопросы.

Публицист выражает свою позицию, соотнося ее с взглядами авторов художественного произведения, ведь «всякий говорящий является в большей или меньшей степени отвечающим: он предполагает ... наличие каких-то предшествующих высказываний — своих и чужих, — с которыми его данное высказывание вступает в те или иные отношения (опирается на них, полемизирует с ними, просто предполагает их уже известными слушателю)» [3, 261]. В. Коротич прокладывает «мостики» от цитируемого произведения к современности,

вводя смыслы цитации в новый социальный контекст, сопоставляя их с реалиями современного общества.

Приведем примеры из серии статей Виталия Коротича, опубликованных в еженедельнике «Бульвар» под общим заголовком «Верхний слой»: «...Общение — слово однокоренное с «обществом», и во все времена люди не могли подолгу выдерживать одиночество. Тем более раньше, когда еще отсутствовали телефон и телевизор, радио и массовая периодическая печать. *Помните, роман графа Толстого «Война и мир» начинается французским текстом (это был язык дворянского общения) и описанием бала у фрейлины Анны Шерер, где были представлены «люди самые разнородные по возрастам и характерам, но одинаковые по обществу»* (№39, 2004); «Те самые люди, которых еще долгое время после установления советской власти называли «осколками разбитого вдребезги», не ломались так просто. В своем «Архипелаге ГУЛАГ» Солженицын рассказывает несколько историй о человеческой несгибаемости, о том, как в нелюдских концлагерных условиях выживали именно те представители старого мира, кто не сдавался и следил за собой. Это порода, воспитание, называйте как угодно. Лев Толстой в неоконченном романе о декабристах описал женщину, которая за сотню лет до ГУЛАГа разделила с мужем все тяготы ссылки, а затем все-таки возвратилась в столицу из Сибири: «Нельзя было представить ее себе иначе, как окруженную почтением и всеми удобствами жизни. Чтобы она когда-нибудь была голодна и ела бы жадно, или чтобы на ней было грязное белье, или чтобы она споткнулась или забыла бы высморкаться — этого не могло с ней случиться. Это было физически невозможно». Ах, как сладко поиздевались над такой публикой в новые времена!» (№40, 2004); «Помните, как в «Двенадцати стульях» Остап Бендер, герой, порожденный советским временем, верящий в его будущее («Батистовые портянки будем носить, крем Марго кушать!») и уже ощутивший свое могущество, всласть издевается над дворянином Воробьяниновым и священнослужителем отцом Федором, представителями некогда авторитетных сословий разрушенного революцией мира? Новые хозяева жизни шли в социализм с новыми манерами, сметая с дороги «наследие проклятого прошлого». Начинался новый век...» (№41, 2004); «Все эти подробности уничтоженной жизни ушли быстро и, кажется, навсегда. Я достаточно циничен, чтобы не ахать по поводу целующихся над алтарем голубков, но флирт Остапа Бендера с мадам Грицацуевой или твердость руки Марютки из «Сорок первого», убивающей возлюбленного по причинам классовых разногласий, тоже не вызывают восторга» (№41, 2004); «Сразу же скажу, что нет надобности идеализировать отношения деятелей культуры с государством ни в какую эпоху. И украинских бандуристов рубили вместе с бандурами за их пение прямо у дорог, и русский царь Алексей Михайлович в XVII веке приказал утопить в Москве-реке несколько сот возов с гусями,

дудками, домрами и бубнами — для пресечения «бесовских игр». *Через 200 лет после этого Лермонтов писал о Пушкине: «Восстал он против мнений света, один, как прежде, — и убит», а Леся Украинка в следующем столетии рассказывала о том, как трудно «жив поет несчастный», который «мав талан до віршів не купований, а власний...»* (№39, 2004).

Публицист, вовлекающий адресата в диалог на волнующие его проблемы современности, учитывает апперцептивный фон сознания читателя, его социальный статус, культурный и образовательный уровень. Цитируя прецедентный художественный текст, автор монолога актуализирует значимую для него фоновую информацию, апеллирует к культурной памяти читателя, к его художественному тезаурусу, подразумевая общность культурного опыта. Обращение создателя публицистического текста к художественным произведениям является способом расширения мировоззрения современного адресата, его представления о мире ценностей. Приведем примеры: «Переход из одного жизненного состояния в другое упрощением не подлежит. При всем уважении к достижениям современной науки не следует забывать, что есть еще такая вещь, как индивидуальная психика. *Помните, как в своем знаменитом романе «Янки при дворе короля Артура» Марк Твен выстраивает весь сюжет вокруг того, что нашему современнику непонятна средневековая Англия, а для древнего британца непостижимы знания, накопленные гостем из грядущих столетий?»* (Бульвар, №21, 2004); «Хорошо живется тем, у кого есть знатный родственник или покровитель. Те, кому не повезло, выкручиваются, как умеют. *Помните, как жулики из романа создали корпорацию незаконных детей лейтенанта Шмидта? ...На знаменитые фамилии слои прилипал наслаиваются, как ракушки на корабельное днище. Но и незнаменитым тоже хочется получить все: вспоминаете историю, описанную Пушкиным в «Сказке о рыбаке и рыбке», где старик честно старался удовлетворить потребности своей законной супруги?»* (Бульвар Гордона, №31, 2005). Таким образом, публицист обращается к «культурнознаковым» прецедентным текстам, подразумевающим общность социальных, культурных и языковых фоновых знаний автора и читателя. «Культура существует как внутренний диалог, как работа над постоянной интерпретацией накопленного культурного богатства, как переосмысление всех ранее сложившихся смыслов. Без интерпретации нет освоения культуры, как содержания личностного сознания, деятельности, нет культуры как механизма воспроизводства» [1, 58].

Итак, диалогическая обращенность публицистического монолога к художественным произведениям является способом расширения представления адресата о мире ценностей, средством создания глубинных смыслов публицистического текста, где размышления автора о сложности современного бытия переплетаются, полемически

соотносятся с идейными, морально-нравственными установками творца художественного текста.

Литература

1. **Ахиезер А.С., Шуровский М.А.** От диалога к диалогизации (в свете концепции В. Библера) // Вопросы философии. — 2005. — №3. 2. **Бахтин М.М.** Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М., 1975. 3. **Бахтин М.М.** Эстетика словесного творчества. — М., 1986. 4. **Кузьмина Н.А.** Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. — Екатеринбург; Омск, 1999. 5. **Лотман Ю.М.** Текстовые и внетекстовые структуры // Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. — М., 1994. 6. **Лотман Ю.М.** Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М., 1999. 7. **Синельникова Л.Н.** Диалог как способ расширения идентификаций // Жизнь текста или текст жизни. Избранные работы в 3-х т. Т.2. — Луганск, 2005. 8. **Стилистический энциклопедический словарь русского языка** / под ред. М.Н. Кожинной. — М., 2003. 9. **Чернявская В.Е.** Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации. — СПб., 1999.

СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ И ПУБЛИЦИСТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ МОНОЛОГЕ

Статья посвящена рассмотрению такой диалогической особенности современного публицистического монолога, как обращение к прецедентным художественным произведениям. Задача публициста — создать текст, в котором вербальный план будет соответствовать глубинам сознания автора. Ключевая идея монолога вербально сопряжена с идейными установками, представленными в художественном тексте, к которому обращается автор в поисках ответа на волнующие его и общество вопросы.

Ключевые слова: публицистический монолог.

СИНТЕЗ ХУДОЖНОСТІ ТА ПУБЛІЦИСТИЧНОСТІ У СУЧАСНОМУ МОНОЛОГІ

Стаття присвячена розгляданню такої особливості сучасного публіцистичного монологу, як звертання до прецедентних художніх творів. Мета публіциста — створити текст, у якому вербальний план буде відповідати глибинам свідомості автора. Ключова ідея монологу вербально співвідноситься з ідейними установками художнього твору, до якого звертається автор у пошуках відповіді на хвилюючі його та суспільство питання.

Ключові слова: публіцистичний монолог.

SYNTHESIS OF FICTION AND PUBLICISTIC GENRE IN A CONTEMPORARY MONOLOGUE

The article is devoted to the analysis of such a dialogic feature of a contemporary publicistic monologue as referring to the preceding fiction literature. The aim of the publicist is to create a text, the verbal presentation of which will correspond to the author's profundity. The key idea of a monologue is verbally associated with the moral substance, the basic ideas of the fiction, to which the author refers, searching for the solution of some contemporary problems.

Key words: publicistic monologue.

УДК 811.161.1'42:821.161.2-1.09 Павлова

Э.В. Минаева

ГЕНДЕРНЫЙ ПРИЗНАК КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» — «СЛИЯНИЕ» (на материале поэзии Нины Павловой)

Концепт «**Любовь**» — один из базовых культурных концептов, или констант. Диапазон концепта «Любовь», закрепленный в русском сознании, выявил В.И. Даль. Он определял любовь как «сильную к кому привязанность, начиная от склонности до страсти; сильное желанье, хотенье; избранье и предпочтенье кого или чего по воле, волею (не рассудком), иногда и вовсе безотчетно и безрассудно» [4].

По определению Ю.С. Степанова, константы устойчивы и постоянны; с тех пор как они появились, они есть всегда, в них есть неизменная и переменная части, они прослеживаются на некотором отрезке времени [12, 6]. Концепт «Любовь» относится к духовным концептам, что делает научное описание и познание его сложным и имеющим предел, так как «мы можем довести свое описание лишь до определенной черты, за которой лежит некая духовная реальность, которая не описывается, но лишь переживается» [12, 83]. Целью нашего исследования является изучение гендерных признаков концепта «Любовь», определение и рассмотрение их когнитивных характеристик.

В поэзии Нины Павловой доминирующим для концепта «Любовь», наряду с признаком «чувственность», является гендерный признак «слияние». Суть этого признака заключается в следующем: интенсивность переживания любви столь высока, что позволяет субъектам любви преодолеть собственное *эго*, ощутив, таким образом, *другого* как продолжение *себя*, а *себя* как реализацию *другого*. Любовь становится альтероцентричной, в центр бытия помещается *другой*,

воспринимаемый и переживаемый с такой же полнотой, как и собственное Я. Через признак «слияние» реализуется Платоновский идеал полового человека — андрогина.

Платон так пишет о последствиях рассечения андрогинов: «Когда кому-либо ... случается встретить как раз свою половину, обоих охватывает такое удивительное чувство привязанности, близости и любви, что они поистине не хотят разлучаться даже на короткое время. И люди, которые проводят вместе всю жизнь, не могут даже сказать, чего они, собственно хотят друг от друга. Ведь нельзя же утверждать, что только ради удовлетворения похоти столь ревностно стремятся они быть вместе. Ясно, что душа каждого хочет чего-то другого; чего именно, она не может сказать и лишь догадывается о своих желаниях, лишь туманно намекает на них. И если бы перед ними, когда они лежат вместе, предстал Гефест со своими орудиями и спросил их: «Чего же, люди, вы хотите один от другого?» — а потом, видя, что им трудно ответить, спросил их снова: «Может быть, вы хотите, как можно дольше быть вместе и не разлучаться друг с другом ни днем, ни ночью? Если ваше желание именно таково, я готов сплавить вас и срастить воедино, и тогда из двух человек станет один, и, покуда вы живы, вы будете жить одной общей жизнью, а когда вы умрете, в Аиде будет один мертвец вместо двух, ибо умрете вы общей смертью. Подумайте только, этого ли вы жаждете и будете ли вы довольны, если достигнете этого?» — случись так, мы уверены, что каждый не только не отказался бы от подобного предложения и не выразил никакого другого желания, но счел бы, что услышал именно то, о чем давно мечтал, одержимый стремлением слиться и сплавиться с возлюбленным в единое существо. Причина этому, что такова была изначальная наша природа и мы составляли нечто целостное. Таким образом, любовью называется жажда целостности и стремление к ней» [9].

Русские философы наследовали и развили Платоновскую идею андрогинии. Любовь понимается как ценность вселенского масштаба, ориентированная на преодоление половой однобокости, оторванности, отвлеченности.

В. С. Соловьев акцентировал внимание на том, что «Смысл и достоинство любви как чувства состоит в том, что она заставляет нас действительно всем нашим существом признать за другим то безусловное центральное значение, которое, в силу эгоизма, мы ощущаем только в самих себе. Любовь важна не как одно из наших чувств, а как перенесение всего нашего жизненного интереса из себя в другое, как перестановка самого центра нашей личной жизни. Это свойственно всякой любви, но половой любви по преимуществу; она отличается от других родов любви и большей интенсивностью, более захватывающим характером, и возможностью более полной и всесторонней взаимности; только эта любовь может вести к действительному и неразрывному соединению двух жизней в одну,

только про нее и в слове Божьем сказано: будут два в плоть едину, т. е. станут одним реальным существом» [11].

Н. А. Бердяев отмечал: «Томление пола и тайна любви — в жажде преодолеть трагический разрыв полов, мистическим слиянием достигнуть вечной, совершенной индивидуальности» [1, 20], «Мужчина только пол, половина, он продукт мировой разорванности и разобщенности, осколок цельного бытия. И женщина — пол, половина, тоже осколок» [2, 37].

По мнению Н. Лосского, любящий человек становится носителем не только своей, но и чужой жизни. Задача любви состоит в том, чтобы высвободить и утверждать начало мужественности и начало женственности и искать личности в слиянии и взаимном дополнении этих полярных начал, тяготеющих друг к другу [6].

Мы можем идентифицировать признак «слияние» как условно гендерный в силу интенсивности его проявлений и доминирующей позиции в «женской» поэзии. Другие признаки концепта «Любовь», актуализированные в женских текстах (такие как «безмерность», «стихийность», «чудо», «счастье», «потребность в любви», «боль», «страдание», «разлука», «отчаяние», «чувственность», «материнство» и др.) тем или иным образом связаны с признаком «слияние», стремятся к нему, движутся по его «орбите».

Н. А. Бердяев писал: «Женщина гораздо более отдается одному, тому, что сейчас ею обладает, одному переживанию, вытесняющему всю остальную жизнь, весь мир. У женщины одно делается всем, в одном она все видит, в одно все вкладывает. Все бытие отождествляется женщиной с тем состоянием, которое в данное время ею обладает. <...> Мужчина не склонен отдаваться исключительно и безраздельно радости любви или страданию от какого-либо несчастья, у него всегда есть еще его творчество, его дело, вся полнота его сил. В поле мужского сознания что-то выступает на первый план, другое отступает, но ничто не исчезает, не теряет своей силы. Женщина отдается исключительно и безраздельно радости любви или страданию от несчастья, она вся растворяется в этом одном, всю себя в это одно вкладывает» [2, 96 — 97].

В поэзии Нины Павловой признак «слияние» включает абсолютное доверие и безоговорочную «принадлежность» *другому*:

В сплетенье рук твоих, как в колыбели,
затихла я.
Возможно ль в жизни большее доверье,
чем я — *твоя*?
Как это важно — слушать свое имя,
едва дыша,
и ощущать ладонями твоими,
что — хороша.
(В сплетенье рук твоих, как в колыбели...)

Значения слов *колыбель* — ‘детская кроватка, подвесная (люлька) или качающаяся на округлых опорах’, *сплетение* — ‘соединение, образовавшееся из чего-нибудь сплётшегося, сплетённого’ (*сплестись* — ‘о чём-нибудь гибком, вьющемся: плотно соединиться друг с другом, сцепиться’), *затихла* — ‘успокоиться, перестать двигаться, шуметь’ актуализируют смыслы «**безграничное доверие, как в детстве**», «**надежность**», «**покой**». Важным является концептуальное наполнение слова *руки*, которое ассоциативно коррелирует с доверием, искренностью, надежностью, открытостью, близостью, обладанием. В текст вводится риторический вопрос (*Возможно ль в жизни большее доверье, / чем я — твоя?*), на который возможен только один ответ, утверждающий полноту доверия между влюбленными. Значение принадлежности *себя — другому* подкреплено взаимодействием личного местоимения *Я* и притяжательного *твоя*. Ощущения любимого человека (не только эмотивные, но и физические) переживаются как собственные, о чем свидетельствует тактильно противоречивая конструкция *и ощущать ладонями твоими, / что — хороша*. Границы эгоцентричных миров женщины и мужчины оказываются размытыми, что приводит к их интерференции и диффузности.

Пожизненно заключена
в объятия, не прошу пощады.
Неволь меня, моя отрада.
Томи меня, моя вина.
Я добровольно не вольна
Взглянуть на волю ни в полвзгляда.
Так мне и надо. Так и надо —
Я не одна. Я не одна...

(Пожизненно заключена...)

В стихотворении «Пожизненно заключена...» происходит переосмысление устойчивого сочетания *заклЮчить в объятия* путем анжембемана и добавления определения *пожизненно*. В свою очередь переосмысливается сочетание *пожизненное заключение*. Как следствие формируется противоречивая конструкция со значением ‘отсутствие свободы до конца жизни, желанное и востребованное’, имеющая парадоксально позитивную коннотацию.

Цепочка паронимических аттрактантов *добровольно — не вольна — на волю — взглянуть — ни в полвзгляда* участвует в формировании звукосмысловых рядов в тексте. Слова *не вольна* — ‘не свободна в проявлении чего-либо’, *добровольно* — ‘совершаемый или действующий по собственному желанию, не по принуждению’ и *воля* — ‘свободное состояние, не в тюрьме, не взаперти’ обмениваются признаками. Оксюморон *добровольно не вольна* порождает конфликт смыслов. В результате актуализируется смысл ‘**не свободна по собственному желанию**’. Ряд аттрактантов продолжают слова *взглянуть* — ‘обратить взгляд, посмотреть’ и *ни в полвзгляда*, — авторский окказионализм,

образованный по принципу сочетания несочетаемого (оксюморон, свернутый в слове) путем сложения слов *половина* — ‘одна из двух равных частей, вместе составляющих целое’ и *взгляд* — ‘направленность зрения на кого-, что-нибудь’ (явно просматривается аналогия с фразеологизмами *в оба глаза смотреть* — ‘смотреть внимательно’, *во все глаза глядеть, смотреть* — ‘очень пристально, с жадным вниманием’, *одним глазом взглянуть* — ‘мельком’). В результате взаимодействия аттрактантов возникает значение ‘**абсолютно не свободна по собственному желанию**’. Распрямляется пружина смысла, свернутая в первых строках стихотворения.

Влюбленные сливаются, образуя новую личность, единую на всех ее уровнях: духовном, мыслительном, эмоциональном и физическом:

Как мало мне дано для сочлененья
с тобою впадин, выступов, пазов.
Как мало — только локти и колени —
дано креплений. Ненасытен зов
вдавиться в поры кожи, в кровоток
твой устремиться водопадом горным,
извилинами мозга и кишок
совпасть, и позвоночники, как корни,
переплести, чтоб на двоих топор...

(Так мало мне дано для сочлененья...)

В паронимическую аттрактивность вступают синтаксически равноправные слова *впадин* — ‘ямка, углубление’, *выступов* — ‘выступающая часть чего-нибудь’, *пазов* — ‘щель, а также выемка, в которую вставляется выступ другого предмета при скреплении’. В результате пересечения сем, а также под влиянием ключевых слов контекста *сочлененья* — ‘соединить, составить вместе’ и *креплений* — ‘приспособление для закрепления, скрепления чего-нибудь’, к значению паронимического ряда присоединяется факультативная сема ‘**соединить, скрепить**’. Аналогичную сему приобретают слова *локти* и *колени*, связанные паронимической аттракцией между собой и словом *креплений*.

В паронимических аттрактантах *переплести* — ‘соединяя, сплести, перевить’ и *топор* — ‘насаженное на рукоятку металлическое орудие для рубки с лезвием и обухом’ (*рубить* — ‘ударяя чем-нибудь острым, разделять на части, отсекал, размельчать’) подчеркиваются контрастные семы ‘**соединять**’ / ‘**разделять**’.

Таким образом, значение ‘**соединить, скрепить**’ (семантически подкрепленное нагнетанием предикатов *вдавиться, устремиться, совпасть, переплести*) является мотивирующим и определяющим смысл стихотворения. Влюбленные «*прорастают*» друг в друга так, что «*на двоих топор*».

Совпадение с собственным телом — удел балерины.

Отпадение от тела — удел припадающих к слову.

А я к тебе припадаю, с тобой совпадаю, а слово

проступает на стыке и нам возвращает границы.

(Совпадение с собственным телом...)

В результате объединения в сложный паронимический ряд однокоренных аттрактантов *совпадение, отпадение, припадающих, припадаю, совпадаю* происходит выделение семантического инварианта **‘тождественность, единство, целостность’**. Актуализация повторяющихся корневых морфем приводит к образованию дополнительного значения **‘крайняя степень проявления признака’**, в данном случае — инварианта **‘тождественность, единство, целостность’**. И снова в стихотворении имеет место диффузия индивидуальных миров мужчины и женщины, представленная на этот раз не только имплицитно, но и эксплицитно (... *и нам возвращает границы*).

Один умножить на один равняется один.

Отсюда вывод, что вдвоем ты все равно один.

Отсюда вывод, что вдвоем ты со вторым един.

Отсюда вывод: твой второй, он, как и ты, один.

(Один умножить на один равняется один)

В стихотворении «Один умножить на один равняется один» контекст неясно определяет частеречную принадлежность и семантику слова *один*. Рассмотрим один из возможных вариантов трактовки текста. При первоначальном прочтении текста в первой строке обнаруживается алгебраическая формула, где *один* выступает в качестве числительного. Во второй строке *один* — прилагательное со значением ‘единый, целостный’, выдвигание которого на первый план обусловлено взаимодействием со словом *вдвоем* и паронимическим аттрактантом *един* — ‘целостный, неразрывный’. В четвертой строке *один* — прилагательное, актуализирована сема ‘одинокий’, что обусловлено исчезновением слова *вдвоем* (ср. вторую и третью строки) и сопоставлением позиций адресата и адресанта. Возвращаясь к первой строке, обнаруживаем, что она наполняется философским содержанием, и оформление стихотворения в виде формулы призвано утвердить аксиоматичность, истинность суждений автора о единстве влюбленных (**вдвоем = целостность, порознь = одиночество**).

Где моя родина? —

Возле родинки

у левой твоей ключицы.

Если переместится родинка —

родина переместится.

(Где моя родина?)

Парадоксальность конструкции *Где моя родина?!* — *Возле родинки* приводит к возникновению семантического напряжения (ср.: *родина* — ‘место происхождения, возникновения кого-, чего-либо’ и *родинка* — ‘врожденное изменение кожи в виде темного пигментного пятнышка или шарика’). Паронимической аттракцией связаны

этимологически однокоренные слова *родина* и *родинка*, следствием чего является выделение семантического инварианта ‘сродство в его высшей степени проявления’ (*сродство* — ‘сходство по основным свойствам или по общности происхождения’; *сродниться* — сблизиться, духовно привыкнуть к кому-, чему-либо’).

Наверное, не случайно автор выбрала место для *родины* возле *родинки*. В русских поговорках прослеживается положительная коннотация слова *родинка*, которая коррелирует с эмотивным словом *счастье* (Родимое пятнышко к счастью. Родиминка у счастливого). Таким образом, в смысле слов *родина* и *родинка* выделяется коннотема ‘счастье’.

Оксюморон *родинка переместится* акцентирует невозможность перемещения родины, т. е. позиционируется константная характеристика сродства.

Объятия:

оба — я, ты, я,
ты — я — ты — я,
собой объя-
тыя.

(Объятия...)

Личностное слияние в любви достигается в значительной мере благодаря ургийной сущности любви. Мужчина и женщина выступают в роли творцов:

Я памятник была нерукотворный
тебе.

Я память о руках твоих упорных
теперь,

ваятель мой! Мужское, божье дело —

ваять.

А мне — свое крошить на буквы тело:

а — ять.

(Я памятник была нерукотворный...)

Попался, голубчик? Ты в клетке,
ты в каждой моей клетке,
могу из одной своей клетки
создать тебя, как голограмму,
всего тебя — из миллиграмма,
из евиной клетки — адама.
(Попался, голубчик? Ты в клетке...)

Твое присутствие во мне меня-
ет всё вовне и всё во мне меняет...
(Твое присутствие во мне меня-...)

Во всех текстах, где был выделен признак «слияние», имеет место контаминация фундаментальных для человеческого бытия понятий *Я* и *ТЫ* (изначально находящихся в оппозиции: оппозиция *Я* / *ТЫ* есть оппозиция концептуальных миров), которая нивелирует оппозиционные характеристики. Миры влюбленных в значительной степени совпадают. Особенно показательны в этом отношении стихотворения с прямым способом сближения лексем *я* и *ты*, *твой* и *мой*, *тебя* и *себя*, *тобой* и *собой*:

— *Я!* —
и ты обернешься.
Не потому, что ты — это я,
Но потому, что я — это ты...
(*Я...*)
Целовала твою руку.
Оказалось, целую свою.
Да?
А я и не заметила.
(Целовала твою руку)
Дано: два рта,
в каждом — два языка.
Спрашивается:
это твоя или моя рука?
(Пол)
отделяю тебя от себя
чтобы сделать тебя собой
одеваю себя от тебя
чтобы сделать себя тобой...
(Он [237])

Лексемы *я* и *ты*, *твой* и *мой*, *тебя* и *себя*, *тобой* и *собой*, связанные сентенциональной и сравнительной связью, сближаются и становятся взаимозаменяемыми. Становится невозможным разобрать, где *ОН*, а где *ОНА*.

На материале поэзии Нины Павловой нами были рассмотрены лишь некоторые из примеров реализации признака «слияние», имеющего неопределимое значение для реализации в поэтическом тексте (и через поэтический текст) концепта «Любовь». Любовь есть восстановление единства и целостности человеческой личности, мощный фактор преодоления разрывов и распадов, господствующих в современном мире; и поэзии — особенно женской — в этом восстановлении принадлежит ведущая роль.

Литература

1. **Бердяев Н. А.** Метафизика пола и любви // Н.А.Бердяев. Эрос и личность (Философия пола и любви). — М., 1989. 2. **Бердяев Н. А.** Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл

- творчества. — М., 1989. 3. **Большой** толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. — СПб., 1998. 4. **Даль В. И.** Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. — М., 1982. 5. **Кожевникова Н. А.** О способах звуковой организации стихотворного текста // Проблемы структурной лингвистики — М., 1988. 6. **Лосский Н. О.** Условия абсолютного добра. — М., 1991. 7. **Павлова В. А.** Совершеннолетие: Стихи. — М., 2004. 8. **Павлович Н. В.** Образование поэтических парадигм // Проблемы структурной лингвистики — М., 1983. 9. **Платон.** Пир // От мифа к логике: Сочинения. — М., 1999. 10. **Северская О. И.** Паронимическая аттракция в поэтическом языке М. Цветаевой // Проблемы структурной лингвистики — М., 1988. 11. **Соловьев В. С.** Смысл любви. — К., 1992. 12. **Степанов Ю. С.** Константы: Словарь русской культуры. — М., 2001.

ГЕНДЕРНЫЙ ПРИЗНАК КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» — «СЛИЯНИЕ» (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ НИНЫ ПАВЛОВОЙ)

В статье рассматривается признак концепта «Любовь» «слияние», который является общекультурным и определяется нами как гендерно маркированный.

Ключевые слова: концепт «Любовь», гендерный признак — «слияние», паронимическая аттракция, противоречивые структуры.

КОНЦЕПТ «ЛЮБОВ» У СУЧАСНІЙ ЖІНОЧІЙ ПОЕЗІЇ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ НІНИ ПАВЛОВОЇ)

У статті розглядається ознака концепту «Любов» — «злиття», яка є загальнокультурною і визначається нами як гендерно маркована.

Ключові слова: концепт «Любов», гендерна ознака «злиття», паронімічна аттракція, суперечливі структури.

GENDER CHARACTERISTICS OF THE CONCEPT LOVE — MERGING (ON THE MATERIAL OF POETRY BY NINA PAVLOVA)

The article deals with the characteristics of the concept Love which is «merging» and it is an intercultural genderly marked phenomenon.

Key words: concept Love, gender characteristics merging, paronimic attraction, contradictory structure.

УДК 811.161.1'42

В.А. Николаева

«ПОСЛЕДНИЙ БЫТОПИСАТЕЛЬ ПЕТЕРБУРГА»¹
(К ВОПРОСУ О ПЕТЕРБУРГСКОМ И МОСКОВСКОМ ТЕКСТЕ
О. МАНДЕЛЬШТАМА)

*Я чувствую Петербург, Пастернак — Москву,
а Осипу дано и то, и другое.*
А. Ахматова

«В жизни кровного горожанина Мандельштама наибольшую роль сыграли ... такие города, как Петербург, Москва и Воронеж...» [1, 9-10]. Трудно не согласиться с точкой зрения профессионального экскурсовода Леонида Видгофа об особой значимости для мироустройства Осипа Мандельштама перечисленных городов, хотя «...сказанное, естественно, не означает, что для него ничего не значили Гейдельберг, Париж, Варшава, Киев, Ереван, Тифлис или Феодосия...» [там же]. В архитектонике творчества поэта существенное место занимает имя Петербурга, его родного города, безусловно ставшее в идиостиле писателя концептом: «Петербург ... всегда был и оставался его родовым лоном, настоящим отечеством поэта, которое, как всякое отечество, только одно» [там же]. Н.А. Петрова считает, что «географические перемещения, нашедшие отражение в стихах, сначала осваивались в системе традиционных культурных **оппозиций**: Петербург — Москва, Север — Юг» [2, 185]. В контексте русской культуры сложилось определённое противопоставление Петербурга Москве, которое отразилось в том числе и в художественной литературе. С самого начала существования петербургского текста (далее — ПТ) образ Петербурга строился на **противопоставлении** Петербурга Москве, «как мифологизированная антимодель Москвы» [3, 272]. **Ключевым** же моментом их сравнения был «способ происхождения»: «природное» появление Москвы как некоего «органичного» города и «противоестественного» Петербурга. Следует отметить, что восприятие этой дихотомичности городов многообразно и специфично проявляется в творчестве Мандельштама (см. подробнее [4]).

В Москве же Мандельштам впервые побывал в конце января 1916 года, после чего поэт неоднократно приезжал сюда, а на исходе 1928 года и до конца 1933 года Москва становится постоянным местом жительства Надежды и Осипа Мандельштамов. «Она [Москва — В.Н.] увлекала и отталкивала его; бывали минуты, когда поэт любовался её пестротой, её безалаберной, запутанной жизнью; в другое время она нередко раздражала и пугала Мандельштама» [1, 10]. Восхищение, тревога, радость, негодование, восторг, страх — всё это переплелось, причудливо перепуталось и нашло отражение в московских стихах Мандельштама. Вместе с тем, «она [Москва — В.Н.] открыла ему петербургскую Россию» [там же]. «Всё познается в сравнении», «нет одного без

другого» — самые верные слова об отношении Мандельштама к обоим городам.

Среди исследователей творчества Мандельштама нет однозначного мнения по поводу принадлежности стихотворных произведений к петербургскому и московскому тексту / циклу² поэта. Представим наиболее известные из них.

Д. Быков наметил пять этапов, разделив творчество Мандельштама не по историко-литературным периодам, а по «географическим». Это первый период, «петербургский»: 1909-1915. Второй период, «крымско-эллинский»: 1916-1921. Третий период, «московский», когда после скитаний по Югу (Киев, Харьков, Крым, Тифлис), женитьбе на Надежде Хазиной, смерти Блока, гибели Гумилёва, начавшейся эмиграции интеллигенции, поэт живёт в Москве: 1922-1925. Четвёртый период: 1) 1925-1930, когда поэт стихов не писал, это время работы над прозаическими произведениями; 2) 1930-1934 — время появления новых стихов, иногда условно называемых «второй московский цикл». Пятый период, «воронежский»: 1935-1938 (цит. по [5, 377-378]).

Е. Табориская полагает, что *петербургская тема* ясно прослеживается уже в первой книге Мандельштама, «Камень» (1908-1915), и в ряде стихотворений этой поры, не вошедших в сборник. Петербург присутствует в таких лирических произведениях, как «Петербургские строфы», «Дев полуночных отвага...», «Адмиралтейство», «Летние стансы» (все — 1913), «На площадь выбежав, свободен...» (1914), «Дворцовая площадь» (1915), «Я потеряла нежную камю...» (1916). В сборнике «Tristia» 7 стихотворений включают в себя прямо заявленную или косвенно соотнесённую тему северной столицы. Это «Мне холодно. Прозрачная весна...», «В Петрополе прозрачном мы умрём...», «Соломинка», состоящая из двух тесно связанных, но самостоятельных текстов (все — 1916), «На страшной высоте блуждающий огонь...» (1918), «В Петербурге мы сойдёмся снова...» и тематически и ритмически продолжающее это стихотворение «Чуть мерцает прозрачная сцена...» (1920). Позже петербургские мотивы по-разному прозвучат в стихотворениях «Вы, с квадратными окошками, невысокие дома...» (1924), «Ленинград» («Я вернулся в мой город, знакомый до слёз...») (1930), «Помоги, Господь, эту ночь прожить...» (1931), «Мы с тобой на кухне посидим...» (1931), «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931), «Я пью за военные астры...» (1931) [6, 564-565]. Мир «Tristia», по наблюдению В. Мусатова, складывается как реакция на действительность, стремительно утрачивавшую устойчивость социальных и культурных форм. Прежде всего, это отличие в поэтике Мандельштама касается осмысления концепта Петербурга: «Если Петербург в «Камне» представал едва ли не цитатой из хорошо знакомого текста русской литературы, то теперь в нём ощущалось нечто непознанное» [7, 56].

Наиболее позднее произведение мандельштамовской лирики, содержащее отсылку к Петербургу, – стихотворение «*На мёртвых ресницах Исакий замёрз...*» (1935), где северная столица маркирована названием собора и – косвенно — «барскими улицами» и реминисценциями Петербурга Достоевского — *шарманщик, чужие поленья в камине, площадки лестниц*, где «разлад и туман» [6, 564-565].

Н.А. Петрова, рассматривая в своей монографии вопрос о специфике литературного процесса XX века и о роли Мандельштама в нём, также отмечает, что Петербург появляется уже в стихах 1913 года, а название одного из них — «*Петербургские строфы*» (1913) — содержит прямую и непосредственную отсылку к Пушкину, к которому у Мандельштама было «*какое-то небывалое, почти грозное отношение*» [8, 17].

Как мы видим, в целом исследователи творчества Мандельштама сходятся в вопросе о составе ПТ поэта. Отбор стихотворений из всего корпуса произведений Мандельштама и включение некоторых из них в ПТ происходит на основании «буквальной», отчётливой и прямой, реже — метафорической, представленности образа Петербурга. Такими широко известными приметам города, легко узнаваемые читателями, являются собственно название города, река Нева, название улиц, зданий («*Исакий*»³, Адмиралтейство) и площадей (Дворцовая площадь, «*площадь Сената*»⁴). Самым полным из всех представленных является список Е. Таборисской, которая при его составлении учла также скрытое, неявное присутствие Петербурга в стихотворениях разных лет. Так, например, стихотворение «*На площадь выбежав, свободен...*», написанное в связи со столетием со дня смерти А.Н. Воронихина (1759-1814), описывает Казанский собор, образцом для которого послужил собор св. Петра в Риме. Источником сравнения «*И распластался храм Господень, // Как лёгкий крестовик-паук*» является полукруглая колоннада, обращённая к Невскому проспекту.

Московская тема, по мнению Н.А. Петровой, впервые возникла в творчестве Мандельштама в так называемом «*цветаевском цикле*». Под таким названием объединяются стихотворения, написанные под впечатлением от встреч с М. Цветаевой и прогулок по Москве (говоря цветаевскими словами, в «*чудесные дни с февраля по июль 1916 года*»), когда она в стихах о Москве «*Мандельштаму дарила Москву*»: «*В разноголосице девического хора...*» (1916); «*На розвальнях, уложенных соломой...*» (1916); «*Не веря воскресенья чуду...*» (1916); «*О, этот воздух, смутой пьяный...*» (1916) [2, 186]. Завершилась московская тема в стихах о Москве, датированных 1930-ми гг.: «*Полночь в Москве...*» (1931); «*Еще далёко мне до патриарха...*» (1931); «*Довольно кукситься! Бумаги в стол засунем!*» (1931); «*Сегодня можно снять декалькомани...*» (1931); «*Там, где купальни-бумагопрядильни...*» (1932); «*Когда в далекую Корею...*» (1931).

Л. Видгоф делит московские стихи О. Мандельштама на три группы:

- *стихи 1916 года* с примыкающим к ним стихотворением «*Всё чуждо нам в столице непотребной...*» (1918) — стихи с «просвечивающим» в их словесной ткани образом М. Цветаевой, с «борисо-годуновским» подтекстом, темами Третьего Рима и мятежа;

- *стихи 20-х — начала 30-х годов* — с мотивом одиночества и вины перед «четвёртым сословием», симпатией и тяготением к городской анонимности, «воробыиности», любованием московской пестротой при крепнущем понимании «китайско-буддийской» застойности советской столицы. Нарастает чувство правоты своего отщепенства, своего противостояния эпохе и городу, где «казнями ... именованы дни»;

- теперь же, во *второй половине 30-х годов*, в стихах Мандельштам пытается сложить новый образ — образ советской державной Москвы, столицы сталинской империи. Приметы этой Москвы рассеяны по стихам 1935-1937 годов» [1, 173].

С. Марголина к московскому циклу относит стихотворения, созданные Мандельштамом в 1931-32 гг. Это: «*Довольно кукуется! Бумаги в стол засунем...*», «*Ещё далёко мне до патриарха...*», «*Там, где купальни, бумагопрядильни...*», «*Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...*», «*Сегодня можно снять декалькомани...*». Ведущим принципом определения принадлежности текста к московскому циклу стал ряд признаков: время создания (весна — лето), место (Москва — чаадаевский Некрополис) и азиатский контекст. Такое сочетание, по мнению исследовательницы, представляет собой некое «*классицистическое*» единство места, времени и действия [9, 161]. Центральным, программным произведением цикла С. Марголина считает стихотворение «*Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...*», чья «*программа состоит в совмещении несовместимого*» [9, 155-156]: поэт использует свой излюбленный приём, имеющий в его творчестве устойчивый характер, — оксюморон, создание амбивалентного, противоречивого, неоднозначного, не поддающегося точному определению образа. «*Роскошно буддийское лето*» «*В чёрной оспе блаженствуют кольца бульваров*» (выделено мною. — В.Н.): счастье, наслаждение в гибельном, страшном недуге?! Не показатель ли это самоощущения, самоопределения поэта в «*чуждой, непотребной столице*», не симптом ли новой болезни духа, а не тела, — оспы?

Наш взгляд на проблему принадлежности тех или иных поэтических произведений к московскому или петербургскому **тексту** / циклу **Осипа Мандельштама** (шире — к московскому и петербургскому **тексту русской литературы**) несколько отличается от изложенного в различных работах по лирике Серебряного века и творчеству Мандельштама. Мы считаем необходимым «расширение» пространства МТ и ПТ Мандельштама потому, что «... *исключение*

нежелательных стихов из основного корпуса поэзии, если взглянуть на вещи беспристрастно, до известной степени обедняет облик поэта, стирает какие-то его индивидуальные черты» [1].

Мы используем **лингвокультурологический** подход в определении окончательного списка ПТ и МТ Мандельштама. В этих стихотворениях выявляются дополнительные оттенки смыслов, существенно расширяющие ПТ и МТ не только в количественном, но и в качественном содержании. Определяющим фактором «отбора» для включения текстов в ПТ и МТ стало, во-первых, эксплицитно представленное (выраженное языковыми средствами) название города — «Москва» или «Петербург»; во-вторых, обозначенные в лирической ткани произведения реалии городов (как метонимический образ города); в-третьих, учитывались символы, аллюзии и реминисценции, косвенно отсылающие к образу города. К ПТ поэта мы относим все перечисленные выше стихотворения и «добавляем» во-первых, такие, которые связаны «еврейско-иудейской» тематикой: это два стихотворения-близнеца 1910 г. «Из омуты злого и вязкого...» и «В огромном омуте прозрачно и темно...»; «Среди священников левитом молодым...» (1917), стихотворение о смерти матери «Эта ночь непоправима...» (1916); «Люблю под сводами седья тишины...» (1922)⁵; трёхстишие «Помоги, господь, эту ночь прожить...» (1931); «Я потеряла нежную камею...» (1916)⁶ и некоторые другие.

МТ поэта может быть дополнен, уточнён такими стихотворениями: «Заснула чернь. Зияет площадь аркой...» (1913); «Кто знает? Может быть, не хватит мне свечи...» (1917); «Когда в теплой ночи замирает...» (1918); «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» (1931); «Квартира тиха как бумага...» (1933); Стансы («Я не хочу среди юношей тепличных...») (1935); «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (1935); «С примесью ворона — голуби...» (1937) и примыкающие к московской теме несколько стихотворений со «словами-сигналами»: «Кто знает, может быть, не хватит мне свечи...» (1917); «Средь народного шума и сбега...» (1937).

Литература

1. **Видгоф Л.** Москва Мандельштама. Книга-экскурсия. — М., 1998.
2. **Петрова Н.А.** Литература в неантропоцентрическую эпоху. Опыт О. Мандельштама. — Пермь, 2001.
3. **Топоров В.Н.** Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в сфере мифопоэтического — М., 1995. — С. 259-367.
4. **Николаева В.А.** «Гендерные» характеристики топонимов в художественной системе О. Мандельштама // Наукові записки ЛНПУ. Серія «Філологічні науки». Випуск V. — Т.3. — С.121-128.
5. **Мандельштам О.Э.** // Русская литература XX века: В 2 т. / Под ред. Л.П. Кременцова. — М., 2003. — Т. 1. — С. 371-401.
6. **Таборисская Е.** Петербург в лирике

Мандельштама // Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. Статьи. — М., 1998. — С. 564-576. 7. Мусатов В.В. Лирика Осипа Мандельштама. — К., 2002. 8. Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. — М., 1990-1997. — Т. 1. 9. Марголина С. Мировоззрение Осипа Мандельштама. — Marburg, 1989. 10. Ахматова А.А. Листки из дневника // Мандельштам О. Стихотворения. Проза. Статьи. — М., 1998. — С. 380-400. 11. Баноле А. От органической культуры до бессвязности «железнодорожной прозы» (К проблеме интерпретации «Египетской марки» О. Мандельштама) // «В Петербурге мы сойдемся снова...» / Материалы всероссийских Мандельштамовских чтений (декабрь, 1991). — СПб., 1993. — С. 30-40. 12. Горбачевич К.С., Хабло Е.П. Почему так названы? — СПб., 2002.

¹ Так назвала своего современника и близкого друга Анна Ахматова в своих воспоминаниях *«Листки из дневника»* [10, 392].

² Мы предпочитаем термин «текст» для обозначения корпуса произведений из поэтического наследия автора, связанных между собой общностью темы, мотивом. *«Мотив» — это определённое содержание, связанное у Мандельштама с определённым семантическим комплексом или образом, который постоянно появляется и развивается во всём его творчестве»* [11, 32]. Большинство современных исследователей склоняются к тому, чтобы весь корпус произведений Мандельштама — поэзию, прозу, критику, переводы — считать **единым** текстом.

³ Название Исаакиевского собора, построенного в ознаменование своего дня рождения Петром I (родился он в день поминовения святого Исаакия Далматского) [12, 94].

⁴ Так в стихотворении *«Петербургские строфы»* Мандельштам называет нынешнюю площадь Декабристов. Первоначально она именовалась Сенатской, а накануне столетней годовщины выступления декабристов площадь переименовали [12, 71].

⁵ Этим стихотворением, не вошедшим впоследствии в основное собрание, заканчивался в первом издании сборник *«Tristia»*. В первой строфе — воспоминание о панихиде в Исаакиевском соборе по Пушкину 14 февраля 1921 года по инициативе Мандельштама; далее описываются службы предпасхальной недели (*седмицы*): *вынос плащаницы* с изображением Христа в Страстную пятницу, память о трудах Христа возле *Генисаретского* озера.

⁶ В конце жизни Мандельштам считал это *«самым плохим своим стихотворением»* — вспоминала преданный друг Надежды и Осипа Мандельштамов Наталья Штемпель, автор мемуаров о поэте.

**«ПОСЛЕДНИЙ БЫТОПИСАТЕЛЬ ПЕТЕРБУРГА» (К ВОПРОСУ О
ПЕТЕРБУРГСКОМ И МОСКОВСКОМ ТЕКСТЕ
О. МАНДЕЛЬШТАМА)**

В статье рассматривается вопрос о составе петербургского и московского текста / цикла О. Мандельштама, предлагается авторское решение этой проблемы.

Ключевые слова: текст, цикл, мотив, период, этап, тема, Москва, Петербург.

**«ПОСЛЕДНИЙ БЫТОПИСАТЕЛЬ ПЕТЕРБУРГА» (ДО ПИТАНИЯ
ПРО ПЕТЕРБУРЗЬКИЙ І МОСКОВСЬКИЙ ТЕКСТИ
О. МАНДЕЛЬШТАМА)**

У статті розглядається питання про склад петербурзького та московського тексту / циклу О. Мандельштама, пропонується авторське вирішення цієї проблеми.

Ключові слова: текст, цикл, мотив, період, етап, тема, Москва, Петербург.

**«THE LAST WRITER ON MATTERS OF EVERYDAY LIFE»
(TO THE QUESTION ON O. MANDELSHTAM'S
PETERSBURG AND MOSCOW TEXT)**

The article deals with the question on structure of Petersburg and Moscow text / cycle in lyrics by O. Mandelshtam. The author proposes own solution of this problem.

Key words: text, cycle, motive, period, stage, topic, Moscow, Petersburg.

УДК 821.161 — 1.09 + 929 Бродский

Т.А. Пономарёва

**ОТРАЖЕНИЕ КАТЕГОРИЙ «ВРЕМЯ — ПРОСТРАНСТВО»
В ПЕРЕВОДАХ И. БРОДСКОГО**

«Универсальные смыслы поэтического текста» [5, 7] — время и пространство — в переводах Иосифа Бродского так же, как и в его оригинальной поэзии, занимают особое место. Это определяется его мировоззренческой позицией, согласно которой единственное, что может волновать поэта — настичь или удержать утраченное или текущее время. По мнению З. Журавлёвой, Бродский «имеет дело только с Временем, даже когда говорит с Пространством» [2, 157]. «А множество смыслов, возникающих в стихотворении, предполагает соответствующее число попыток понять, то есть множество раз, а что такое раз как не единица Времени?» [там же]. Наблюдения над поэзией Бродского — и оригинальной, и переводной — позволяют говорить о том, что

основополагающими категориями в его поэтической картине мира являются категории времени и пространства (наряду с категорией Языка).

В настоящей статье предпринята попытка охарактеризовать языковые особенности отражения категорий «время—пространство» в переводной поэзии И. Бродского. Переводы анализируются с проекцией на оригинальное творчество поэта.

В переводах Бродского, как и в оригинальных произведениях, часто слова с темпоральным значением сочетаются с номинациями физического мира, стоят в ряду однородных членов предложения. Такой приём, названный Л.Н. Синельниковой «балансирование» [4, 62], — характерная черта идиостиля поэта:

*Здесь куда ни помотришь — видишь мертвые вещи,
чувств развалины, тлеющих дней головешки.
Сколько сил тут потрачено, пущено по ветру зря
(К. Кавафис. «Город»).*

И в оригинальной, и в переводной поэзии встречаем моделирование футурального времени, что, по мнению И.Я. Чернухиной, привлекает поэтов «чрезвычайно редко» [5, 16], по сравнению с другими видами художественного времени: презентивного и исторического. В переводной поэзии Бродского присутствуют, по нашим наблюдениям, все три вида художественного времени: презентивное — изображаемое время, совпадающее со временем жизни и творчества поэта:

*Я написать замыслил, утром солнечным выйдя из дому,
как нужен мир всем людям — мне, соседям, народу простому
(В. Петров. «Мир»);*

историческое — время эпохи, удалённой в прошлое от времени жизни и творчества поэта, время жизни исторического лица или исторических событий:

*В Сорок Пятом, когда прогремел «капут»,
Джозеф Стайн, поэт, покинул Дахау
и частично воскрес, пятьдесят кило
оставив покоиться где-то в зоне
(Д. Чиарди. «Дар»);*

футуральное — художественное время, моделируемое поэтом; для его воплощения используются специальные темпоральные указатели: неологизмы, называющие артефакты будущего; описание моделируемых изменений окружающей среды; описание моделируемых психофизиологических изменений в человеке; моделирование новых общественных отношений и устройств [5, 13—16]:

*Действительность тосклива. День грядущий
меня страшит. А плод минувших дней —
раскаянье*

(У. Саба. «Над моим детским портретом»).

*Предпочитаю мыкаться в коляске,
Вращать глазами, клацая зубами,
В е к а, э п о х и смешивая в тряске
В мозгу, как в чаще ягоды с грибами, —
Быть з д е с ь и т а м, с е г о д н я, но и п о с л е,
Как ниже — выше — явствует из текста,
Но и рвать из пучины вовсе,
И не забыть, что посетил то место...*

(Ц.К. Норвид. «В альбом (Из фантазии «За кулисами»)»).

В последнем примере темпоральные указатели выделяются не только семантически и грамматически, но и формально: разрядкой в печатном тексте.

Важная черта любого времени — его изменчивость и быстротечность. Используемые метафоры и сравнения подчёркивают неизбежность стремительного бега времени:

*Как вода между пальцев, от меня убегает время,
оставляя сухими кончики пальцев, вены.
Ничего не осталось в сумерках телу, кроме
как присесть у дороги, пройденной наполовину.
Боже, останови солнце на склоне неба!
Обещаю спешить! Будь у меня хоть сотня
жизней, водой меж пальцев убежали они бы,
пальцев не замочив, как, например, сегодня
(А.Ф. Аймерич. «Усталость»).*

*Но за спиною все сильней
Гром крыльев колесницы Дней;
А впереди, пугая взгляд,
Пустыни Вечности лежат
(Э. Марвелл. «Застенчивой возлюбленной»).*

Когда Время исчезает, наступает смерть. Хотя для самой смерти требуется совсем немного времени:

*Слишком мало
смерть занимает времени: поспеть
порою трудно
(М. Анагностакис. «Харис, 1944»).*

Загробный мир, Ад представляется как нечто вневременное; это пространство, не нуждающееся во времени:

*Там ц е л е й нет. Там введена в систему
Бесцельность. Нет и Времени. В коросте
Там циферблаты без цифири в стену
Тупые заколачивают гвозди.
Но не событий считыватель точных,
А неизбежности колючий ноготь,
Переводящий стрелки их, источник*

*Их стрекота и дребезга, должно быть.
Что большая для Вечности потеря:
Минута, год ли? Вскидывая руки,
Самим себе и времени не веря,
Не колокол свиданья, но разлуки,
Они друг другу внемлют, настигая,
Иронии глухой не изменивши:
За каждую минутою — другая.
Хоть век звони, не по себе звонишь ты.
И вечный этот двигатель бесцельный —
Трагедия без текста и актера,
Отчаянья и скуки беспредельной
Мелодия, взыскующая хора*

(Ц.К. Норвид. «В альбом (Из фантазии «За кулисами»)»).

Написание слов — носителей темпоральных категорий с прописной буквы подчёркивает особое к ним отношение поэта. Концептуально значимым является отражение в переводах Бродского, в частности в представленном лирическом сюжете, особенностей его синтаксиса: использование сложных синтаксических конструкций, являющихся реализацией черты авангардной поэзии — «потока сознания».

В поэтической картине мира Бродского с категорией времени тесно связано категория пространства. Как в оригинальной поэзии, так и в переводной время и пространство находятся в причудливо смешанных отношениях и всегда внимательны друг к другу:

*Я замурован в них. Как я попал сюда?
Разуму в толк не взять случившейся перемены.
Я мог еще сделать многое: кровь еще горяча.
Но я проморгал строительство. Видимо, мне затмило,
и я не заметил кладки, растущего кирпича.
Исподволь, но бесповоротно я отлучен от мира
(К. Кавафис. «Стены»¹).*

Человек не успел за бегом времени («проморгал строительство»), время опередило его. Результат — «бесповоротно ... отлучён от мира», оказался в замкнутом пространстве.

Приведём начало лирического сюжета этого стихотворения:

*Безжалостно, безучастно, без совести и стыда
воздвигли вокруг меня глухонемые стены.*

Глухонемые стены — словосочетание, имеющее сему закрытого пространства, оппозиция, часто встречающаяся в оригинальной поэзии: мир замкнутого пространства и мир более широкий, находящийся за пределами этих стен. Эпитет «глухонемые» — олицетворение, которое создает пространственную фобию.

Данная оппозиция — мир помещения и более широкий мир — прослеживается во всем стихотворении. Подтверждает ее, актуализирует и название стихотворения.

Единение пространства и времени — черта идиостиля Бродского, проявляющаяся и в других переводных стихах:

*Не воскресить гармонии и дара,
Поленьев треска, теплого угара
В том очаге, что время разжигало.
Но есть очаг вневременный, и та
Есть оптика, что преломляет судьбы
До совпадения слова или сути,
До вечных форм, повторенных в сосуде,
На общее рассчитанном уста
(Т. Венцлова. «Памяти поэта. Вариант»).*

*С двумя концами выберем дорогу:
На север — с т р а н ы, а э п о х и — с юга.
Г р а н и ц а им — п р о с т р а н с т в о... ей-же-Богу!
(Ц.К. Норвид. «В альбом (Из фантазии «За кулисами»))»).*

*Итак, свет зажегся, и раздались
аплодисменты столь странному фильму,
чья лента порвалась в этот
столь поздний от Рождества Христова год.
Но, конечно, то был не фильм.*

<...>

*Что-то другое царило здесь.
Нечто более темное, что имеет
отношение к сценариям и к искусству...
или к неискусству... Нечто такое,
что гораздо темнее, гораздо глубже,
чем любая из этих вещей. И что
коренится в Культуре... в Культуре или...
Или ни в чем не коренится.
Что это было. Одно из двух.
Или ни то, ни другое. Или
сразу все. Это было — время,
время и место
(Р. Виттемор. «День в иностранном легионе»).*

Яркой чертой идиостиля Бродского также является приём описания пространства через оценочные характеристики:

*Траншеи ближе. Тут нет никаких
монументов последней войны. На Бойлстон-*

*стрит коммерческая витрина
знакомит всех с Хиросимой, бурлящей
над Мослейровским сейфом — «Скалой Веков», —
уцелевшим в бомбежке. Пространство ближе.
Когда я включаю свой телевизор,
голодные личики негритят
предо мной взбухают как цеппелины
(Р. Лоуэлл. «Павшим за Союз»).*

Выразительность поэтического текста усиливает множество употребляемых тропов и стилистических фигур: метафоры, сравнения, анжанбеманы, репризы.

Таким образом, категории «время—пространство» в поэтической картине мира И. Бродского занимают особое место. Считаем правомерным использовать именно такое написание (категории «время—пространство»), так как эти категории в произведениях Бродского (и оригинальных, и переводных) тесно взаимосвязаны и переплетены; в его поэзии иногда можно встретить такие принадлежащие «вторичному» («авторскому») [3] языку фундаментальные категориальные сдвиги, как описание категории времени в терминах категории пространства.

Литература и примечания

1. **Бродский И.** В ожидании варваров. Мировая поэзия в переводах. — СПб., 2001. 2. **Журавлева З.** Иосиф Бродский и Время // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сборник статей. — СПб., 2003. 3. **Полухина В.** Опыт словаря тропов Бродского (на материале сборника «Часть речи»): Сообщение на конференции, посвящённой творчеству Иосифа Бродского; 24 мая 1995 г. // www.krugosvet.ru. 4. **Синельникова Л.Н.** Лирический сюжет в языковых характеристиках: Монография. — Луганск, 1993. 5. **Чернухина И.Я.** Основы контрастной поэтики: Монография. — Воронеж, 1990.

¹ Перевод — результат совместной работы Бродского и Г. Шмакова (1940 — 1988), выполненный в 1988 г. По сообщению А. Сумеркина, первоначальные переводы Шмакова были не столько доработаны Бродским, сколько «переписаны им наново» [1, 85].

ОТРАЖЕНИЕ КАТЕГОРИЙ «ВРЕМЯ—ПРОСТРАНСТВО» В ПЕРЕВОДАХ И. БРОДСКОГО

В статье описываются языковые особенности отражения категорий «время—пространство» в переводной поэзии И. Бродского, анализ переводов осуществляется с проекцией на оригинальное творчество поэта.

Ключевые слова: переводная поэзия, бытийные категории «время—пространство».

ВІДОБРАЖЕННЯ КАТЕГОРІЙ «ЧАС—ПРОСТІР» У ПЕРЕКЛАДАХ Й. БРОДСЬКОГО

У статті розглядаються мовні особливості відображення категорій «час—простір» у перекладах Й. Бродського. Аналіз віршів-перекладів проводиться з проекцією на оригінальну творчість поета.

Ключові слова: поетичний переклад, категорії «час—простір».

REFLECTION OF CATEGORIES «TIME — SPACE» IN TRANSLATIONS OF I. BRODSKY

In the article the language particularity of reflection a categories «time — space» in translations of I. Brodsky are described, analysis of translations is realized according to projection on original poet's creative work.

Key words: translations poetry, categories «time — space».

УДК 811. 161. 1'23

В.В. Фролова

О КОНФЛИКТЕ КАК СПЕЦИФИЧЕСКОМ РЕЧЕПОВЕДЕНЧЕСКОМ ДЕЙСТВИИ

Конфликты являются важным элементом жизни человека и общества. «Конфликт (как бы это парадоксально ни звучало) необходимый атрибут нормального социального развития общества. Он может быть негативным и позитивным, конструктивным и деструктивным — все зависит от того, как его разрешить» [3, 89]. Конфликты возникают либо в сознании одного человека, либо в межличностных отношениях, либо в отношениях между отдельным человеком и группой. В обществе всегда возникали и проявлялись различного рода конфликты между людьми: от межличностных и семейных до социально-классовых и межгосударственных. В современной науке понятием «конфликт» оперируют многие области знания — социология, психология, педагогика, лингвистика, философия, поскольку противоречия и столкновения возникают во всех сферах деятельности людей и часто относятся к числу значительных и волнующих событий человеческой жизни. Важное место в процессе познания и управления конфликтом занимают психологические исследования, позволяющие вскрывать

глубинные основы конфликтного поведения. Поэтому неслучайно возникновение новой области психологии — конфликтологии.

На сегодняшний день накоплены многочисленные данные о причинах возникновения, этапах и механизмах протекания, способах разрешения разных типов конфликтов: межличностных, межгрупповых, межнациональных. Современными «классиками» конфликтологии считаются немецкий исследователь Р. Дарендорф и американский ученый Л. Козер, идеи которых стали концептуальной основой современной парадигмы конфликта. Явление конфликта привлекало пристальное внимание таких ученых, как Г. Зиммель, К. Боулдинг, Л. Гумплович, Г. Ратценхофер, У. Самнер, А. Смолл — конец XIX — начало XX века.

Заслуживают внимание работы таких исследователей, как Л.Н. Цой, Н.В. Гришина, А.Я. Анцупов, А.И. Шипилов, Е.Н. Богданов, В.Г. Зазыкин и др. При этом следует отметить, что эти ученые разрабатывают в основном область психологического и социального конфликта. Конфликтный дискурс как предмет психолингвистического исследования - область практически не изученная.

В любой области знания конфликт — это столкновение, противоречие, непонимание. Этот признак имеет универсальный характер и зафиксирован в определении конфликта: «Конфликт — это столкновение противоположно направленных целей, интересов, мнений, позиций людей в процессе взаимодействия» [5, 12].

Словом «конфликт» обозначают довольно широкий спектр явлений. В конфликтологии «под конфликтом понимается наиболее острый способ разрешения значимых противоречий, возникающих в процессе взаимодействия, заключающийся в противодействии субъектов конфликта и обычно сопровождающийся негативными эмоциями» [1, 8]. В психологии «конфликт выступает как биполярное явление — противостояние двух начал, проявляющее себя в активности сторон, направленной на преодоление противоречия, причем стороны конфликта представлены активным субъектом (субъектами)» [4, 17]. Лексические и текстуальные особенности конфликтного дискурса еще не подвергались специальным исследованиям.

Конфликт реализуется в определенных действиях. Участники конфликта могут угрожать, требовать, просить, создавать коалиции, идти на уступки, заключать соглашение и многое другое. Можно выделить ряд стратегий конфликтного поведения:

- доминирование (конкуренция, соперничество, борьба, напористость);
- избегание (игнорирование);
- уступчивость (иногда обозначается как приспособление);
- сотрудничество (кооперация, интеграция);
- компромисс.

Как правило, в конфликте используются комбинации стратегий, но доминирующей оказывается одна. «Часто конфликт начинается с

кооперативного поведения, однако при его неудаче в ход пускается соперничающая стратегия, которая может также оказаться неэффективной. В этом случае вновь происходит обращение к проблемно-решающей стратегии, что приводит к успешному разрешению конфликта» [6, 87]. Известно, что стратегии реализуются через различные тактики. Обычно стратегия рассматривается как набор целей, тактики — средства достижения этих целей. Под коммуникативной стратегией понимают «коммуникативный план, который предполагает определенные коммуникативные цели (на фоне определенных установок) и для которого необходима определенная коммуникативная компетентность» [7]. Одна и та же тактика может использоваться в рамках разных стратегий. Так, например, «угроза, обычно рассматриваемая как деструктивная и недоброжелательная тактика, может быть использована в случае неготовности или неспособности одной из сторон уступить далее определенных пределов» [6, 88].

Однако психолингвистическая прагматика, соотнесенная с теорией коммуникаций, дает возможность обозначить ряд конфликтных ситуаций. Принимая за основу психологическую классификацию тактик воздействия, предложенную Е.В. Сидоренко [9], считаем возможным выделить следующие тактики поведения в конфликте с точки зрения прагматики:

убеждение — предъявление адресату ясных, четко сформулированных аргументов (в приемлемом для него темпе и в понятных для него терминах);

внушение — уверенность вербального и невербального поведения (важность отчетливой, понятной и размеренной речи);

формирование благосклонности — высказывание благоприятных суждений об адресате;

просьба — ясные и вежливые формулировки;

принуждение — грубые формы высказывания, запугивание возможными последствиями;

деструктивная критика — высказывание пренебрежительных или оскорбительных суждений о личности человека;

игнорирование — молчание и отсутствующий взгляд в ответ на вопрос, упрек или любое другое высказывания партнера, внезапная смена темы разговора;

манипуляция — резкое ускорение или, наоборот, замедление темпа беседы, подразнивающие высказывания, подзадоривающие высказывания, «невинный» обман или шантаж, введение в заблуждение и т.д.

Тактики поведения играют важную роль как в возникновении конфликта, так и в его предотвращении. Предположим, что один из собеседников использует тактику деструктивной критики, в которой изначально заложен конфликт, а другой — тактику игнорирования. Очевидно, что игнорирование критики будет вызывать у адресанта

недовольство или даже агрессию, которая будет сопровождаться различными грубыми высказываниями.

Конфликтогенные средства можно разделить на вербальные и невербальные. В устной речевой форме конфликта эти средства действуют совместно, в письменных формах, естественно, преобладает вербальный способ. Например:

Она. Сразу тон сменил. Сразу стал иначе разговаривать, когда его - за руку, на месте. *Дурко, дурко. Амбал какой. Донжуанина проклятая.* Он думал - будет: цак-цак! Не выйдет!

(Н.Коляда, «Персидская сирень»)

Не менее важным оказывается и то, какую стратегию использует оппонент. В том случае, когда обе стороны применяют стратегию соперничества, переговоры чаще всего заходят в тупик. «Если одна сторона использует соперничающую стратегию, а другая — кооперативную, то это довольно часто приводит к взаимоприемлемому соглашению, однако более чем в 50% случаев участник с соперничающей стратегией добивается победы» [6, 89]. Таким образом, эффективность стратегии во многом зависит от ситуаций, в которых она является наиболее подходящей.

Конфликт может принимать различные формы. Исследователи обращают внимание на то, что многое «определяется личностными особенностями оппонентов и видом конфликта, его стадиями, поэтому конфликтные коммуникации отличаются широким диапазоном характеристик — от «сухого», исключительно делового, а то и расчетливого, с высокой рефлексией общения, до жесткого экспрессивного, направляемого сильными эмоциями» [2, 112].

Е.Н. Богданов и В.Г. Зыбкин отмечают, что в конфликтном противоборстве изменяется восприятие психологической сущности общения. [2] Меньше внимания уделяется самой речи как информации, зато предпринимаются попытки понять смысл и подтекст сказанного, так как считается, что оппонент всегда преследует скрытые цели. Отсюда внимание оппонентов особо фиксируется на экстралингвистическом компоненте общения. Жесты, мимика, интонации, паузы и проч. в такой ситуации говорят намного больше, чем собственно речь. «В стандартном коммуникативном акте важны именно невербальные реакции на сообщение, поскольку наиболее значимые проявления восхищения, удивления, ненависти и т.д. имеют подчеркнuto редуцированный вербальный компонент в виде разнообразных междометий» [8, 14].

Коммуникативный конфликт развивается поэтапно. Существует большое разнообразие точек зрения относительно количества и содержания этапов конфликта.

А.В. Морозов [10, 68-71] выделяет три периода развития конфликта.

1. Латентный период (предконфликтный) включает:
- возникновение объективной конфликтной ситуации;

- осознание объективной конфликтной ситуации субъектами взаимодействия;

- попытки сторон разрешить объективной конфликтной ситуацию неконфликтными способами;

- возникновение предконфликтной ситуации.

В этот период общение обычно реализуется в форме переговоров между оппонентами. Характер общения довольно конструктивный, с невысоким эмоциональным накалом, не содержит жестких оценок.

2. Открытый период часто называют конфликтным взаимодействием или собственно конфликтом. Он включает:

- инцидент;

- эскалацию конфликта;

- сбалансированное противодействие;

- завершение конфликта.

Такие виды общения как монологи-обвинения, критика, публичные выступления, переговоры, заявления можно зафиксировать на этом этапе конфликта. Характер коммуникаций в этот период изменяется, становится резким, эмоциональным, сопровождающимся психологическим прессингом. Например:

Он. (Тихо, ей в глаза.) *Бабушка... Бабуля. Бабец.* Шел бы ты домой, бабец. А? Отчепись от меня, а? Ну, *сбрэндил* на старости лет - так иди к другим, цепляйся. А от меня отчепись. Отчепись, *дурко. Захлопни пасть и топай.* Заделье себе ищешь? Ну, ищи там, на улке. Топай давай.

Пауза.

Поняла, нет? Снова повернулся к ящику, ковыряет замок ключом, бормочет: *Недоделанных расплодилось* - плюнуть некуда, честным людям по улице пройти нельзя... Надоели. Как двинул бы, чтобы бежала впереди своего визга, а жалко. Потому что *дурко, щелкнутая*, что взять...

Она. (Кричит.) Акелла промахнулся!

Он. (Беззлобно.) Да *заткнись* ты. Пошла вон отсюда, сказал, ну?

Она. (Бормочет.) Ну вот, я же знала, что он так скажет, а я должна была что-то ответить, я же помнила, но - магнитный день и у меня выскочило, вышморгнуло... Одни слюни остались, нету слов, ну как же это там было, как же это... (Визжит.) Не трогать ящик, я в замок всунула гвоздик и обломала там кончик шпильки-«невидимки»!!!!

(Н.Коляда, «Персидская сирень»)

Приведенный фрагмент содержит большое количество ненормативных, стилистически сниженных единиц, которые являются «фундаментом» для конфликта и выступают в роли конфликтогенов, то есть средств, способствующих конфликту.

В условиях конфликта коммуниканты наращивают число конфликтогенов. Например:

Она. Кто это писал?! Ну?! (Пауза.) Отсюда даже видно. Ящик два-один-два, двести двенадцать забит, ломится письмами! Куртка из старых джинсов на нем! На нем погоны золотые и яркий орден на груди!

Военный в высоком чине! Три раза объявление повторял в «Вечерке»! Откуда деньги взял?! Бутылки пустые на рынке собрал, да сдал, да дал?! *Бухарик непромытый! Руки в цыпках! Выглядит буквой «зю»! Морда, как решето, опухшая! В полуперденчике из старых джинсов, эх!* Ну, ничего, кончилось, я как Данко - я положу конец издевательствам над простыми советскими работницами!

Молчание.

Сразу тон сменил. Сразу стал иначе разговаривать, когда его - за руку, на месте. *Дурко, дурко. Амбал какой. Донжуанина проклятая.* Он думал - будет: цак-цак! Не выйдет!

Он. Я молчу.

Она. Вот и правильно! Что сказать-то?! Без экспертизы видно! На месте застучала! Сразу неладное заподозрила и точно, точно! (Пауза.) Открывай ящик, бери письма и вперед - через дорогу, в милицию. Он думал - цак-цак! А тут я. Ишь, выскочил тут из пианины на лыжах! Цак-цак думал! А я тут как тут! (Пауза.) Ну?!

Он. Что - ну?

Она. Ящик?!

(Н.Коляда, «Персидская сирень»)

Закономерность эскалации конфликтогенов можно объяснить стремлением компенсировать психологический проигрыш. При этом ответ должен быть не слабее, и для уверенности он делается с «запасом». Отсюда пейоративная лексика, синонимический выбор, предпочтение конструкций экспрессивного синтаксиса:

Бухарик непромытый! Руки в цыпках! Выглядит буквой «зю»! Морда, как решето, опухшая! В полуперденчике из старых джинсов, эх!

В результате сила конфликтогенов стремительно нарастает.

3. Послеконфликтный период включает два этапа:

- частичную нормализацию отношений оппонентов;
- полную нормализацию их отношений.

В постконфликтной ситуации оппоненты стараются минимизировать общение, проявляют сдержанность в оценках и суждениях. Коммуникация может внешне выступать в форме делового общения, без вербально выраженных эмоций. Например:

Она. Вот видите, да? Видите? Магнитный день. Ое-ей. У меня заплетык за заплетыком в бури. Это я с ума схожу, да? Ну, скажите - да? Это у меня маразм, да? Кроме артрита - маразм. Я ведь, знаете, постоянно заговариваюсь. Такое скажу, что на голову не наденешь. Это мне в больницу надо, да?

Пауза. Смотрят друг другу в глаза.

Он. Не знаю.

Она. Как - не знаю. Вы же сами сразу четко определили - дурко. Вы же ж не просто так сказали.

Он. Извините.

Она. Да что мне ваши извинения. С Новым Годом, с Новым Годом, с Новым Годомль... (Перебирает письма.)

(Н.Коляда, «Персидская сирень»)

Итак, возникновение и поэтапное течение коммуникативного конфликта определяется тем «набором» языковых средств конфликтующих сторон, который выступает в роли деструктивного кода, ориентированного на определенный (конфликтный, пейоративный) тип номинаций, располагающийся в специфических синтаксических структурах.

Литература

1. **Анцупов А.Я., Шипилов А.И.** Конфликтология. — М., 1999.
2. **Богданов Е.Н., Зызыкин В.Г.** Психология личности в конфликте: Учебное пособие. 2-е изд. — СПб.: Питер, 2004.
3. **Вагин И.О.** Психология зла. Практика решения конфликтов. — СПб.: Питер 2001.
4. **Гришина Н.В.** Психология конфликта. — СПб.: Питер, 2005.
5. **Козлов В.В., Козлова А.А.** Управление конфликтом. — М., 2004.
6. **Латынов В.** Конфликт: протекание, способы разрешения, поведение конфликтующих сторон. Обзор зарубежных исследований по психологии конфликта // Иностранная психология, том 1, № 2, 1993. — С. 87-92.
7. **Муравьева Н.В.** Язык конфликта. — М.: Издательство МЭИ, 2002.
8. **Почепцов Г.Г.** Теория коммуникации. — М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер» - 2003.
9. **Сидоренко Е.В. Хрящева Н.Ю.** Межличностное общение // Психология/Под ред. А.А. Крылова. — М., 1998. — С. 336- 355.
10. **Социальная конфликтология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / Н.П. Дедов, А.В. Морозов, Е.Г. Сорокина, Т.Ф. Сулова / Под ред. А.В. Морозова. — М., 2002.**

О КОНФЛИКТЕ КАК СПЕЦИФИЧЕСКОМ РЕЧЕПОВЕДЕНЧЕСКОМ ДЕЙСТВИИ

В статье рассматриваются прагматические особенности стратегий и тактик, используемых в конфликтных ситуациях, а также представлены лингвистические и экстралингвистические характеристики речевого поведения на определенных этапах возникновения конфликта.

Ключевые слова: конфликт, конфликтность, речевые стратегии и тактики.

ПРО КОНФЛІКТ ЯК СПЕЦИФІЧНУ МОВЛЕННЄВОПОВЕДІНКОВУ ДІЮ

У статті розглядаються прагматичні особливості стратегій і тактик, які застосовуються у конфліктних ситуаціях, а також надаються лінгвістичні та екстралінгвістичні характеристики мовленнєвої поведінки на певних етапах виникнення конфлікту.

Ключові слова: конфлікт, мовленнєві стратегії й тактики.

CONFLICT AS A SPECIFIC SPEECH BEHAVIOR ACTION

The article deals with pragmatic peculiarities of conflict strategies and tactics realized under the circumstances of argument and quarrel. Linguistic and extralinguistic characteristics of conflict speech behavior in particular periods of conflict are represented in this article.

Key words: conflict, tactic, strategies.

УДК 821.161.1 — 1.08 Волошин

И.В. Шаповалова

ТОПОНИМ *КАРА-ДАГ* В СИСТЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО МИРОВОСПРИЯТИЯ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА (опыт анализа элемента в структуре лирического миницикла)

Творчество одного из интереснейших представителей Серебряного века Максимилиана Волошина до настоящего времени изучено явно недостаточно, так как в советский период было под негласным запретом. Исследование поэтической картины мира М. Волошина с лингвистической точки зрения с непременным привлечением культурологического компонента является актуальным и отвечает современному интегрированному подходу к научному знанию. Лингвистический анализ художественных текстов позволяет выявить основные, принципиально значимые приемы, характерные для творческой манеры поэта — интертекстуальность и циклизацию. Цель данной статьи — на примере лирического миницикла и входящего в его структуру отдельного элемента показать конкретные виды и формы воплощения интертекстуальности, а также принципы отбора и организации словесного пространства в цикл как основные способы отражения авторского мироощущения и мировидения.

Кара-Даг¹ — особое место в Крыму. И прежде всего потому, что принадлежит не одному лишь Крыму. Это место одухотворено не только древними легендами и историей, но и человеческой Личностью, сделавшего его по-настоящему местом Духа. Здесь находит зримое воплощение связь времен, и не только в едином, непрерывном духовном контексте — она обретает видимые очертания:

*Моей мечтой с тех пор напоены
Предгорий героические сны
И Коктебеля каменная грива;
Его полынь хмельна моей тоской,
Мой стих поет в волнах его прилива,
И на скале, замкнувшей зыбь залива,
Судьбой и ветрами изваян профиль мой.
6 июня 1918
(«Коктебель»)*

«Мир начинается на Карадаге, а Карадаг начинается в миру» [7, 10].

Топоним² *Кара-Даг*, наряду с топонимами *Коктебель*³ и *Киммерия*⁴, составляющими своеобразную «волошинскую» триаду, — не только один из наиболее часто встречающихся в поэтических текстах, тематически связанных с юго-восточной частью Крыма, но, как правило, являющийся знаковой меткой, символом последней. Стоит, однако, заметить, что обычно данное имя собственное (далее — ИС) встречается непосредственно в текстах, а в названии (причем лирического миницикла) использовано автором только однажды — в стихотворении, входящем в цикл «Киммерийская весна», которое и станет материалом исследования.

КАРАДАГ⁵

1

*Преградой волнам и ветрам
Стена размытого вулкана,
Как воздымающийся храм,
Встает из сизого тумана.
По зыбям меркнувших равнин,
Томимым неумной дрожью,
Направь ладью к ее подножью
Пустынным вечером — один.
И над живыми зеркалами
Возникнет темная гора,
Как разметавшееся пламя
Окаменелого костра.
Из недр изверженным порывом,
Трагическим и горделивым,
Взметнулись вихри древних сил —
Так в буре складок, в свисте крыл,*

*В водоворотах снов и бреда,
Прорвавшись сквозь упор веков,
Клубится мрамор всех ветров —
Самофракийская Победа!*

14 июня 1918

2

*Над черно-золотым стеклом
Струистым бередя веслом
Узоры зыбкого молчанья,
Беззвучно оплыви кругом
Сторожевые изваянья.
Войди под стрельчатый намет,
И пусть душа твоя поймет
Безвыходность слепых усилий
Титанов, скованных в гробу,
И бред распятых шестикрылий
Окаменелых Керубу.
Спустись в базальтовые гроты,
Вглядись в провалы и пустоты,
Похожие на ход в Аид...
Прислушайся, как шелестит
В них голос моря — безысходней,
Чем плач теней... И над кормой
Склонись, тревожный и немой,
Перед богами преисподней...
...Потом плыви скорее прочь.
Ты завтра вспомнишь только ночь,
Столпы базальтовых гигантов,
Однообразный голос вод
И радугами бриллиантов
Переливающий свод.*

17 июля 1918

Лирический цикл «Карадаг» создан в 1918 году 14 и 17 июня, когда к поэту возвратился «дар речи», после «молчаливого 1917 года», в течение которого он «не смог написать ни одного стихотворения» (из «Автобиографии») [1, 224].

Текстовое пространство лирического текста «Карадаг» организовано по принципу миницикла (то есть из двух частей), что вообще характерно для творческой манеры Максимилиана Волошина. В его состав входят два стихотворения по 20 и 25 строк каждое и объединенные общим названием. Вынесенное в сильную позицию заглавия, в следующем за ним тексте ИС не употребляется, однако заданная тема *Кара-Дага* поддерживается всем дальнейшим развитием лирического сюжета.

Кара-Даг дословно в переводе с тюркского означает *черная гора* (*кара* — черный, темный, мрачный + *даг* — гора). Оба тюркских корня, образующие данное слово, очень часто встречаются в составе функционирующих и сегодня ИС, причем преимущественно — ИС-топонимов. Так, только на территории Крыма сегодня есть *Кара-Бурун* (мыс; *черный мыс*), *Карабах* (мыс), *Караголь* (озеро; *черное озеро*), *Каракуш* (урочище), *Карасан* (утес), *Кара-Тобе* (укрепление), а также целая система оронимов (ИС гор и прочих возвышенностей): горы *Аю-Даг* (*медведь-гора*), *Кастель-Даг* (*крепость-гора*), *Чатыр-Даг* (*шатер-гора*), *Эчки-Даг* (*козья (овечья) гора*), *Кара-Тобе* (*черный холм*), *Каратау* (*черная гора*), *Карагач* (хребет на Кара-Даге, а также вяз — *черное дерево*)⁶ [4, 295—305]. Таким образом, на наш взгляд, вполне можно утверждать, что, тюркская по происхождению, система данных ИС перестала быть только узконациональной и, приобретя полинациональные черты, прочно вошла в сознание и культуру людей, говорящих не только на языках тюркской семьи.

В лирическом сюжете стихотворения «Карадаг» находит отражение тема путешествия, странствия, странничества, блуждания духа. По Волошину, человек, его дух — это «вечный путник по вселенным», а Кара-Даг — одна из вселенных. Для Максимилиана Волошина мир во многом действительно начался у Кара-Дага, в Коктебеле, в его любимой Киммерии, где были воспитаны «дух и мысль» поэта, где произошло его второе, «духовное рождение». И здесь же, в самом лике земли, как в зеркале, отразились вселенные духа и этой необыкновенной личности — поэта, художника, философа.

Рассматриваемый миницикл «Карадаг» строится преимущественно по законам кольцевой композиции, это — своеобразное путешествие к «Черной горе», к тому месту, где находится вход в потусторонний мир, с последующим возвращением в мир живущих. Подобная сюжетная основа волошинского цикла не случайна: ведь именно в «Киммерии печальной», по представлениям древних греков, и находился один из таинственных входов в царство Аида и Персефоны, куда спускались герои античности: Орфей, Геракл, Одиссей, Тесей. «И до настоящего времени, с легкой руки М. Волошина, людская молва называет Ревущий грот на Кара-Даге входом в Аид» [5, 70].

Первая часть миницикла содержит сведения о начале путешествия, описывая реальное приближение к Кара-Дагу со стороны моря и первые впечатления от его суровой красоты и величия. Во второй части речь идет о соприкосновении с иным миром, о кратком пребывании в нем и — возвращении в реальность, где отблеск Кара-Дага останется только в памяти...

В первых строках начальной части цикла использовано перифрастическое наименование Кара-Дага, базирующееся на этимологии топонима: перед адресатом возникает «стена размытого вулкана» (в данном случае автор опирается на один из возможных

буквальных переводов ИС — «темная гора»). В поэтическом описании Кара-Дага подчеркивается двойственность, парадоксальность состояния застывшего вулкана, в котором объединены его внешняя, нынешняя, неподвижность («каменность») и внутренний, прошлый, скрытый огонь. У Волошина стихия огня приобретает «каменные» черты, в которых чувствуется застывшее движение, отсюда и возникает образ вулкана как «окаменелого костра». Этот образ поддержан и своеобразием словесного пространства первой части, передающим прежде всего индивидуально-авторские особенности восприятия изображаемого: эпитетами, выраженными отглагольными формами и собственно глаголами, заключающими семантику движения (например, глаголы «*клубится*», «*взметнулись*», причастия «*разметавшееся* пламя», «*изверженный* порыв», деепричастие «*прорвавшись*»); метафорическими словосочетаниями, в составе которых присутствуют имена существительные, также содержащие сохраняющуюся и в переносном значении сему движения («*буря складок*», «*свист крыл*», «*водоворот* снов и бреда»). Своеобразным «олицетворением» (точнее сказать — «очеловечиванием») застывшего движения в конце первой части становится образ Самофракийской Победы, скульптурного воплощения греческой богини победы Нике (появившегося в IV—II вв. до н.э.), в котором «клубится мрамор всех веков». В процессе развертывания лирического сюжета, благодаря специфической организации словесной ткани, конкретно-образно передается смена замедленного, почти статического состояния («*Стена* размытого вулкана, Как *воздымающийся храм*, ...*Встает* из сизого тумана», «*Возникнет* темная гора») ко все нарастающему, рвущемуся сквозь каменные формы движению, что эмоционально поддержано и пунктуационно: восклицательным знаком в конце последнего предложения первой части.

Двойственность, противоречивость заключена, судя по волошинским представлениям, и в самом образе Кара-Дага: вулкан одновременно объединяет в себе две противоречивые стихии — камень и огонь, внешнюю неподвижность и скрытое, пока таящееся движение. Представленный в рассматриваемом тексте смысл сформирован на основе объединения представлений разных культур, что подтверждается символическим истолкованием упомянутых стихий в различных источниках. Камень — «символ бытия, означает прочность и гармоническое (подчеркнуто мной. — И.Ш.) примирение с самим собой» (по Х. Э. Керлоту) [3, 236], символ «постоянства, силы, целостности» (Дж. Тресиддер) [10, 135], воспринимается как противопоставление изменению, заложенному в символике огня, — символике «очищения, откровения, преображения, возрождения, ... сильного и активного элемента, символизирующего как созидательные, так и разрушительные силы. ... Двойственное чувство: почитания и страха» определяет отношение человека к силам камня и огня [8, 246]. По сохранившимся свидетельствам, подобное же чувство люди нередко испытывали и к

Кара-Дагу: «Слово Карадаг в прошлом звучало более грозно, чем в наши дни: о Карадаге знали больше как о темном, гиблом месте и не многие решались пройти по диким, необузданным присутствием человека, скалам. Долгое время считали, что если человек не вернулся из мира обрывов и окаменевших химер, то и искать его бессмысленно — грозен Карадаг, ну а кому повезло, — тот был героем» [8, 118].

Во втором стихотворении цикла изображено уже собственно путешествие по таинственному царству Кара-Дага, воспринимаемому лирическим героем (и, вероятно, самим Волошиным) как место, где находится вход в потусторонний мир, где проходит «рубеж» между двумя мирами.

Необходимо отметить, что интертекстуальные переключки как характерные черты поэтического мировосприятия М. Волошина, возникшие еще в первой части цикла и основанные преимущественно на мотивах древнегреческой мифологии, во второй его части находят весьма оригинальное продолжение. Остановимся, в частности, на одной из объединяющих тем миницикла — теме ладьи. Содержание слова «ладья», стилистически маркированной единицы (с пометой «устаревшее» [9, 324], «поэтическое» [11, 217]), *поддерживается* общим контекстом стихотворения, вызывая устойчивую ассоциацию с ладьей Харона [7, 585], перевозчика душ умерших по водам подземных рек: «По зыбям меркнувших равнин,... Направь *ладью*.../ Пустынным вечером — один» (1) и «Над черно-золотым стеклом/ Струистым *береги веслом*/ Узоры зыбкого молчанья» (2). В русло заданного содержания вписывается и упоминание о титанах, низвергнутых в тартар: «И пусть душа твоя поймет/ Безвыходность слепых усилий/ *Титанов*, скованных в гробу» (2). Одной из наиболее отчетливо звучащих мифологических тем является и тема Аида, подземного царства: «Спустись в базальтовые гроты,/ Вглядись в провалы и пустоты,/ Похожие на вход в *Аид*...», «Склонись, тревожный и немой,/ Перед богами *преисподней*...». «Встреча» в пределах одного текста двух топонимов: *реального* (Кара-Дага) и *мифологического* (Аида) — создает своеобразный «перекресток» времен и культур, без явного сигнала разъединения их. Однако, интерпретируя сформировавшиеся контекстные связи, необходимо учитывать, что в данном случае Волошин имеет в виду конкретный грот, известный под именем «Ревущий», темный коридор которого уходит вглубь скалы на десятки метров и который и по сей день не исследован (легенда гласит, что именно по его дну можно попасть в огромную подводную пещеру).

Итак, во второй части цикла «Карадаг» в индивидуально-авторской образно-поэтической форме воссоздается миф об Аиде, причем автору удается достичь этого практически без упоминания собственно имен героев мифа (исключение составляет ИС-топоним Аид) — только через приметы, способные вызвать у читателя необходимые ассоциации. «Зыбкое молчанье» охватывает душу того, перед кем,

«тревожным и немым», раскрывается картина безмолвного, тихого места, где, прислушавшись, можно услышать «как шелестит... голос моря — безысходней, Чем плач теней...».

Однако в соответствии с принципами волошинского мировосприятия, стремящегося к контаминации, скрещиванию, пересечению, сплавлению культур в разнообразных ипостасях, в данном контексте также можно обнаружить элементы, свидетельствующие об объединении культурных пластов, что прежде всего воплощается в разного рода интертекстуальных приемах. Так, на фоне преобладающей опоры на мотивы древнегреческой мифологии, встречается образ, ассоциативно отчетливо связанный с христианской традицией — распятые шестикрылия «окаменелых Керубу» (херувимов⁷).

Но наиболее интересной, на наш взгляд, является уже упоминаемая в начале статьи тема путешествия, где лирический герой (по сути — сам автор) выступает в роли провожатого. Посещение героем (нередко — в чьем-нибудь сопровождении) царства мертвых (Аида, ада, преисподней) — тема, весьма распространенная и в мифологии, и в художественной литературе (пожалуй, самое известное произведение подобного рода — «Божественная комедия» Данте). В данном случае, в пределах миницикла, Максимилиан Волошин предлагает собственное осмысление такого рода путешествия — путешествия, в котором тесно переплетаются реальность и вымысел.

В пространстве волошинского цикла среди звучащих «голосов» ощутимо преобладает голос проводника, а молчаливый же спутник (как, впрочем, и адресат — читатель) следует за ним, подобно безгласной тени. В целом же адресат, на наш взгляд, представляется в рассматриваемой лирической структуре довольно пассивным, хотя авторские посылки к нему налицо. Это и используемое по отношению к адресату обращение «ты», употребление притяжательного местоимения «твоя» (*Ты* завтра вспомнишь только ночь...», «И пусть душа *твоя* поймет...»), поддержанное обширным рядом глаголов в форме повелительного наклонения («направь», «оплыви», «войди», «спустись», «вглядись», «вслушайся», «склонись», «плыви», «пусть поймет») и др.; указанные средства создают ощущение близости между адресатом и адресантом, делая их не случайными спутниками.

Необходимо отметить также явное интонационное несоответствие двух частей цикла. Интонационный рисунок первой части передает состояние созерцания, констатации происходящего вокруг, что «поддерживает» описание величественной *темной горы*, ее внешнего облика, причем практически без обращения к олицетворяющим приемам (за исключением метафоры «живые зеркала», подчеркивающей неподвижность водной глади). Весь образный строй данной части направлен на создание ощущения нечетких линий, полного безмолвия, тишины («сизый туман», «пустынным вечером один», «размытый вулкан»), еле заметного, замедленного или «мелкого» движения («по

зыбям меркнувших равнин», «томимый неумной дрожью», «вздымающийся храм»). Обращает на себя внимание и тот факт, что воплощаемая «неторопливость» всего изображенного связана с объектами природы и передана глаголами и отглагольными формами несовершенного вида в настоящем времени («вздымающийся», «меркнувшие», «встает»). Глагольные же формы совершенного вида со значением прошедшего времени — в данном случае свидетельство минувших сильных движений и порывов, которые теперь в прошлом («разметавшиеся», «взметнулись», «прорвавшись»); таким образом, Кара-Даг сегодня — это застывший отзвук когда-то очень яростного движения земли (камня) и огня.

Вторая часть циклической структуры — это уже не «застывшая», а выраженная динамика движения, однако движения, связанного прежде всего с человеком и органами его чувств, работой его души, активно стимулируемыми соответствующими авторскими «сигналами»: «спустись», «вглядись», «прислушайся», «склонись», «пусть поймет» (душа). Несмотря на то, что общий фон остается все так же практически беззвучным, если «прислушаться», только шелест «голоса моря» да «плач теней», и по-прежнему звучит только голос проводника, но явственно ощущается вовлеченность и адресата в действие: он уже не пассивный, а активный участник событий. На это, среди прочего, «работают» и глаголы в форме повелительного наклонения. Насыщенность ими, в свою очередь, и формирует то ощущение динамики, отличающее вторую часть от первой.

Обобщая все сказанное, необходимо констатировать, что в развертывании словесного пространства рассматриваемого миницикла образ Кара-Дага, путешествия к горе и внутрь ее можно трактовать, на наш взгляд, как путешествие человека вглубь своей собственной души, имеющее форму внутреннего диалога лирического героя с самим собой (автокоммуникативного внутреннего диалога). В этом случае художественное воплощение Кара-Дага можно истолковать как своеобразный символ попытки найти «гармоническое примирение с самим собою» [3, 236], что вполне совместимо с пониманием горы как «духовной высоты и центра мира, места соприкосновения неба и земли, символа ...вечности, чистоты, постоянства, подъема, устремленности, вызова» [10, 62].

Таким образом, Кара-Даг в философско-поэтическом обобщении Максимилиана Волошина предстает не только как знак юго-восточной части Крыма, но и как символ духовного роста, который достигается только на пути одновременного познания тайн родной земли и глубин собственной души.

В дальнейшем исследование особенностей поэтического идиостиля М. Волошина видится в рассмотрении и анализе с точки зрения интертекстуального подхода лирических произведений,

объединенных в метациклы, среди которых есть и особая, одна из труднейших стихотворных форм — веночек сонетов.

Литература и примечания

1. **Волошин М.** Коктебельские берега: Стихи, рисунки, акварели, статьи. — Симферополь, 1990. 2. **Волошин М.** К. Ф. Богаевский — художник Киммерии // Коктебельские берега. — С. 219—222. 3. **Керлот Х.Э.** Словарь символов. — М., 1994. 4. **Крым:** Путеводитель / Сост. С. К. Сосновский. — Симферополь, 1982. 5. **Левичев И., Тимиргазин А.** Коктебель. Старый Крым: Новый крымский путеводитель. — Симферополь, 2003. 6. **Лингвистический** энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. — М., 1990. 7. **Мифология:** Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М., 1998. 8. **Михаленок Д.К.** Карадагский калейдоскоп. Калейдоскоп литературы, науки, искусства. Версия 1. — Симферополь, 1999. 9. **Ожегов С.И., Шведова Н.Ю.** Толковый словарь русского языка. — М., 1995. 10. **Трессидер Дж.** Словарь символов. — М., 1999. 11. **Цыганенко Г.П.** Этимологический словарь русского языка. — К., 1989.

¹ В статье использован современный вариант написания топонима *Кара-Даг*, в тексте стихотворения сохранен авторский вариант употребления данного топонима. *Кара-Даг* — береговой горный массив вулканического происхождения близ Коктебеля [1, 231].

² Топоним — единица ономастики, раздела языкознания, изучающего имена собственные. Топонимика изучает названия географических объектов [6, 346—347].

³ Коктебель — пгт в юго-восточной части Крымского полуострова; *кок* — голубая + *тебе* — вершина + *эль* — край, жители, тюрк., *край голубых вершин* [4, 300].

⁴ Киммерия — юго-восточная часть Крымского полуострова. «Киммерия... Кермен... Кремль... Крым. Ряд однозначных имен, возникших из древнееврейского корня «КРМ», имеющего значение неожиданного мрака, затмения, замкнутого места, крепости, угрозы — незапамятного, баснословного.

«Темная область Киммерии» — обычная Гомеровская тавтология — перевод еврейского (т. е. финикийского) имени греческим эпитетом. Киммерийцы и тавры — древнейшие племена, населявшие Крым, оставили свои имена восточной и западной его части: Киммерия и Таврида» [1, 220].

⁵ Текст стихотворения «Карадаг» приводится по книге: Коктебельские берега [1, 47—48].

⁶ Все данные взяты из книги: Крым: Путеводитель [4].

⁷ Херувимы, «в ... христианской мифологии ангелоподобные существа-стражи. После изгнания богом Адама и Евы из рая Херувим поставлен охранять пути к древу жизни (Быт.3, 24). ...Образ Херувима

имеет параллели с широко распространенными на Ближнем Востоке образами антропоморфно-зооморфных существ с охранительной функцией, сочетающих черты человека, птицы, быка и льва: египетский сфинкс, с которым Херувима сравнивал Филон, хеттские и греческие грифоны и особенно ассирийские karūbu (аккад. «заступник»; с ними херувимы могут быть сопоставлены и этимологически)» [7, 589].

**ТОПОНИМ *KARA-DAĞ* В СИСТЕМЕ ПОЭТИЧЕСКОГО
МИРОВОСПРИЯТИЯ МАКСИМИЛИАНА ВОЛОШИНА
(ОПЫТ АНАЛИЗА ЭЛЕМЕНТА В СТРУКТУРЕ ЛИРИЧЕСКОГО
МИНИЦИКЛА)**

В статье на примере лирического миницикла и его отдельного элемента показаны конкретные виды и формы воплощения интертекстуальности, а также принципы отбора и организации словесного пространства в цикл как основные способы отражения авторского мировосприятия и мировидения.

Ключевые слова: лирический цикл, миницикл, топоним, интертекстуальность.

**ТОПОНІМ *KARA-DAĞ* У СИСТЕМІ ПОЕТИЧНОГО
СВІТОСПРИЙНЯТТЯ МАКСИМІЛІАНА ВОЛОШИНА
(ДОСВІД АНАЛІЗУ ЕЛЕМЕНТА В СТРУКТУРІ ЛІРИЧНОГО
МІНІЦИКЛУ)**

У статті на прикладі ліричного мініциклу і його окремого елементу показані конкретні види й форми втілення інтертекстуальності, а також принципи відбору й організації мовного простору в цикл як основні засоби відбиття авторського світовідчуття й світобачення.

Ключові слова: ліричний цикл, мініцикл, топонім, інтертекстуальність.

**THE TOPONIM *KARA-DAG* IN THE SYSTEM OF VOLOSHIN'S
POETIC PERCEPTION
(THE ANALYSIS OF THE ELEMENT IN THE LYRICAL CYCLE)**

In the article for example of the lyrical cycle and its separate element be showed specific forms intertextuality and organization the word's space in the cycle as the basic ways of the reflection of the author's perception/

Key words: lyrical cycle, minicycle, toponim, intertextuality.

Кафедра всемирной литературы

УДК 821. 161. 1 — 3.09 +929 Зощенко

А.М. Аулов

ТИП «КРОХОБОРА» В РАССКАЗАХ М. ЗОЩЕНКО

Об одной типической стороне характера героев и близких к ним рассказчиков — теургической (желании и стремлении стать богом на земле, чрезмерно возвыситься) мы писали в статье «Тип «теурга» в рассказах Михаила Зощенко» [1]. Но характер персонажа не сводится к теургическому. Л. Ершов о типичности героя-сказчика писал как о такой, в которой нет «...фольклорно-народного типа. У Зощенко не «гениальная глупость», пронизательный народный ум под маской недалекого и наивного простодушия, а неправильно, искаженно направленный ум» [2,46]. Этот описательный оборот становится более ясным с дополнением этого же исследователя, видевшего в героях Зощенко пошлость, равнодушие, бескультурье и жесточенность [2,49].

Но имеют ли эти черты и им подобные что-либо общее и каков их источник? В связи с этим, задача статьи — выявление в рассказах М. Зощенко 20 — х годов XX века повторяющихся черт характера героев и близких им рассказчиков. Проблема ее - закономерные стороны мирочувствования и отношения героев к внешнему миру.

Телесно-духовная сторона человеческой природы составляет основу важнейшей грани характера героя Зощенко. Следует более внимательно присмотреться к ней.

Иван Семенович Жуков («Исторический рассказ», 1924) хвалится тем, что он видел самого Владимира Ильича и «будто Ильич все время смотрел ему в лицо...» [3,1,210]. Рассказчик, комментируя, выясняет мелкое и значительное, с его точки зрения, в масштабе истории: «Не мог Ильич смотреть на такое лицо...» [там же], а вот он, рассказчик, действительно, историческая личность пролетарской революции, т.к. сказал шоферу Ленина пару слов и впопыхах увидел в трогаящемся автомобиле самого вождя, ничего, что тот сидит к нему спиной и у него «воротничок поднят». Служба у графа, теургический знак собственного величия лакея в «Жертве революции» (1923), здесь сменилась «знакомством» с вождем. Но эти знаки преходящи и менее значительны для героев обоих рассказов, чем неизменный признак - автомобиль, он становится топом рассказов, выражая «истинное» в е щ н о е видение, особо значимое для человека Зощенко.

В е щ и - подлинная страсть этих людей, застилающая глаза. Автомобиль «весом» - наряду с ним для лакея («Жертва революции», 1923) важна и более мелкая вещь - часы. Иначе зачем

претендовать на «революционную» биографию и здесь же похвалиться лакейской службой графу, да еще такой рьяной (пять дней думал: куда хозяйские часы подевались!). Биография с пометками - вещь ненадежная. Следовательно, часы, поиску которых персонаж-рассказчик отвел столько места, значимы еще и сами по себе, а не только по причине графской принадлежности. В ряду объектов внимания героя - революция, автомобиль, граф, часы - одни, в соответствии с его логикой, являются прилагательными, другие существительными: «революционный автомобиль», «графские часы». А существительное всегда управляет прилагательным. Уберите принадлежность (революционный, графские) и останется предмет, вещь - самое существенное для персонажей.

В «Свадьбе» (1927) Володька Завитушкин познакомился «со своей невестой в трамвае» [4,13]. Привлекательность девушки предстает в таких деталях портрета: «...Вдруг видит перед ним этакая барышня вырисовывается. Такая ничего себе барышня, аккуратненькая. В зимнем пальто.

И стоит эта самая барышня в зимнем своем пальто перед Володькой и за ремешок рукой держится, чтоб пассажиры ее не опрокинули. А другой рукой пакет к груди прижимает» [4,13].

Мужчина, говорят психологи, «любит глазами», при первой встрече ему важно лицо женщины. Герою Зоценко понравился портрет девушки - пальто и пакет. Но не лишен он все-таки человеческих чувств, пробудившихся... со второй попытки: «Глянул на нее Володька Завитушкин еще раз и прямо обалдел.

«Господи, думает, какие миловидные барышни в трамваях ездют»[4,14]. Итак, иерархия ценностей в любви та же: в начале «вещь», затем «человек».

Важны приоритеты героя в этом вопросе: какие предметы влекут более всего его, персонажи и близкого к ним своим сочувствием рассказчика?

«Конечно, об чем говорить! Гость нынче пошел ненормальный, - вздыхает и возмущается рассказчик в «Гостях», 1927. - Все время приходится за ним следить: и чтоб пальто свое надел, и чтоб лишнюю барашковую шапку на башку не напялил.

Еду-то, конечно, пушай берут. Но зачем же еду в салфетки заворачивать? Это прямо лишнее» [4,39].

В рассказе «Старая крыса» (1928):

- А, - закричал инженер, - не представитель. А сколько, черт раздери, вы ухлопали?

- Сколько?.. Да рубль золотом я ухлопал.

- Как рубль? - испугался инженер. - Рубль?

Инженер открыл свой стол и бросил Тетерькину деньги [3,1,161].

Предметы могут быть разными, но все равно одного уровня, как в «Агитационном рассказе» (1924): «Если, говорю, - ребенку угрожает

смертельная опасность, то я могу, как комнатный жилец, пойти на компромисс и крестить вашего ребенка. Хотя, - говорю, - это идет против совести и эпохи. А главное - говорю, - крестик, хотя и ползолотника, по карману меня шлепнет. Будьте покойны. Кроме того, - говорю, - кружевные рубашечки даром не раздают по магазинам. Это, - говорю, - понимать надо и чувствовать» [5,17].

Под видом родственных чувств эта страсть неожиданно проявляется даже за столом («Альфонс», 1924): «Выпил я портеру и захмелел вдруг... Принялся чью-то котлету есть.

- Не будь, - говорю, - я родственником, не стал бы я эту котлетину есть. Ну, а родственнику отчего не съесть? Родственнику глаз да глаз нужен» [6,57].

Во «Встрече» (1928) предмет такой же величины скрывается за внешним сочувствием к другому человеку: «...Все-таки при всей своей любви к людям не люблю с ними встречаться в пустынном месте. Мало ли чего бывает. Соблазну много.

Подбегает до меня небогато одетый человек. В сандалиях. И вместо рубашки - сетка.

- Чего вам, говорю, надо?

- Ничего, говорит, не надо. А вижу - не туда идете. Вы в Алупку?

- В Алупку.

- Тогда, говорит, вам по шаше не надо. По шаше громадный кряк даете.

А теперь, вернувшись в Ленинград, я думаю: пес его знает, а может, ему курить сильно захотелось? Может, он хотел папироску у меня стрельнуть. Вот и бежал» [7,13-14].

«В настоящее время жить как-то стало, братцы мои, очень выгодно, - восхищенно говорит герой рассказа «Выгодная комбинация», 1928. -

С одной стороны, полная дешевка - иголка три копейки стоит. А с другой стороны, все время какие-то выгодные комбинации случаются. Ежедневно какая-то выгода происходит. То одно, то другое. То чего-нибудь не купишь, то не пошамашь.

А давеча, смешно сказать, двугривенный заработал. За что? За какой свободный труд? Да просто так. Постоял три часа с небольшим и заработал» [3,1,419].

Итак, у этих людей страсть в подавляющем числе случаев - мелкие вещи и их эквивалент, деньги. Перед нами, тип «теурга» сплетенный с обобщенным образом - «крохобором»; тип «крохобора» ученик и помощник Аристотеля Феофраст определял в знаменитых «Характерах» как человека мелочного корыстолюбия [8,16]. Но у Зощенко он имеет особенные черты.

Известный историк литературы Л.Ершов, много сделавший для изучения творчества М.Зощенко, определяя жанр, не вносит понятие «нравственный», потому что на жанр он смотрит, с одной стороны, с

точки зрения условности, различных формальных приемов, с другой - подразумевает, что двумя основными явлениями, отображенными Зоценко, оказываются те, которые рождены общественной структурой: «..Мелкобуржуазная стихия, в особенности мещанство во всех его проявлениях, и бюрократизм...». Их общей чертой является корысть - «стремление урвать побольше»¹. То есть этот нрав не первопричина, а, по сути, социально-психологическое следствие, выражение лишь нынешнего бытия, положения героя в обществе.

Но писатель, по нашему убеждению, кроме социальных следствий показывает здесь и более глубокое явление нравственно-мировоззренческого, мирочувственного, характера, заключающее в себе, прежде всего, давнюю привычку оценивать что-либо в мире с ограниченной, предметно-чувственной, «мелкой», точки зрения.

Она, хотя и связана, но не совпадает с корыстными устремлениями, играя относительно самостоятельную роль. Так, в «Кинодраме» (1926) у героя сильно желание пойти в кино вместо театра, чтобы сэкономить деньги. Но все же это развлечение тоже требует расходов. Поэтому, если бы персонаж руководствовался лишь принципом выгоды, он вообще бы никуда не стремился пойти.

Для «крохобора» зощенковского типа нет и не может быть в мире важнейших различий, контрастов и красок (любовь к человеку не различается от интереса к пальто и пакету, бескорыстная помощь - от желания стрельнуть папироску, а внимание к искусству - от элементарного потребления). Этот человек сам не испытывает высоких чувств, не может восхищаться прекрасным, не ужасается от вида зла, не радуется добру. Все это оказывается следствием мирочувствования, которое измеряет не отдельные явления, а весь мир одной ничтожной величиной. В этом случае гора и песчинка превращаются в одно[9]. Тогда нет никакой необходимости искать «лучшее». К этому ведет логика духовной неразборчивости зощенковского крохобора.

Известно, что стремление к идеальному имеет целью благое преодоление низменного. Вследствие того, что полюса прекрасного и безобразного у героев Зоценко отсутствуют, «мелочное» видение мира может породить не просто пассивное равнодушие, а деятельное безразличие, которое, обладая неумной энергией, стремится уничтожить всякое своеобразие, в том числе лежащее в основе красоты. В рассказе «Монтер» (1926) дело не в личных отношениях. Театральный монтер, обидевшись, что на фотографии в центре сняли не его, а тенора, наотрез отказался освещать «производство». Сочувствующий ему рассказчик сделал за героя поучительный вывод: «Так что они оба-два представляют собой одинаковую ценность. И нечего тут задаваться: дескать, я - тенор» [10,124]. В рассказе «Крестьянский самородок» (1924) поэт «сыздетства» чувствует «красоту и природу»: «...увиджу, например, бычка или тучку и переживаю» [10,55]. Свое понимание места поэзии он выразил без

обиняков: « Жрать надо... Поэзия!.. Не только поэзия, я, уважаемый товарищ, черт знает на что могу пойти... Поэзия...» [там же].

В «Браке по расчету» (1923) герой, понимает под счастливым браком жизнь с женщиной, которая имеет место на службе, с высоким разрядом, ставкой «ничего себе» и льготами. Фразой «Я на вас женился, а вы сокращаетесь» [10,43] он бесповоротно разорвал отношения с женой. В «Имениннице» (1926) мужик, жалея лошадь, отказался посадить в телегу жену, которая вынуждена будет пройти в свой день рождения три версты по колено в грязи. Понятие «человек» этим героем поставлено ниже «животного», тем самым оно разрушено.

Герою «Волокиты» (1927), который сидел в одной канцелярии, ожидая решения личного вопроса, другой посетитель буквально набил морду. После этого, чтобы замять скандал, чиновники неожиданно попытались дать ход делу главного персонажа. Ввиду этого он выражает искреннюю благодарность « благодетелю», при этом отбросив собственное человеческое достоинство.

Таким образом, Зощенко через ряд рассказов показал тяжкий д у х о в н ы й порок: если в человеке присутствует особого рода духовная неразборчивость, то бесповоротно исчезает иерархия «хорошего» и «плохого», и утверждается одно агрессивно «дурное».

Эти и иные произведения тесно смыкаются между собой - такая разносторонняя связь вместе с многообразными «героико-идеологическими» страстями насыщала и раздвигала присущие одному произведению узкие рамки изображения до калейдоскопической картины «безрассудства духа» ослепительной по обобщающей мощи и огромной по размаху.

Форму отдельных произведений, в которых «героический» персонаж имеет черты и «крохобора», необходимо определить как с о ц и а л ь н о - н р а в с т в е н н ы е рассказы.

Выпуклость и совмещение в стиле этих произведений «героико-идеологического» и «крохоборного» несло в себе комический эффект.

Признаки разных типов в зощенковском герое позволяют говорить о его оригинальности. Например, у Горького, кроме упомянутых ранее проповедников, был еще один: «утешитель-профессионал, ремесленник», утешавший потому, что «за это - к о р м я т » [11,140]. Мелочная корысть сближает его с зощенковскими героями, но в нем нет неумной гордыни, которая есть в д р у г о м типе горьковского проповедника - честолюбца. Поэтому сочетание черт первого и второго типа в персонажах Зощенко было оригинальным.

Перспективой изучения является соотношение типических черт в персонажах рассказов М. Зощенко.

Литература и примечания

1. **Аулов А.** «Тип «теурга» в рассказах Михаила Зощенко» // Вісник Луганського державного педагогічного університету імені Тараса

Шевченка. — 2001. - №2. - С.105 - 113. 2.**Ершов Л.** Из истории советской сатиры (М.Зощенко и сатирическая проза 20-40-х годов). - Л., 1973. 3.**Зощенко М.** Собр. соч.: В 3-х т. — Л., 1986. - Т.1. 4.**Зощенко М.** Бледнолицые братья (юмористические рассказы). - М., 1927. 5.**Зощенко М.** Уважаемые граждане. - М. - Л., 1926. 6.**Зощенко М.** Дни нашей жизни. - Л., 1928. 7.**Феофраст.** Характеры: - М., 1993. 8.**Ершов Л.** Из истории советской сатиры (М.Зощенко и сатирическая проза 20-40-х годов). - Л., 1973. 9. **Бабель И.** Избранное . - Ф., 1990. 10.**Зощенко М.** Тяжелые времена. Юмористические рассказы. - М., 1926. 11.**Бялик Б.** Горький-драматург. - М., 1977.

¹ У **Бабеля И.** в новелле «Берестечко» («Конармия»,1926) встречаются близкие нравы. За шпионаж расстреливают старика. Старик «взвизгивал и вырывался» [10,77]. Тогда, чтобы довести дело до конца, Кудря из пулеметной команды по-хозяйски, как режут скот, осторожно «...взял его голову и спрятал ее... под мышкой» [там же]. Описание передает отношение к старику, словно к бездушному предмету: старик «затих и расставил ноги. Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись. Потом он стукнул в закрытую раму:

- Если кто интересуется, - сказал он, - нехай приберет. Это свободно» [там же].

ТИП «КРОХОБОРА» В РАССКАЗАХ М. ЗОЩЕНКО

В статье рассматривается тип «крохобора» в известных рассказах М.Зощенко.

Ключевые слова: М.Зощенко.

ТИП «СКНАРИ» В ОПОВІДАННЯХ М. ЗОЩЕНКА

В статті розглядається тип «скнари» у відомих оповіданнях М.Зощенка.

Ключові слова: М.Зощенко.

THE LITERARY TYPE OF THE — SO — CALLED "NARROW PEDANT"

The article deals with the type of «krohobor» in famous stories by M. Zoshenko.

Key words: M. Zoshenko.

В.И. Бахмач

**ВЗГЛЯД НА «СТИХОПЕСНЮ» В.С. ВЫСОЦКОГО
«НАВОДЧИЦА»**

После Великой Отечественной войны в Советском Союзе произошло стихийное возрождение духовности и активное обращение масс к позабытым эстетическим и нравственным ценностям. На фоне несколько ослабевшей цензуры и царящей в литературе идеи бесконфликтности рождалось новое слово, которое отозвалось в эпоху «оттепели». И здесь авторская песня (как абсолютно самостоятельное, вне жесткого идеологического давления «союзов» явление культуры) была в авангарде. Ее выгодно отличала форма «самиздата» и оппозиция всему официальному, диктуемому «сверху».

В современном «Большом толковом словаре русского языка» об авторской песне говорится, что это «песня самодеятельного автора, исполняемая им самим» [1, 27]. Мы же подобный вид творчества именуем *стихопесней*, так как эта дефиниция больше соответствует природе классической авторской песни, поскольку подчеркивает в ней преимущество художественного слова перед музыкальным оформлением и не позволяет смешивать с эстрадной песней, в которой слово, как правило, вторично. Термин «стихопесня» позволяет отличить стихи, предназначенные для публикации (т.е. «письменную» поэзию), и стихи, предназначенные для пения (т.е. «устную» поэзию).

Примечательно, что с момента возникновения (конец 50-х годов XX века) русская стихопесня тяготела не только к отражению современности, но и не избегала давних литературных традиций, как, например, обращение к теме Прекрасной Дамы. Общеизвестно, что почитание Прекрасной Дамы сложилось еще в литературе Средневековья, когда ростки светской культуры сформировали морально-эстетический идеал, вызванный вниманием к проблемам чувства и частным вопросам личности. Оправдание человеческих эмоций без культового экстаза впоследствии стало традицией для школы «сладостного нового стиля», иенских романтиков и большинства поэтов Серебряного века. После долгих лет существования русской литературы в условиях административно-командной системы европейская традиция была затребована и «поющими поэтами» 60-х — 70-х годов. Они своим искусством вернули женщине ее культовый статус, утраченный за годы социальных потрясений и строительства нового общества.

Мы уже обсуждали воплощение темы Прекрасной Дамы в творчестве Окуджавы и Галича¹. Настало время обратиться к стихопесням Высоцкого, тем более что в его творчестве героини проходили своеобразный путь от дамы/антидамы к Прекрасной Даме.

Нас интересует начало «вхождения» художника в тему и особенности ее воплощения, поэтому рассмотрим его раннюю стихопесню «Наводчица»², которая аккумулирует в образ дамы/антидамы.

Будучи много моложе своих собратьев по гитаре (на 14 лет — от Окуджавы и на 20 — от Галича), Высоцкий смотрел на мир глазами иного поколения. Того, которое остро воспринимало общественные и душевные катаклизмы, царившие в «оттепельном» обществе встретившихся двух России — сажавшей и сидевшей. Тем более что у него был двоюродный брат Николай, вернувшийся в те годы из «мест не столь отдаленных» и какое-то время проживавший у Высоцких. Об этом Людмила Владимировна Абрамова, вторая жена В.С. Высоцкого, говорила так: «Почему никто не вспоминает про Колю — племянника Нины Максимовны? А про Колю надо вспомнить, ведь он был такой чистейшей, такой ангельской души человек! Кристальнейшей чистоты и ни в чем не повинный. А ведь он был осужден, сидел в лагерях. И очень много текстов песен — просто блатных песен — Володя знал от него» [2, 29]. Не случайно на первом этапе творчества (1960-1964) Владимир Семенович Высоцкий активно обратился к созданию «дворовых» песен. В них он отталкивался от традиций жестокого романса, уголовной, лагерной и уличной песни. Существующий мир воспринимался поэтом как антимир, где «все не так». У него, безусловно, было феноменальное художественное зрение, позволявшее подмечать все уродливое и типовое в жизни. Общество, будучи далеко не идеальным, только училось познавать себя, и поэту было дано выразить свое время и его героев (а также антигероев) в новеллических произведениях, ставших впоследствии обличительным документом эпохи. Он любил людей и не признавал все дремучее, живущее в них, потому не сторонился запретных вопросов. Отразилось это и на теме Прекрасной Дамы. Вернее, в тогдашнем осмыслении Высоцкого — антипрекрасной, но не менее желанной дамы/антидамы. К такому типу героинь следует отнести большинство «отрав», «зараз», «змей», «шалав» из так называемого «блатного» цикла, который представлял собой уникальный сплав раскованности, свойственной блатной песне, юношеского озорства, направленного против чистоплюев-обывателей, и откровенного пародирования «высоких» чувств, культивируемых официальной литературой. Герои ранних драматических стихопесен Высоцкого, забубенные грешные души, вспоминали своих подруг в трудную минуту, зачастую сетуя на их чрезмерную легковесность:

Знаешь ты, что я души в тебе не чаю,
Для тебя готов я днем и ночью воровать, —
Но в последнее время что-то замечаю,
Что ты стала мне слишком часто изменять.
(«Что же ты, зараза, бровь себе подбрила...» [3, 23])

Вспомни, было ль хоть разок,

Чтоб я из дому убег, —
Ну когда же надоест тебе гулять!
С грабежу я прихожу —
Язык за спину заложу
И бежу тебя по городу шукать.
(«У тебя глаза — как нож» [3, 27])

За нарочитой грубостью скрывалась неуклюжесть межличностных отношений того мира, где показная привязанность была не в почете, так как это подрывало авторитет представителей «дурного общества». Однако *это* «дурное общество» отличалось от «недурного» в изображении поэта только криминальными наклонностями, а не человеческими проявлениями. Здесь также царили любовь и соперничество, верность и измена, ревность и месть, в том числе и свой кодекс чести. Безусловно, Высоцкий пытался обелить людей, живущих и страдающих рядом. Но наравне с этим оправданием во всем цикле ощутимо пародийное начало, ибо поэт всегда иронизировал по поводу любовно-бытовых стандартов. Он старался их всячески разрушать и нарушать, как, например, в стихопесне «Наводчица». Ее первый вариант³ появился во время участия В.С. Высоцкого в съемках кинофильма «На завтрашней улице» в Латвии и впоследствии был доработан. Кстати, давая оценку своим ранним произведениям, поэт неизменно отстаивал их значимость в целом: «...я люблю свои старые песни, так называемые блатные. Были такие ко мне претензии, что — вульгарная манера исполнения и так далее. Да ерунда все это! Неважно, кто как исполняет, в какой форме, — важно — что, и — интересно это людям или нет» [4, 77].

Фабула произведения предельно проста. Она основана на диалогеспоре между героем, демонстрирующим неодолимую страсть к некой наводчице Нинке, и его знакомыми, пытающимися всячески отговорить «чудака» от встречи с дамой/антидамой. Драматический шедевр Высоцкого «Наводчица» воспринимается как озорная сценка античных времен. В ней безымянный герой («чудак») выступает своеобразным корифеем-запевалой, полемизирующим с хором «доброжелателей», своеобразным «комосом» 60-х годов XX века.

— Сегодня вы меня не пачкайте,
Сегодня пьянка мне до лампочки:
Сегодня Нинка соглашается —
Сегодня жисть моя решается! [3, 52]

Пародийная картинность чувств персонажа очевидна: ни более, ни менее, а сама «жисть» решается от того, будет ли с ним сегодня «Нинка». Лексическая окраска слов ярко характеризует их носителя. Заданная сниженность «рыцаря» очевидна. На контрасте строятся и разноречивые мнения действующих лиц о даме/антидаме. Хор дружков наперебой формирует нелицеприятный образ девицы облегченного поведения,

желая вызвать у «чудака» брезгливость, а значит — сорвать предвкушаемую встречу:

— Ну и дела же с этой Нинкою!
Она жила со всей Ордынкою, —
И с нею спать ну кто захочет сам!..

.....
Она ж того — ко всем ведь просится...

.....
— Она ж хрипит, она же грязная,
И глаз подбит, и ноги разные,
Всегда одета как уборщица... [3, 52]

И здесь герой поднимается до своеобразного рыцарства, вербально сражаясь со своими друзьями и не отступая от принятого решения. О таком типаже Владимир Иванович Новиков сказал: «Конечно, ему крупно не повезло с предметом страсти, но важна сама неподдельность чувства. Человек идет наперекор мнениям своей среды, проявляет себя как независимая, суверенная личность» [5, 52]. И действительно, на наших глазах герой явно отбивается от привычной компании во имя той, которую выбрал сам. Более того, вопреки мнению других он выдвигает свои стандарты притягательности избранницы:

Все говорят, что — не красавица, —
А мне такие больше нравятся.
Ну что ж такого, что — наводчица, —
А мне еще сильнее хочется! [3, 52]

Конфликт в драматической стихопесне развивается в виде любовного треугольника как такового — «чудак», мешающая встрече «возлюбленных» ватага гуляк и недоступно-доступная дама/антидама «Нинка». На первый план у Высоцкого выступает не личность рассказчика, как у Галича или Окуджавы, а личность пусть не идеального, но узнаваемого современника, разрушающего своим осмысленным отношением нормы общепринятой морали даже в своей среде. Он как бы напоминает, что наряду с неземными эталонами и божественной гармонией существуют не блещущие добродетелями и внешней привлекательностью антидамы, которые вполне могут быть любимыми, а для кого-то и желанными, как «жисть». В отличие от блоковской Незнакомки из одноименного стихотворения и загадочной принцессы Галича из «Баллады о том, как одна принцесса раз в два месяца приходила поужинать в ресторан «Динамо»» героиня Высоцкого хорошо известна всем и далеко не с лучшей стороны. Парадокс заключается в том, что, зная о «добродетелях» избранницы, герой продолжает бороться за право ее любить, отстаивая индивидуальность «Нинки» и свой выбор перед остальными. При всей пародийности моделируемой ситуации поэт не утаивает, что мир изменился, превратившись в антимир, но и этим антимиром по-прежнему правят чувства.

Пройдут годы и в прошлом останутся героини стихопесен «Татуировка», «Красное, зеленое», «Бодайбо», «О нашей встрече», «Городской романс» и др. Им на смену кратковременно придут те, за которыми герою будет уже «не успеть» («Она была в Париже», «Скалолазка»). А затем явятся богоподобные героини, сравнимые с мадонной, выдержанные в европейских традициях («Дом хрустальный», «Ноль семь», вплоть до «Баллады о Любви»). Но именно героини антимира станут первыми носителями сердечной диффузии, где наряду с красотой и возвышенностью воцарятся серость и неприглядность. Антидамы, конечно, не будут принадлежать миру сказки и заоблачным высям. Они заселят мир «дна». Но и у тамошних «рыцарей», они будут вызывать любовь и соперничество, а значит, будут по-своему прекрасны...

Три «поющих поэта» (Окуджава, Галич и Высоцкий) сложили гимн Женщине, вознося ее по-разному. Один воспел встречу с мечтой, другой терзал сердце гневом за неспособность ее уберечь, а третий иронизировал над тем, во что дегенерировала мечта. Но в целом каждый из поэтов следовал в своем постижении темы традициям предшественников, творчески перенимая от них дар бесценного опыта, что позволило в дальнейшем стихопесне обрести смелость художественного прозрения и стать новой русской классикой.

Литература и примечания

1. **Большой** толковый словарь русского языка. — СПб., 1988.
2. **Абрамова Л.В., Перевозчиков В.К.** Факты его биографии. — М., 1991.
3. **Высоцкий В.** Сочинения: В 2 т. — Т.1. Песни. — Екатеринбург, 1998.
4. **Старатель.** Еще о Высоцком: Сборник воспоминаний. — М., 1994.
5. **Новиков Вл.** В Союзе писателей не состоял. — М., 1990.

¹ См. об этом: Бахмач В.И. Ваше величество женщина//Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики: Матеріали II міжнародної науково-практичної конференції: В 2 т. — Горлівка, 2005. — Т. 2. — С. 33-36.

² Наводчик — член воровской шайки, указывающий на место, где можно совершить кражу. (Словарь русского языка: В 4 т. — М., 1986. — Т. II. С. 333.).

³ См. первый вариант стихопесни в кн.: Абрамова Л.В., Перевозчиков В.К. Факты его биографии. — М., 1991. — С. 72-73.

ВЗГЛЯД НА «СТИХОПЕСНЮ» В. С. ВЫСОЦКОГО «НАВОДЧИЦА»

На материале стихопесни В.С. Высоцкого «Наводчица» рассматривается обращение поэта в раннем творчестве к теме Прекрасной Дамы и особенности воплощения этого образа.

Ключевые слова: «стихопесня», Прекрасная Дама, традиция, пародирование.

ПОГЛЯД НА «СТИХОПЕСНЮ» В.С. ВИСОЦЬКОГО «НАВОДЧИЦА»

На матеріалі «стихопесни» В. С. Висоцького «Наводчица» розглядається звернення поета в ранній творчості до теми Прекрасної Дами й особливості втілення цього образу.

Ключові слова: «стихопесня», Прекрасна Дама, традиція, пародіювання.

A VIEW ON THE «STIKHOPESNYA» «NAVODCHITSA» (WOMAN — GAN LAYER) BY V. S. VYSOTSKIY

On the basis of the «stikhopesnya» «Navodchitsa» the author of the article reveals the image of Fair Lady and the peculiarities of its embodiment in the poet's early works.

Key words: «stikhopesnya», Fair Lady, tradition, the way of making a parody.

УДК 821.161.2-3.09+929 Дрозд

Т.С. Пінчук, Г.А.Нехаєнко

**РОМАН В.ДРОЗДА «ЗЛИЙ ДУХ. ІЗ ЖИТІЄМ»
У БІБЛІЙНОМУ ІНТЕРТЕКСТІ**

Непересічним джерелом натхнення письменників, літературознавців від давнини до сьогодення є Біблія (Г.Сковорода, П.Куліш, Т.Шевченко, І.Франко, Леся Українка, О. Кобилянська та інші). «У цей час, коли Біблія стала доступною й про неї заговорили на різних рівнях і в різних формах (газетні й журнальні публікації, прес-конференції за участю духовництва тощо), необхідно розмову про неї поставити на строго наукову основу, тим більше, що ейфорія, яка охопила окремі групи наших сучасників з нагоди «зняття заборон» з Біблії, викликає найчастіше неоднозначну реакцію, що змішує справжні акценти сьогоднішніх подій духовного життя» [5,63].

До Біблії звертаються такі літературознавці: В.Антофійчук, А. Нямцу, М.Сулима, В.Сулима, Вал. Шевчук, І.Бетко, С. Кирилюк та інші. Актуальною проблемою філології кінця ХХ — початку ХХІ століття є проблема вивчення інтертексту, інтертекстуальності (сучасні дослідники: І.Арнольд, Н.Кузьміна, Ж. Фомічева, М.Колокольникова, Н. Корабльова, Г. Лушнікова та інші), способів та засобів їх вираження у тексті, тому одним із аспектів літературознавчої науки сьогодення постає проблема реінтерпретації творів багатьох письменників. Таким чином, частина проблеми, яка є темою цієї роботи, ще недостатньо розроблена.

У даній статті пропонується розгляд роману В. Дрозда «Злий дух. Із житієм» в біблійному інтертексті. Предметом аналізу ми обрали проблеми інтертекстуальної взаємодії твору з Біблією, принципи й засоби, за допомогою яких письменник втілює інтертекстеми у своєму романі. Мета даної статті — визначити функції біблійного інтертексту й продемонструвати на прикладах цю інтертекстуальну взаємодію. Тема нашого дослідження є одним із аспектів вивчення інтертекстуальних зв'язків вищезазначеного твору із Біблією.

Теоретик постструктуралізму Ю. Крістева, під впливом робіт М. М. Бахтіна, вперше запровадила цей термін і почала обговорювати інтертекстуальність в кінці 60-х років. Спочатку термін «інтертекстуальність» використовувався для аналізу постмодерністських творів, орієнтованих на чужі тексти, але згодом це поняття увійшло до термінологічних систем інших шкіл і його почали використовувати представники різних наукових течій. Різноманіття підходів до використання поняття інтертекстуальності свідчить про те, що існують різні типи цієї категорії.

На думку А.С. Супруна, інтертекстуальні вкраплення «поліпшують спосіб передачі думки у виробленому тексті й сприяють його адекватному розумінню та більшій ефективності». Він пов'язує це з тим, що те або інше використання тексту не тільки відтворює точне й звичне формулювання, нагадує образ, але й встановлює певне співвідношення створеного тексту з попереднім, тобто включає його у вертикальний контекст текстового універсума [6,17].

У нашій статті ми будемо спиратись на визначення І. В. Арнольд: «під інтертекстуальністю розуміється включення у текст цілих інших текстів з іншим суб'єктом мовлення, або їх фрагментів у вигляді маркірованих та немаркірованих, перетворених та незмінних цитат, ремінісценцій та алюзій» [2,346]. Таким чином, інтертекст — це внутрішня форма контекстуального існування твору, «введення в оригінальний авторський текст чужого тексту» [3,141], а «біблійний інтертекст» - це єдиний інформаційний текстовий простір (свідомість), існуючий об'єктивно, самовиражаючись, поза текстом-джерелом (Біблії) у літературному творі (у нашому випадку — в романі В. Дрозда «Злий дух. Із житієм»).

Роман «Злий дух. Із житієм» вперше надрукований у журналі «Вітчизна» (№11-12, 1995) і відзначений премією на літературному конкурсі «Слово України», окремим виданням з'явився тільки в 1999 році. У книжному варіанті було вилучено деякі епізоди, що, мабуть, пов'язано із суттєвими змінами в політичному та суспільному житті. За порівняльною характеристикою Яшиної Л.Г., у романі відсутній образ Сирітки, «знято посвяту роману — підприємцю Павлу Кривошликову, фундатору літературної премії «Благовіст», та його товаришам, які прагнуть не самі збагатитися, а розбудувати нашу державу, акцент зроблено на показі Гаркуші не як поодинокого злочинця, а як одного зі «зграї пройдисвітів», поглиблено характеристики героя, його оточення» [7,91].

Інтертекстуальний аспект розгляду будь-якого твору виражається у виявленні «чужих» текстів, «чужих» дискурсів у його складі й визначенні їх функцій. Цей аспект став предметом даного дослідження, а матеріалом слугував роман В. Дрозда «Злий дух. Із житієм». Під час аналізу було встановлено, що інтертекстуальні елементи у цьому творі дуже різноманітні. До них відносяться алюзії, цитати (маркіровані та немаркіровані), парафрази, «точкові цитати» - імена літературних та міфологічних персонажів інших творів. Нас, перш за все, цікавить інтертекстуальний зв'язок роману із Біблією.

На перше місце в цьому ряді слід поставити цитати, більшість яких у романі маркіровані: «І побачила жінка, що дерево добре на їжу, і принадне для очей, і пожадане дерево...» [4,86], «І взяла з його плоду та з'їла...» [4,128], У поті свого лица ти їстимеш хліб, аж поки не вернешся в землю, бо з неї ти взятий...» [4,143], «І почули вони голос Господа-Бога, що по раю ходив, як повіяв денний холодок...» [4,150] тощо. Про

те, що автор узяв ту чи іншу цитату з Біблії, свідчить вказівка на неї, або ж сам герой говорить про це: « Сказано ж бо у Біблії, якщо ти читав:«І пожалкував був Господь, що людину створив на землі» [4,107]. Прямі цитати в цих ілюстраціях виконують характерологічну функцію, щоб одним штрихом максимально точно висвітлити провідну рису образу, який описується чи передати психологічний стан героя.

Є у тексті і немаркіровані цитати: «Апостол Павло казав: «Робити корисне!» [4,91], «Бо ж записано: «І пожалкував був Господь, що людину створив на Землі...» [4,78], «І побачила жінка, що дерево добре на їжу, і принадне для очей, і пожадане дерево...»- три поверхи, понад п'ятсот квадратних метрів загальної площі...» [4,86] тощо. Ці немаркіровані цитати здебільшого виконують конотативну функцію. У сучасних текстах приховані цитати несуть в собі частіше негативну характеристику кого-небудь чи чого-небудь: «Хай виправдовується потім: «ЗМІЙ СПОКУСИВ МЕНЕ, І Я ЇЛА» [4,87].

Домінуючим у романі В. Дрозда «Злий дух. Із житієм», про що свідчить сама назва, є образ сатани, «злого духа», яким виступає Роман Гаркуша. Саме в образі Духа Зла, Сатани, Змія парафразоване зло. Несумісність «злого духа» та «житія» виявляється у їх заглавній позиції, бо «на відміну від агіографічної літератури про кращих людей, просвітлених вірою, їх життєвий подвиг, моральні ідеали, роман В. Дрозда «Злий дух. Із житієм» - антижитіє, яке творить сам герой» [7, 112]. Р. Гаркуша збирається «доручити Дозорцеві написати книгу книг, антибіблію, Закон Романа Гаркуші, прозваного Сатаною, ЗЛИМ духом, Дияволом...» [4,84]. У Гаркуші тільки одна мета: «Він купить у Єви не тіло, навіщо йому тіло, хай невинне, він купить у Єви її душу» [4,85]. «Як і в попередніх своїх романах, В. Дрозд уводить у багатоплощинну структуру цього твору традиційні міфологічні, біблійні та літературні мотиви й образи, інтерпретуючи їх відповідно до реалій свого часу, надаючи їм функції розвінчання духовної порожнечі, моральної кризи, розпусти не тільки як поведінки окремої людини, а й як суспільного явища» [7, 90].

«Сатана (євр. sâṭān, араб. ṣiṭ'ānā' чи sātānā, «супротивник у суді, в суперечці чи на війні, той, що перешкоджає, суперечить, обвинувач, шептун, підбурювач»), у релігійних уявленнях юдаїзму та християнства — головний антагоніст Бога й усіх вірних Йому сил на небесах і на землі, ворог людського роду, цар пекла і повелитель бісів. Як істота, воля і дія якої є центром та джерелом світового зла» [1,174]. В Євангельських текстах є і визначення «Лукавий» (наприклад, Мт. 12:39, Мт. 6:13), «Ворог» тощо. Лише зараз остаточно формулюється ототожнення Сатани, як підбурювача, спокусника з образом змія, який підбурих Адама та Єву до первородного гріха, що згодом став початком для всіх наступних гріхів у людях. Сатана уособлює в собі все зло світу, усі «злі помисли» (поняття Талмуда), а у новозавітному формулюванні іноді і смерть (Як. 1:15). Саме тому, Сатана у пізньоюдейських тлумаченнях

асоціюється з Ангелом смерті, який забирає людські душі. У середніх віках розповсюдженим було ім'я Люцифер, яке також є одним з імен Сатани. В українській демонології, на означення зла, злого духу, зустрічаються такі імена, як Сатана, Диявол, Чорт, їх усі використовує автор з метою вираження сутності Р. Гаркуші. Широко уживаним у романі є ймення Сатана, яким і називає себе головний герой: «Тепер, після коньяку, Гаркуша знав, що його на Землю покликано. Вищими силами. Покликано, аби він зробився Сатаною. Дияволом, Злим духом, Змієм і звабив, спокусив Єву» [4,76].

Спорідненість головного героя із Сатаною простежується через окремі деталі його портрету: «Чоло тепер зливалося із лисиною, утворюючи розковзану, спадисту гірку, без жодної зморшки, і тільки над скронями черепна коробка шишковато випиналася, ніби в молодого теляти, що ось-ось має обзавестися ріжками» [4,5]; зображення його дій і внутрішнього світу: «Любив він себе, ой любив! Свій лик нерукотворний... Усі ми боги, усі ми творці в постелях, а Всевишнього придумали, аби бігав од ліжка до ліжка і душі безсмертні впирскував у кавалки плоті, приреченої через енну кількість років порохом земним статъ» [4,3]; «Він звільна ширяв у цій космічній млі янголом, сповненим творчих шукань, задумок, намірів. І він сотворив Землю і все, що на Землі. Мертве і живе. Він сотворив людину за тим же, узвичаєним уже шаблоном, за яким творив рослин і звірів. Підступний Бог дав людині душу. Непідвладну йому, істинному творцеві. Непотрібну самій людині, такий же земній, як мураха, свиня в хліву чи пирій на грядці. Сотвореній для земного життя, а не для небесного. Він збунтувався, повстав супроти Бога, через те викликав страшну немилість. Його кинуто з небес на землю як негідного» [4,143]. Особливою рисою Гаркуші, виявом його сатанинської природи є «палаючі очі», у яких «проступали хижість і жадання крові» [4,95], «І лише очі його, таки його очі, а не батькові, очі бунтуючого янгола з його давніх полотен, <...>, а може прозріння, очі Злого Духа, очі Сатани в хмарах з його єдиної, яка збереглася і тепер висіла на стіні вітальні, картини...» [4,6].

У тексті наявні і «точкові цитати»: дві героїні мають біблійні імена: Марія та Єва. Ім'я Марія найбільш поширене у Святій Книзі. «Марія, Маріам (гр. *Μαρία* або *Μαριάμ* як відтворення араб. *mirjam* — те саме ім'я, що й у Марії Пророчиці, сестри Мойсея та Арона), Діва Марія, Богородиця, Богоматір, Матір Божа, Мадонна (італ. *madonna*, скорочене від *mia donna*, «моя панно»; пор. фр. *Notre Dame*, англ. *Our Lady*), земна Мати Ісуса Христа, юдейська цнотливиця, яка чудесно народила, не порушивши Своєї незайманості. Етимологія імені «Марія» неясна (можливо, від кореня MRH, «бути тучним», у переосмисленні — «сильна», «прекрасна»; пор. корінь MRR, «бути гірким»)» [1,136]. На думку Яшиної Л. Г., «В. Дрозд створив образ Марійки, спираючись на біблійний погляд на любов і добро» [7,108]. «Марійка сприймала і розуміла цей світ як сотворений у любові і для любові» [4,30].

Зіставляючи минуле та сучасне, автор показує перемогу в Гаркуші «злого духу». Минуле — це Марійка, його перше кохання, а сучасне — він, як Президент поважної фірми, та Єва. Його переродження зумовлено і зміною внутрішнього стану, і соціальними протиріччями суспільства.

«Чорний дім» Гаркуші — символ влади, зроблений «за найвищими європейськими стандартами» [4,86], виявляє істинне становище героя. «Образ будинку, розташованого на пагорбі, пов'язаний із біблійним епізодом з Нагорної проповіді Христа про побудову помешкання на камені, що символізує стійкість і міцність його, але відповідно інтерпретований. Будинок Гаркуші — уособлення побудови на піску, - щось хитке, нетривале, що спроектоване на фінал твору (знищення)» [7, 103]. Саме із будинком Гаркуша зіставляє дерево пізнання, плід з якого — це земні дарунки, а не джерело пізнання, як у Біблії. В. Дрозд неодноразово цитує «Книгу буття», переосмислюючи її: «Можливо, Єву і сотворив Бог, але жінкою зробив її Сатана...» [4,71], «І спокусити Єву має він не привабами своїми чоловічими, про це у Біблії нічого не сказано, а привабами плодів із дерева життя. Бо «змій був хитріший над усю польову звірину, яку Господь — Бог учинив». І ще: «І побачила жінка, що дерево добре на їжу і принагідне для очей...» [4,77].

Переддень до входин, Гаркуша збирає в новому будинку своїх однодумців. В. Дрозд трансформував біблійний мотив «таємної вечері», щоб розкрити сутність «гаркуш», «продажних юд», які за гроші та владу зроблять все, що завгодно. «Я ваш Ісус Христос, а ви мої апостоли. Цілком можливо, що мене розіпнуть вороги мої, як розіп'яли свого часу Ісуса, хоч я прийшов у цей світ, аби вістити протилежне тому, що вістив Він. Він був великим романтиком, дитиною серед жорстокого люду, я — великий реаліст, дорослий серед наївних дітей. Він називав Сином Божим — я ворог міфу, що зветься Бог» [4,17].

Коли Марійка побачила Єву, вона подумала, що вона також чужа на цьому святі і в житті Гаркуші: «Але чужа — інакше. Ще — чужа» [4,93]. Автор проводить між ними паралель: вони обидві добрі, чуйні, вони мають найголовніше в світі — душі, моральні та духовні устої. І, якщо Марійка вже майже пройшла свій життєвий шлях, то у Єви він тільки починається. Гаркуша використовує методи Змія, спокушаючи Єву багатством, дорогим вбранням, вишуканими стравами тощо. Вона запитує у нього: «...навіщо вам зваблювати мене, якщо ви мене купили і я однаково вам належу?» [4,73]. Він народив свій черговий афоризм: «Життя — це суцільний спектакль...» [4,73]. І спектакль Гаркуші закінчується катастрофою — він гине і не тільки фізично, а й морально: «І падав Роман Гаркуша із криком страшним, відчайним крізь верстви земні, і наповнилася душа його каяттям, але пізно було: пекло ковтнуло його грішну душу на віки вічні» [4,155].

Таким чином, біблійний інтертекст у романі поліфункціонален: 1) виконує інформативну функцію; 2) виражає негативну чи позитивну

оцінку; 3) є засобом характеристики певної особи, іноді й автора; 4) служить прототекстом, вихідною одиницею для створення нових інтертекстуальних та мовленнєвих одиниць.

Отже, образ, сюжет міфу, або біблійної легенди може стати першоосновою, складовим елементом для створення цілком нового твору. При взаємодії тексту В. Дрозда, проникнутого духом кримінального перетворення світу, з Біблією текст-джерело не спростовується, але й не додає приймаючому тексту піднесеного характеру. Головний герой — творчий читач, який осягає задум В. Дрозда через повторення його естетичного та духовного досвіду, отримуючи дух, тобто імпліцитну енергію автора.

Література

1. **Аверинцев С. С.** Софія-Логос. Словник. 2-е видання — К.: Дух і Літера, 2002. 2. **Арнольд И. В.** Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей/Науч. редактор П.Е. Бухаркин. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. 3. **Валгина Н. С.** Теория текста: Учеб. пособие. — М., 2003. 4. **Дрозд В. Г.** Злий Дух. Из житієм; Пришестя: Романи. — К., 1999. 5. **Калинин Ю. А.** Библия: историко-литературный аспект//Рус. яз. и лит. в сред. учеб. заведениях УССР. — 1990. - №1. 6. **Супрун А. Е.** Текстовые реминисценции как языковое явление//Вопросы языкознания. — 1995. - №6. 7. **Яшина Л. Г.**

Проза В. Дрозда: Міфопоетичний дискурс: Монографія. — Дніпропетровськ, 2003.

РОМАН В.ДРОЗДА «ЗЛИЙ ДУХ. ІЗ ЖИТІЄМ» У БІБЛЕЙСКОМ ІНТЕРТЕКСТЕ

В статье рассматривается актуальная проблема интертекстуальности в романе В. Дрозда «Злий дух. Из житієм». Главная цель исследования — выявление библейского интертекста в романе и раскрытие функций интертекста. Авторы концентрируют внимание на специфических образах главных персонажей - Гаркуши, Марии, Евы.

Ключевые слова: интертекстуальность, библейский интертекст.

РОМАН В.ДРОЗДА «ЗЛИЙ ДУХ. ІЗ ЖИТІЄМ» У БІБЛІЙНОМУ ІНТЕРТЕКСТІ

У статті розглядається актуальна проблема інтертекстуальності в романі В. Дрозда «Злий дух. Из житієм». Головною метою дослідження є виявлення біблійного інтертексту в романі та показ функцій інтертексту. Автор зосереджує увагу на специфічних образах головних персонажів — Гаркуші, Марії та Єви.

Ключові слова: інтертекстуальність, біблійний інтертекст.

**THE NOVEL BY V.DROZD
«THE EVIL SPIRIT. WITH EXISTENCE»
IN THE BIBLE INTERTEXT**

The article deals with the actual problem of intertextuality in the V. Drozd's novel «The Evil Spirit. With Existence». The main aim of investigation is to find out the Bible's intertext in the novel and to show functions of an intertext. The author concentrates his attention on the specific characters of the main heroes like Garkusha, Mariya and Eva.

Key words: intertextuality, Bible's intertext.

УДК 811.161.1'371.-116.3

И.Д. Гажева

ИЗМЕНЕНИЯ В АКТАННОЙ СТРУКТУРЕ КАК СПОСОБ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ ГЛАГОЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ

До недавнего времени глагольная метафора относительно редко становилась предметом специальных лингвистических исследований, причем обусловлено это было парадигматически. В соответствии с господствовавшей в лингвистике структурно-таксономической идеологией лексическое значение слова трактовалось как иерархически упорядоченный набор сем — представить же глагольное значение в виде такой иерархии во многих случаях достаточно сложно. Принцип описания значений лексических единиц в их обусловленности ситуациями, провозглашенный представителями Московской семантической школы (МСШ) и несколько позднее — Ч.Филлмором и другими представителями когнитивизма на западе, открыл новые интересные возможности для исследования глагольной метафоры. Один из первых опытов описания в том числе глагольных метафор с использованием метаязыка МСШ — оставшийся на то время в определенном смысле единичным — представлен в статье [1]. Лексическое значение трактуется здесь в качестве пропозициональной (сентенциональной) формы, включающей предметные и предикатные переменные, и схематически представляется в качестве определенной семантической конфигурации, каждой позиции в которой соответствует определенный набор сем (ср. дистинкцию семантический признак — семантический компонент в концепции компонентного синтеза А.Кузнецова [2]). В переводе на более современный метаязык «позиция» будет соответствовать семантической роли участника ситуации, а набор сем его таксономическим (онтологическим) характеристикам, или денотативному статусу [3]. Процесс метафоризации понимается М.Лекомцевой как взаимодействие семантических конфигураций на двух уровнях: на уровне позиций и на уровне соответствующих им наборов сем. В результате такого взаимодействия осуществляются следующие операции: 1) совпадающие семы (таксономические характеристики) совпадающих позиций (ролей) сохраняются или усиливаются; 2) несовпадающие нейтрализуются; 3) несовпадающие позиции остаются в результирующем метафорическом значении без изменения. Таким образом, если результат метафорического взаимодействия представлен, например, выражением *камни возопиют*, то могут быть поставлены вопросы *на каком языке? о чем?* Примечательно, однако, что эти потенциально пустые позиции М. Лекомцева считает частично не

заполняемыми. Если далее по тексту такая позиция заполняется, то перед нами один из случаев обыгрывания, или реализации, метафоры. Если же все подобного рода позиции заполняются сразу в результирующем метафорическом контексте, то имеет место не особое авторское видение реальности, достигаемое в том числе использованием метафор, но буквальное описание особого мира. Последнее наблюдение тем более интересно в сопоставлении с выводами Р.И.Розиной, исследовавшей жаргонную глагольную метафору сквозь призму изменения модели управления глагола и пришедшей к выводу о том, что образование метафорических жаргонных значений ... обязательно включает сокращение числа участников ситуации [4]: например, *подставить* (поместить) что-то под что-то — *подставить* (поставить в неприятное положение) кого-то; *кинуть* что-то куда-то — *кинуть* кого-то и т.д. Эта же тенденция характерна для общеязыковой глагольной метафоры (как живой, так и угасшей), ср.: *дождь идет; время, жизнь идет, течет; время терпит, не ждет; дни, часы идут, текут; часы бьют; колокол бьет, ударил; листва шепчет* и др. Цель настоящей работы — показать, что для индивидуально-авторской метафоры (далее — ИАМ) А.Белого, напротив, характерно включение участников ситуации, соответствующей исходному значению глагола, в ситуацию метафорическую, а также выявить семантические эффекты подобного рода приема и обосновать его органичность для поэтики младосимволистов.

Как известно, главная роль при образовании глагольной метафоры (далее — ГМ) в наиболее тривиальных случаях принадлежит субъекту [5; 6; 4], то есть глагольная метафоризация представляет собой осуществляемое посредством глагольной предикации референтное смещение на именах субъектов. Предикат, закрепленный за определенной референтно-отражательной группой имен субъектов, приписывается имени, принадлежащему к иной референтной группе. Например, *Гасли бледно-синие туманы* (3, с.197)¹ глагольный предикат *гасли*, закрепленной за референтной группой имен «Огонь, свет» (S₂ — Огонь) приписан имени другой референтной группы (S₁ — Туман); *Уже месяц — белый меланхолик — печально зиял в вышине* (1, с.45) — S₁(Месяц) — (Человек) — S₂(Бездна).

В связи с этим, в первую очередь, целесообразно противопоставить друг другу: 1) метафоры, осуществляющие перенос (чаще всего — межреферентный) на именах субъектов, то есть метафоры двусубъектные и 2) метафоры, не осуществляющие такого переноса, то есть метафоры односубъектные.

Последняя группа метафор при этом распадается на:

2.1) метафоры, собственно односубъектные, где одно действие субъекта уподобляется другому действию того же субъекта, например: *Он (аккомпаниатор — И.Г.) плясал на кончике табурета* (2, с.111), где смысл 'сопровождать бурными телодвижениями игру на музыкальном

инструменте' передан с помощью глагола *плясать*, а субъект сохраняет свою самоидентичность;

2.2) и односубъектные метафоры, совершающие межреферентный перенос на именах других актантов, — условно — односубъектно-двухобъектные, например: *Ароматно тонула, тонула — в незабудковом платье* (4, с.276), — S₁ — S₂ (Человек), O₁ (Ткань) — O₂ (Вода)

Метафора односубъектно-двухобъектная соотносима с двухактантной в дистинкции метафор одноактантная — метафора двухактантная Б.Тошовича [7].

При этом межреферентный перенос на именах объектов в отдельных случаях влечет за собой и метафоризацию субъекта. Ср., например, конструкции с творительным падежом метафорического объекта: *Руки ее словно ловили воздух, плавая, то белея, то зацветая светом* (4, 308), где O₁ (свет, пятна света) — O₂ (цветы), S₁ (руки) — S₂ (цветущие ветви); *Вдруг руки старухи ожгли лицо красавицы, лучась грешной улыбкой* (4, 291), где O₁ (улыбка) — O₂ (свет), S₁(губы) — S₂ (источник света), а также конструкции с винительным падежом объекта: *Время изорвет мою черную грусть* (4, 332), где S₁ (время) — S₂ (человек), P (умалит, утешит) — P_m (изорвет), O₁ (грусть) — O₂ (идеографический статус (ИС) — ?, функциональный статус (ФС¹) — нечто, что может быть порвано: нить, бумага, ткань).

Среди метафор двусубъектных у А.Белого выделяется ряд метафор, в которых глагол сохраняет актанты (или актант), обычно утрачиваемые им при узуально-метафорическом употреблении. Например, глаголы речевой деятельности при узуально-метафорическом употреблении, как правило, теряют валентности Content (содержания), Mod (способа действия), Adr (адресата): *море, лес, листва шепчет, деревья шепчут, ручей лепечет*. Если же валентность Content (содержания) сохраняется, то она заполняется обычно неопределенно-личным местоимением: *деревья шепчут о чем-то*. Характерно, что в узуальных метафорических контекстах такого рода используются, как правило, не собственно глаголы речи, но речи нечленораздельной, невнятной, плохо различимой, чему и соответствует нивелирование указанной валентности или — в случае ее сохранения — описанные ограничения на ее заполнение. В «Симфониях» А.Белого встречаются, с одной стороны, общеязыковые метафоры описанного типа, ср.: *Лес шумел и шептал* (1, с.72); *Тростниковая страна пела и склонялась под напором сильного ветра* (1, с.84); *На лужайке перед домом два молодых тополя шептались с бурей, точно зачарованные* (2, с.162); *Трубы выли* (2, с.163); *Трубы пели и стонали* (2, с.146); *Пела вьюга...* (4, с.276); *Бархатно-мягкий день, заснеженный вьюжными вихрями, запевал над домами* (4, с.262); *Прозрачный ручей все жаловался ...о чем-то...* (1, с.50); *Орлов замолчал, но заговорили две серые бездны, сидевшие в глубоких глазницах* (3, с.240), а с другой стороны, индивидуально-авторские метафоры, сохраняющие указанные валентности, чаще всего

— именно валентность Content, ср.: *Они(сосны) говорили: «Где твое царство?»* (1, с.57), ...*старики тополя, воздымая костлявые руки свои, ликовали и кричали нараспев: «Се жених!»*(2, с.174); *А в палисаднике дерева, воздымая костлявые руки свои под напором свежего ветерка, ликовали и кричали нараспев: «Се жених!»* (2, с.192); *Сквозь общий крик старики тополя, как державные архиереи, воздымая костлявые руки свои, ликовали и кричали нараспев: «Чертог твой!»*... (2, с.164); 2) *Трубы пели : «Дни текут..»*(4, с.272); *Одинокое двory пели от затаенной грезы: «Возвращается...»* (2, с.175); *Метель запевала старинную старину...* (4, с.261); *В окне вздохнули: «Кто может заснежить все?»*. *Вьюга сказала: «Ну, конечно, я»* (4, с.276); ... *грозным настойчивым свистом вьюга звала их* (валентность Adr, адресата) *в обитель* (валентность Itin, направление) *полей, лесов, просторов* (4, с.348); *Призывала метель их из жизни* (валентность Itin, направление) (4, с.350); *Говорили (глаза) о невозможном* (3, с.260); 5) *И море шептало: «Не надо, не надо...»* (2, с.200); 7) *Ветер свистал в ухо: «Вдаль!»* (3, с.245); *Сладкий ветерок шептал: «Что значит доцент Ценх?»* (3, с.240); *Ветер шепчет мне* (валентность Adr), *что я гибну* (3, с.203); ... *ветерок... зашептал поникшему королю* (валентность Adr, адресата) *о неожиданном счастье* (1, с.73); *Ветер вздохнул: «Ну, только ждут...»* (4, с.294); *Мокрый ветер страстно зашел: «Зори безумные...»* (4, с.341); *Ветер шепчет мне* (валентность Adr) — *будущее неизменно* (3, с.202); *Вечерняя заря хохотала над Москвой* (совмещение валентностей Adr и Lok) (2, с.178); *И хохотала ясная зоренька, шепча: «Милые мои»* (2, с.134). Валентность Content более соответствует глаголам членораздельной речи (нормально внятно говорить о чем-то конкретном и шептать что-то неопределенное), которые и функционируют в приведенных выше индивидуально-авторских метафорах наряду с глаголами «шепота». Таким образом, именно метафорически употребленные глаголы тематического класса речи (как в варианте речи внятной, так и в варианте шепота) в «Симфониях» А.Белого имеют тенденцию к сохранению своей валентностной структуры и соответственно к включению в «метафорическую ситуацию» участников, соответствующих ситуации исходной. Это связано с установкой на всеобщую семиотизацию действительности [8, 24], с отношением символистов к окружающему миру предметов и событий как к тексту, нуждающемуся в интерпретации. При этом очень характерным для «Симфоний» как для текста собственно младосимволистического, а не просто символистического, является функционирование в приведенных выше метафорических конструкциях глаголов собственно речи наряду с глаголами шепота. Парадигма шепота, как показал А.Ханзен-Леви [9], является необычайно продуктивной для старшего символизма, где шепот «подразумевает всевозможные манифестации невнятного, едва различимого в мире повседневности языка вещей, в котором являет себя неким невербальным способом (или, скорее, скрывает) «мир иной» [9,

181]. В согласии с установкой на сокрытие, или на недопроявление «мира иного», метафорически употребленные глаголы шепота в текстах старших символистов, аналогично метафорам узуальным, чаще не открывают валентность Content либо открывают ее с условием указанных ограничений на ее заполнение, ср.: ...*С травой шептались ясные ручьи,/ Струясь без цели...* (Сологуб); *Где чуть дышит, чуть шепчет в ветвах ветерка дуновенье,/ Где листва чуть трепещет в лучах изумрудным навесом/... Зашепталась речная волна с серебристой ивой* (Бальмонт); *И шепчут волны меж собой* (Бальмонт); *И блуждают тени смутные/... Что-то шепчут ветру жадному* (Бальмонт); *Шепчутся травы под грезы мои,/ ...Травы колеблются мягко, уныло...* (Добролюбов). Во младосимволистическом тексте «Симфоний» предметы окружающего мира порой не просто шепчут, взывают, неопределенно намекая на что-то несказуемое, но также и говорят, передают вполне внятные сообщения, являясь знаками интерпретируемыми для читателя, владеющего «языком посвященных созерцателей зорь», своего рода «младосимволистским жаргоном», ср.: «Та же самая парадигма (шепота — И.Г.) трактуется в рамках мифопоэтического символизма как язык (таинственных, апокалипсических, мессианских) знаков грядущего избавления или конца света» [9, 187].

Характерен выбор реалий, выступающих референтами имен субъектов в приведенных ИАМ: Деревья, Ветер, Метель, Море, Заря, Глаза. Это концептуально значимые для текста симфоний и для младосимволистического текста в целом реалии-символы, главная функция которых состоит в том, чтобы постоянно окликать героя, призывать его от быта к истинному бытию, напоминать об его истинном предназначении, не давая уснуть «во греховней смерти», оповещать о том, что «последние дни наступили». Аналогичную функцию в «Симфониях» выполняют персонифицированные Вечность («коэффициент, чудесно преломляющий все», по А.Белому) и такие ее семиотические эквиваленты, как Печаль, Скука, Память, Глубина. Они существуют в поэтическом космосе А.Белого не просто в статусе «самодовлеющих» и безликих сущностей, но имеют тенденцию воплощаться и действовать в качестве своеобразных символических персонажей, ср.: *Печаль образом темным встала над ним* (1, с.47); *Печаль, успокоенная, невидимо стояла над королем* (1, с.47); *А она (скука) стояла у каждого за плечами невидимым, туманным очертанием* (2, с.91); *И каждого за плечами стояла скука, среди мелочей открывая бездонное* (2, с.100); *И скука, как знакомый, милый образ, танцевала на семи холмах* (2, с.97); *И вновь все провалилось с оборванными струнами. А из хаоса кивала скука, вечная, как мир, темная, как ночь* (2, с.113); *Время, как река, тянулось без остановки, и в течении времени отражалась туманная Вечность. Это была бледная женщина в черном. Вся в длинных покроях, она склонялась над одинокой королевной.*

*Нашептывала своим гудящим шепотом старинные речи (1, с.49); Сама Вечность в образе черной гостьи разгуливала вдоль одиноких комнат, садилась на пустые кресла, поправляла портреты в чехлах по-вечному, по-родственному (2, с.103); Так шутила вечность с баловником своим, обнимала темными очертаниями друга, клала ему на сердце свое бледное, безмирное лицо. Закрывала тонкими пальцами очи аскета (2, с.155); Вселенная всех нас окружила своими объятиями. Она ласкает. Она целует (3, с.240); Ему казалось, что вселенная заключила его в свои мировые объятия (3, с.196); И опять она стояла, любовно шептала ему о возможном счастье (3, с.244); Сама глубина воззвала к нему: «Твоя, твоя. Твоя навсегда». (Хандриков возопил: «Глубина моя». И глубина в ответ: «Твоя я...» (3, с.24); Тихо кралась глубина. Стояла надо всем (3, с.241). Так что сохранение валентности содержания в контекстах типа *И опять она стояла, любовно шептала ему о возможном счастье* (3, с.244); Сама глубина воззвала к нему: «**Твоя, твоя. Твоя навсегда**». (Хандриков возопил: «Глубина моя». И глубина в ответ: «**Твоя я...**» (3, с.24) поддержано здесь фактологически.*

По мнению М.Лекомцевой, при сохранении метафорическим глаголом валентностной структуры, соответствующей его исходному значению, имеет место не собственно метафора, а буквальное описание возможного — здесь, добавим, символического мира. Действительно, ведь метафорическое употребление предполагает преобразование исходного значения глагола, чаще всего — генерализацию. Здесь же генерализации не происходит так же, как и в случае ИАМ, работающей собственно на глагольном значении и не влекущей изменения модели управления — ср. подробный анализ метафорических контекстов *волосы струились, своды струились* в [10], в результате которого были сделаны выводы о том, что в случае ИАМ значение глагола не подвергается никаким преобразованиям и воспринимается в своем буквальном смысле, который здесь неотличим от фигуративного, и что, следовательно, создание ИАМ нацелено не на отражение предметов, но на моделирование иной реальности, в которой — в результате перераспределения собственных признаков — предметы перестают быть только собой.

Тенденцию к стиранию границ между реальным и фигуративным значениями, к «превращению поэтического тропа в поэтический факт, в сюжетное построение» [11, 277] можно считать характерной приметой поэтического языка символизма, поскольку именно здесь, по наблюдению Р.Якобсона, этот прием впервые встречается без логических мотивировок, как, например, патология героя или его аффектированное состояние [11, 283]. Так, например, в метафорическом контексте *И вся она (старуха) заструилась и растаяла облачком* (1, с.49) глаголы воспринимаются как употребленные, в первую очередь, в своем буквальном смысле, на который в качестве интерпретационно-выводного накладывается иносказательный — «умереть». Поскольку умирание в

узусе связывается как раз с противоположными смыслами: не с развеществлением и рассеиванием тела, но с отлетанием души и застыванием, окаменением, уплотнением, то есть еще большим овеществлением тела, — между буквальным и окказиональным метафорическим содержаниями этих глаголов не обнаруживается совпадений на уровне тех признаков (специфических, дескриптивных), которыми обычно оперирует метафора, но — лишь на уровне классом «исчезать», «переставать быть». Фактуальность этого образа подтверждается дальнейшим контекстом, в котором осуществлено превращение ИАМ (с ее изначальной непротивопоставляемостью буквального и фигуративного смыслов) в собственно поэтический факт. Ср.: ... *Иногда проплывало над башней знакомое туманное облачко. И королева простирала ему руки. Но равнодушное облачко уходило вдаль* (1, с.49). Еще более характерным для символизма, нежели использование приема реализации тропа, Р.О.Якобсон считает явление обратной реализации, ср.: «На обращении в троп реальных образов, на их метафоризации основан символизм как поэтическая школа» [11, 230,283]. В «Симфониях» А.Белого представлены в многообразии оба приема. Ср. в качестве примера обратной реализации метафоры следующий контекст: ...*А ... в соседней комнате сидела черная гостья. Подставив свой профиль огромному зеркалу. Она ждала хозяина по-родственному и часто моргала своими крохотными карими глазками...А рядом с ней в зеркале сидела другая, такая же черная, как и она. Так она и не дождалась философа, так и ушла по-родственному, не простившись* (1, с.102), и далее: ...*сама Вечность в образе черной гостьи разгуливала вдоль одиноких комнат, садилась на пустые кресла. Поправляла портреты в чехлах, по-вечному, по-родственному.* (1, с.108).

Итак, отдельные группы глагольных метафор в тексте «Симфоний» имеют тенденцию из средства образности превращаться в поэтические факты, в элементы символистического сюжета. Это, во-первых, ИАМ, работающие собственно на глагольном значении и не связанные с изменениями в актантной структуре, типа *своды струились* (см. подробнее [10]). Характерной чертой этих ИАМ является то, что они сближают сущности и признаки, между которыми нет реального сходства. Основанием сближения, вследствие этого, может служить любой признак, каждый, и соответственно, — все. В результате тождество, создаваемое такой ИАМ, предстает не как частичное, но как абсолютное, существующее однако в ином — символическом — мире. Кроме того, в симфониях А.Белого активно обыгрываются глагольные метафоры тематического класса речи-шепота, роль субъекта в которых выполняют имена определенных референтных групп, таких как: Деревья, Ветер, Метель, Море, Заря, Глаза, а также Вечность, Печаль, Скука, Память, Глубина, — что достигается, в частности, путем сохранения глаголом своей валентностной структуры. Фактологизация метафор именно этого тематического класса делает их характерной приметой

собственно младосимволистического дискурса, в рамках которого концептуально значимые реалии наделяются способностью не просто невнятно намекать на существование «мира иного», но передавать интерпретируемые сообщения о приблизившихся апокалиптических событиях.

Литература и примечания

1. **Лекомцева М.И.** Лингвистический аспект метафоры и структура семантического компонента // Test. Yęzyk. Poetyka. / Pod. red. M.-R. Maęenowej. — Wrocław-Warszawa, 1978. — S. 153-161.
2. **Кузнецов А.М.** От компонентного анализа к компонентному синтезу. — М., 1986.
3. **Падучева Е. В.** Парадигмы регулярной многозначности глаголов звука // ВЯ. — 1998. — № 5. — С 3-23.
4. **Розина Р.И.** Глагольная метафора в литературном языке и сленге: таксономические замены в позиции объекта // Русский язык в научном освещении. — 2003. — №5.
5. **Баевский В.С., Романова И.В., Самойлова Т.А.** Тематические парадигмы русской лирики XIX-XXвв. // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — 2000. — Т.59. — № 6. — С. 19-30.
6. **Гажева И.Д.** Функціонально-семантичне дослідження дієслівної метафори: семасіологічний та ономасіологічний аспекти (на матеріалі «Симфоній» А.Белого). Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Харків, 2002. — 18 с.
7. **Тошович Б.** Структура глагольной метафоры // Stylistyka VII. — 1998. — С.221-251.
8. **Смирнов И.П.** Художественный смысл и эволюция поэтических систем. — М., 1977.
9. **Ханзен-Леве А.** Русский символизм. — СПб., 1999.
10. **Гажева И.Д.** О критериях разграничения общеязыковой и индивидуально-авторской глагольных метафор // Русская филология. Украинский вестник: Республиканский научно-методический журнал. — Харьков, 1998. — № 3-4. — С.11-16.
11. **Якобсон Р.О.** Новейшая русская поэзия // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. — М., 1987. — С. 272-316.

¹ При цитации текстов «Симфоний» А.Белого применяется нумерация в круглых скобках с указанием номера симфонии и страницы. Текст цитируется по изданию: Белый А. «Симфонии». — Л., 1990.

ИЗМЕНЕНИЯ В АКТАНТНОЙ СТРУКТУРЕ КАК СПОСОБ ИНДИВИДУАЛИЗАЦИИ ГЛАГОЛЬНОЙ МЕТАФОРЫ

Данная работа посвящена проблеме разграничения узуальной и индивидуально-авторской глагольных метафор. Автор показывает, что узуальная глагольная метафора, предполагающая генерализацию значения глагола, влечет за собой и сокращение числа его актантов, напротив, для индивидуально-авторской метафоры А.Белого характерно сохранение исходной модели управления, что связано с общей для

символистів тенденцією к реалізації тропів, к превращению их в элементы символистического сюжета.

Ключевые слова: глагольная метафора, індивідуально-авторська метафора, модель управління, реалізація метафори.

ЗМІНИ В АКТАНТНІЙ СТРУКТУРІ ЯК ЗАСІБ ІНДІВІДУАЛІЗАЦІЇ ДІЄСЛІВНОЇ МЕТАФОРИ

Робота присвячена проблемі розмежування узуальної та індивідуально-авторської дієслівних метафор. Автор показує, що узуальна дієслівна метафора передбачає генералізацію значення дієслова та зменшення кількості його актантів, а для індивідуально-авторської метафори А.Белого, навпаки, характерно збереження моделі керування, що пов'язано із загальною для символістів тенденцією до реалізації тропів, до перетворення їх в елементи символістичного сюжету.

Ключові слова: дієслівна метафора, індивідуально-авторська метафора, модель керування, реалізація метафори.

CHANGES IN CONTEXTUAL REALIZATIONS AS THE WAY OF INDIVIDUALIZATION OF VERBAL METAPHOR

The article deals with the problem of differentiation of usual and individual verbal metaphors. The author shows that the meaning of the verb in usual verbal metaphor is generalized and the number of its contextual realizations is reduced, while individual metaphors by A. Biely are characterized by preservation of governing model (this is connected with general tendency for the Symbolists to realize the tropes and transform them into the elements of symbolic plot).

Key word: verbal metaphor, individual author's metaphor, governing model, realization of verbal metaphors.

УДК 811.161.1'373.612

І.А.Єременко

«УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» І. ФРАНКА: СПРОБА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ

На сьогодні загальним місцем стало ствердження про те, що у лінгвістичній літературі немає загальноприйнятого визначення концепту і що різні автори пропонують близькі, але не тотожні його визначення. Тому як робочу дефініцію щодо цього терміну визначасмо позицію Ю.С.Степанова, який під концептом розуміє «пучок» уявлень, понять, знань, асоціацій, переживань, що супроводжує слово... Концепти не

тільки уявляються, вони переживаються. Вони — предмет емоцій, симпатій і антипатій, а іноді і зіткнень» [1,43].

Знедавна вчені почали виділяти художні концепти і протиставляти їх пізнавальним. Л.Буянова вважає, що «у художньому концепті сублімуються поняття, уявлення, емоції, почуття, вольові акти. Художній концепт є мов би замісником образу, завдяки чому природа художнього пізнання світу відзначається емоційно-експресивною маркованістю, особливим малюнком слова, у якому фарбами виступають експліковані вербальними знаками образи та асоціативно-символічні констеляції».

Концептуальний аналіз допомагає глибше, детальніше зрозуміти думку, світовідчуття автора слова, заглибитись у психологію художнього образу, чим власне і пояснюється увага до саме такого аспекту нашого дослідження.

«Протягом усього творчого шляху І.Франко виявляв великий інтерес до театру. Він виступав як драматург і театральний критик, історик і теоретик сценічного мистецтва, чим справив помітний вплив на театральномистецьке життя України. Значне місце в його багатій літературній спадщині посідають драматичні твори, і зокрема п'єса «Украдене щастя» — вершина його драматургії й театального мистецтва» [2, 132-133].

Специфіка прояву концептуального аналізу дозволила з цікавістю і глибиною ще раз звернутися до характерів трьох головних персонажів п'єси, по-новому замислитись над франковим текстом у напрямку роздумів щодо психологічної суті драматургічного конфлікту.

Починаючи безпосередній аналіз твору, придивимось прискіпливіше до постаті Анни.

Переживши нелюбов, знущання та страшні кривди від братів, Анна як жінка добра, ніжна, доброзичлива та співчутлива, з тонкою нервовою організацією, не могла не відчувати вдячності до свого чоловіка, не могла не віддавати належного його людським якостям та не цінувати Миколиного ставлення до себе.

Пригадаймо, як поставилися до неї рідні брати після смерті батьків. За текстом формується таке концептуальне значення гіперсеми «рідня», як: «найтяжчі вороги» (с.38): «кєрваве дівовання» (с.38): «бідна сирота» (с.59); «небога» (с.38); («брати побивали, за наймичку мали, між людей не пускали; ще й на посагу покривдили, за наймита заміж випхали» (с.38)).

І якщо, таким чином, до заміжжя складові концепту «Анна» — це «небога», «бідна сирота», яка відчула «кєрваве дівовання», то цілком протилежно виглядає її становище заміжньої жінки. Ні для кого не секрет, що специфіка відносин людей у селі є такою, що всі, про все, завжди знають. Близькість співіснування на обмеженій території робить життя кожного прозорим, доступним для спостереження та оцінювання. Тому немає жодних застережень ставити під сумнів слова Насті, найближчої сусідки та приятельки Анни, про неї: «*Чоловіка маєш*

доброто, тихого, роботящого, що трохи не молиться «на тебе» (с.37); «Живеш як у бога за дверима» (с.37); «Тут ангели божі літають, одна хата в цілм селі, де святий спокій, та злагода, та лад, та любов» (с.35). Жило подружжя відкрито, щиро у ставленні до людей («Та й що нам зла душа? Взяти у нас нема що, нікому ми нічого не винні, то чого нам боятися?») (с.50). Ставлення Миколи (чоловіка) до Анни сконцентровано у його словах у хвилину гострого емоційного напруження. Пригадаймо текст: «Жандарм: Мабуть, міцно її в руках держиш, га? Микола: Я? Її? Господи, та вона у мене... Та я би її... Але що таке говорити! Смішно мені, старому» [2с.62]. Звертає на себе увагу дуже виразна та не випадкова пунктуація, що цементує цей діалог, надзвичайно глибокий за змістом та силою почуттів. Кожна репліка Миколи, надзвичайно скромного, небагатослівного чоловіка, неодноразово переривається пунктуаційним знаком «три крапки». За кожним з яких — прірва невимовлених емоцій, невисловлених почуттів, глибина страждань від нерозділеного кохання. Так, пристрасті, притаманній молодості — хоч і не тільки — (згадаймо різницю у віці подружжя) у ставленні до чоловіка у Анни, без сумніву, не було, але не було і зневаги, роздратування, яке, як правило, виникає між чоловіком і жінкою, стосунки яких руйнуються неповагою, нелюбов'ю, взаємною неприязню. Ось як вони говорять один про одного: Микола (про Анну): «У тебе чиста душа, невинна...», Анна (про чоловіка): «... А хіба ж твоя менше чиста!». Цікаво, що до появи Михайла Анна сприймає себе й чоловіка як єдине ціле. Своєрідним концептом «сім'я» тут виступає підсвідоме використання займенників «ми» і «мій». Звернемося до франкового тексту:

- *І про чоловіка мого не смій думати нічого злого!*
- *Я не буду просити тебе. Щоб ти змилювався над нами, не погубляв нас. Одно тільки тобі скажу, що двоє невинних людей візьмеш на душу!..*
- *Наострився пожерти нас! .. [2, 61].*
- *Муж і жона — одна сотона; чужому нема що туди пальці втиркати» [2, 62].*

Абсолютним контекстуальним синонімом до «ми» у тексті виступає збірний займенник «двоє» (пригадаймо визначення «збірні займенники» — «вони означають певну кількість предметів як сукупність, як одне ціле і доповнюють систему власне кількісних числівників синонімічними назвами» []).

Тобто, до концепту «сім'я» (Анна і чоловік) входить як його складова частина ще й поняття «чиста душа», яка в широкому художньо-естетичному контексті роздумів над морально-етичними проблемами, піднятими І.Франком, має ще своєю складовою лексему «дитина». Під художньо-естетичним контекстом ми маємо на увазі і безпосередній контекст франкової п'єси і атмосферу фільму «Украдене щастя» за мотивами одноіменного твору письменника (прем'єра 2004 р; режисер

Андрій Дончик; новий кінопроект, здійснений за підтримки Мін-ва культури та мистецтв України).

З нашого погляду, це надзвичайно вдала екранізація, зроблена на сучасному матеріалі, і тим не менш надзвичайно наближена до франкового виміру вічних проблем: що є любов? що є нелюбов? любов і пристрась? щастя і нещастя? Та багато іншого. До порівняння цих двох контекстів ми ще не раз будемо повертатися. А зараз це співставлення почнемо з того, як концепт «чиста душа» базується на складовій «дитина». Дитиною у Франка Михайло називає Миколу (чоловіка Анни), а у фільмі — для Миколи — це Анна. І для цього є всі підстави у контексті та підтексті драматургічного твору. Таким чином, вище згадуваний вже семантичний ланцюг концепту «сім'я» доповнюється все новими складовими і на останок виглядає так: сім'я — ми — двоє — муж і жона одна сотона — чиста душа (як у дитини; це сутність кожного з них).

Формуючи складову систему концепту «сім'я», додамо ще й такі його контекстуальні елементи, як атмосфера в хаті (спокій), взаємна турбота, піклування та повага один про одного, відсутність роздратування, ніжність та любов чоловіка до Анни. Таким чином, відносини цього подружжя базуються: з одного боку (чоловік), глибока, ніжна, делікатна любов; з другого (жінка) — щира вдячність за повагу та спокій співіснування, пор.: «Вона ще вдячна мені була» [2, 128]; «Я її не силував до заміжжя» [2, 128]. Логічно виникає питання: а чи це складові нещасливого шлюбу? Залишимо це питання без відповіді, вважаючи його в цьому сенсі риторичним.

В одному з сучасних досліджень [3] читаємо : «Анна нещаслива тому, що покохала по-справжньому, коли була вже одружена. Її трагедія — це трагедія жінки, яка відновила право на свободу і чесність в своїх почуттях. І саме за цей вчинок вона була засуджена суспільством, приречена до осуду оточуючих людей, що і призвело до трагічного фіналу. Її почуттями керувала пристрась, а тому й поставила героїню не лише у незручне, а й у безвихідне становище» [3, 98]. Далеко не з усіма висловленими у цій статті міркуваннями можна погодитись. Проаналізуємо складові цих сформульованих висновків. Анна «відновила право на свободу і чесність в своїх почуттях». По-перше, невдалим здається вживання власне дієслова «відновила», а по-друге: вище представлений концептуальний аналіз показав, наскільки Анна була щира і чесна у своїх стосунках до чоловіка (і до появи Михайла, а також і після). Інша річ, як змінився акцент її ставлення до нього. Але у чесності їй відмовити важко. Далі — свобода поведінки. За три роки подружнього життя Микола абсолютно нічим і ніяк не обмежував її свободу. Як заміжня жінка, як господиня вона почувала себе абсолютно адекватно в тій морально-етичній системі, в межах якої вона існувала до певних подій. І тоді, на наш погляд, закид щодо відсутності свободи і чесності почуттів не видається таким, що має під собою підставу. Тобто

справа не в цьому. Читаємо далі: «Її почуттями керувала пристрасть, а тому й поставила героїню не лише у незручне, а й безвихідне становище» [3, 98]. На цей висновок подивимося прискіпливіше. Безперечно. Пристрасть надзвичайно приваблює почуття своєю силою, надзвичайною емоційною напругою. Але разом з цим це спустошуюче та знесилює почуття. Недарма Ф.Достоевським пристрасть була оцінена як демонічна та руйнуюча сила. Прискіпливість подальшого концептуального аналізу дає ще всі підстави додати — і засліплює. Придивимося уважніше до особи Михайла як до джерела уособлення та породження цього почуття. Якщо концепт «пристрасть» у вимірі поведінки та ставлення до Анни у характері Михайла розглядати як систему складових, то їх перелік виглядає таким чином:

1) те, що породжує страх у об'єкта пристрасті (Анна), те, що базується на ньому (далеко не один раз відчуття страху супроводжує героїню драми, вона говорить про це практично постійно: «*І боюсь його, і жити без нього не можу... Який страшний! Який грізний! А що за сила! Здається, якби хотів, то так би і роздавив мене і того... мого... халю»* [2, 101]; «*Ох, та й боюсь я його тепер! Боюсь, як найтяжчого ворога*» (с.68); «*у тебе кам'яне серце»* [2, 60]; «*звір ти, звір лютий»* [2, 61]; «*Ти такий страшний!*» [2, 75];

2) уражене самолюбство Михайла, пор.: «*Не гріх украсти моє щастя! Будь моєю! На злість тим, що нас розлучили, наперекір тим, що вкрали наше щастя»* [2, 77]; «*А як і тепер мене одуриш, то горе тобі! Я страшно помишуся на тобі й на нім!*» [2, 78];

3) неповага до людей, неделікатність у спілкуванні (загальновідоме ставлення Михайла до Миколи, тому не будемо в деталях зупинятися на цьому).

Але Анна — жінка, яка викликає пристрасть. Наведемо його звертання до неї та численні її характеристики, що так щедро розсипані в тексті п'єси: «*... твоя жінка, вибачай за слово, якась мов прикисла трохи»* [2, 68]; «*Ну прорухайся! Що ти мов крізь сон говориш?*» [2, 78]; «*Дурна! ... Жий та дихай, доки живеш.. Чим скінчиться? Нічим не скінчиться»* [2, 113] «*... ти все ще дурниці плетеш...тьфу, чисто бабська натура*» [2, 92] та ін. Тому не випадково, що концепт «Михайло» вбирає в себе такі семантичні компоненти: «*зла душа»* [2, 50]; «*непрошений гість»* [2, 51]; «*вмерлий, що з гробу приходить»* [2, 53]; «*все ще такий збиточник, як був колись»* [2, 54]; «*одурілий (від кривди) чоловік»* [2, 59]; «*страшний»* [2, 94]; «*проклятий»* [2, 107]; «*огидник, що ганьбить образ божий»* [2, 125]; «*урвитель, забіяка»* [2, 127].

Проаналізуємо у плані зіставлення ці ж концептуальні параметри щодо Миколи — чоловіка Анни. Вона для нього — це «*моя небого*» [2, 57]; «*бідолохо*» [2, 53]; «*Аннице моя! Тільки ти...*» [2, 30]. Для Миколи Анна — це понад усе «*чиста душа, невинна*» [2, 80]; сенс його життя («*... відійшла охота до життя, до господарства. Тьфу, нащо воно мені...*») [2, 118].

Руйнівна сила пристрасті, як показує концептуальний аналіз у нашому випадку, перш за все обумовлена тим, що випромінюється вона особою, яка зневажає все і всіх. Немає підстав стверджувати, що навіть до Анни Михайло відчуває повагу. Не можна принижувати людську гідність, не ставитися з розумінням до складної, неоднозначної та надзвичайно делікатної ситуації, тим більш, що ні Микола, ні Анна зрештою нічим не завинили перед Михайлом. Якщо можна б було вдатися до відповідних психологічних прогнозів, які логічно могли б виходити з окреслених типів характеру, то складно прогнозувати подальшу долю Анни як щасливої жінки. Знов використаємо результати концептуального аналізу. Концепт «щастя», «подальша спільна доля» дуже чітко окреслюється за франковим текстом:

– це мить, недовготривалий емоційний поштовх: *«Щастя ніколи довго не триває. Щастя це — день, година, одна хвилина»* [2, 77];

– це те, що швидко проживається, береться самими: *«А трапилась нам нагода, той поживемо свобідно та покуштуймо щастя»* [2, 77]; *«Сталося, склалося — що поробиши? Треба брати життя, яке є, треба жити, як можна»* [2, 111];

– й найтривожніше для Анни — це те, за що можна не відчувати крихти ніякої відповідальності до тих, згадуючи слова Екзюпері, «кого ми приручаємо»: Микола: *«Потому? Мені в голові, що буде потому! Досі бідувала та мучилась, і потому те саме буде. Ова, велика невидальщина...»* [2, 77]. Важко після таких слів відчувати себе впевненою, усвідомлювати себе жінкою, про яку піклуються, яку захистять, зроблять щасливою.

Для порівняння проаналізуємо, що таке «щастя» у розумінні Миколи. Для нього це:

– любов до Анни: *«Господи, та вона у мене... Та я би її...»* [2, 106]; *«Я люблю тебе. Мені жаль тебе, як власної душі. Я не хочу бути твої катом»* [2, 106];

– здатність на самопожертву: *«... нехай уже я такі буду нічим для тебе»* [2, 106];

– надзвичайна сила розуміння і прощення близької (коханої) людини;

– відчуття такої сили любові, яка здатна на уламках вибудувати нове щастя, яке пройшло тяжке випробування. Пригадаймо фінальні слова п'єси: *«Анно, спокійся, хіба ти не маєш, для кого жити»*. Це слова — крик душі, це рука друга, це рука допомоги, це місток через прірву відчаю і розлуки, це шлях, який крізь надлюдські страждання, через прощення веде до усвідомлення справжнього та глибинного.

Тому не дивно, що ще у трактовці одного із фундаторів театру імені М.Заньковецької (сезон 1922-1923 рр.) Б. Романицького зникло традиційне уявлення про Миколу як «старого тумана» — затурканого селянина. Актор Романицький зумів показати силу свого персонажу. Послідовно, крок за кроком розкривається благородство душі Миколи,

його моральна перевага над Михайлом. І для такої трактовки, безперечно, є всі підстави, про що зрештою і свідчать результати здійсненого концептуального аналізу. Не випадково і остання сучасна екранізація, про яку вже згадувалося, створила надзвичайно привабливий і позитивний образ Миколи Задорожного. І повертаючись знов до отриманих результатів, маємо право стверджувати, що у нашого сучасника режисера А.Дончика були всі підстави на відповідну сюжетну модернізацію, яка тим не менш знаходиться в абсолютному руслі психотипу франкового персонажу.

Минають роки, десятиріччя, минуло вже і століття (з 1891р.), а Франко-драматург дає поштовх для заглиблення у найтонкіші і найскладніші прошарки людської психології, у вічні відносини між чоловіком і жінкою; дає підґрунтя щодо неоднозначного та складного трактування сьогодні, у ХХІ столітті, поняття любові-нелюбові, пристрасті, щастя-нещастя...

Література

1. **Степанов Ю.С.** Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997. 2. **Франко І.** Драма з сільського життя в 5-ти діях. — К., 1985. 3. **Сучасна українська мова** /За редакцією О.Д.Пономарьова. — К., 1997.

«УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» И. ФРАНКО: ПОПЫТКА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Статья представляет собой первую попытку концептуального анализа пьесы И.Франко «Украдене щастя». Описание системы художественных концептов данного драматургического текста позволило нетрадиционно, по-новому осмыслить психологию заданных автором характеров, обозначить основания для их сложной и неоднозначной трактовки.

Ключевые слова: И.Франко, концептуальный анализ.

«УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ» І. ФРАНКА: СПРОБА КОНЦЕПТУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ

Запропонований вперше концептуальний аналіз п'єси І.Франка «Украдене щастя» допомагає глибше, детальніше зрозуміти особливості авторського світовідчуття, дає змогу заглибитись у психологію художнього образу, у вічні відносини між чоловіком і жінкою, формуючи підґрунтя щодо неоднозначного та складного трактування невичерпних понять «любов/нелюбов, пристрасть, щастя-нещастя»...

Ключові слова: І.Франко, концептуальний аналіз.

«UKRADENE SHCHASTIA»(STOLEN HAPPINESS) BY IVAN FRANKO: AN ATTEMPT OF CONTEXTUAL ANALYSES.

Offered for the first time conceptual analysis of Ivan Franko's play «Stolen happiness» gives us deep and more detailed understanding of the features of author attitude; enables us go deeper in psychology of image and penetrate into the eternal relations between a man and woman, forming basis for ambiguous and complicated interpretation of inexhaustible concepts «love/dislike, passion, happiness/unhappiness».

Key words: Ivan Franko, conceptual analysis.

УДК 81'367. 334 (082.22) (038)

Т.А. Крищенко

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ

В данной статье в общем виде ставится проблема функционирования фрагментов художественных текстов в качестве составного компонента лексикографической статьи, рассматриваются некоторые аспекты характеристики фрагментов текста как лексикографического инструмента (на базе «Словаря русского языка в четырех томах» под ред. А.Н. Евгеньевой). Речь идет об использовании отрывков текста в качестве элементов словарной дефиниции, под которой понимается «краткое определение однозначной вокабулы в словаре, которое достигается лексикографом при помощи специально отобранного и организованного в определенной системе лексического материала» [1, 208].

Данная проблема, на наш взгляд, постоянно находится в русле наиболее актуальных исследований по теории и практике лексикографии, так как повышение уровня, совершенствование материала, используемого во вновь и вновь издаваемых толковых словарях русского языка, требует непрерывного углубления и систематизации лексикографического опыта. Проблемы теории и практики лексикографии рассматривают в своих трудах Ю.Д.Апресян, Л.И.Афанасьева, В.В.Бажан, П.Н.Денисов, В.В.Дубичинский, В.В.Морковкин и многие другие. Однако проблема роли художественного текста в словаре, на наш взгляд, еще не получила комплексного освещения.

«Словарь русского языка в четырех томах» под ред. А.Н.Евгеньевой, на базе которого сделаны наши основные наблюдения,

адресован широкому кругу потребителей, и главная его задача — максимально конкретизировать сферу употребления каждого слова и дифференцировать оттенки значения. Словарь должен не только донести до читателя по возможности исчерпывающую современную лексику, но и предостеречь от возможных ошибок при употреблении того или иного слова, семантических погрешностей. Решению этой задачи способствует цитация, т.е. использование в качестве иллюстрации дословных выдержек из какого-либо текста. Только цитаты и составителю, и пользователю Словаря дают возможность убедиться, что слово или выражение имеют именно такое, а не какое-либо другое значение. Конечно же, для этого необходимо очень точное, бережное обращение с фрагментами текста, хорошо подобранные цитаты, а не их случайное, бессистемное нагромождение.

Чрезвычайно важен такой аспект, как объем цитаты, т.е. количество печатных знаков. На наш взгляд, правы те исследователи, которые говорят о том, что одинаково «вредны» для максимально исчерпывающего толкования значения слова как излишне миниатюрные цитаты, так и неоправданно большие, избыточные, поскольку «те и другие, хотя по-разному, просто засоряют текст словаря» [2, 6].

Определенный интерес, с нашей точки зрения, представляет проблема адекватного использования цитат в качестве иллюстративного материала в случае толкования терминологической лексики, поскольку именно термины, в особенности научно-технические, в наше время являются одним из главных, если не основным источником пополнения словарного состава языка. Вопросы, связанные с подачей в словарной литературе терминов, нашли свое отражение в работах таких исследователей, как В.А. Гречко [4], А.М. Бабкин [3], А.Е. Карпович [5], Б.П. Дюндик [6].

А.М. Бабкин [2] указывает, что филологический словарь имеет дело со словами, а не с понятиями, поэтому абсолютная терминологическая точность от него не требуется. Автор ссылается на слова К.Н. Леонтьева: «Когда мы описываем растение, мы не говорим только о прикладной его части, об аптечных, фабричных и кухонных свойствах его: подобное описание этих свойств предоставляется особым отраслям науки, для описательной же ботаники интересны, например, в шафране не одни только красные тычинки его, но и корень, и листья ..., и красота лепестков» [3, 5].

Соглашаясь с исследователем по сути, нужно сказать, что, как показывают результаты наблюдений, несмотря на «нестрогие» требования к филологическому словарю в вопросе толкования терминов, для их иллюстрирования редко пригодны цитаты из текстов беллетристического, мемуарного, эпистолярного жанров, которые так уместны в словарных статьях, поясняющих значение обычных слов.

Гелиотроп, - а, м. 1. Травянистое декоративное растение сем. бурачниковых, с лиловыми душистыми цветками.

2. Ценный темно-зеленый с ярко-красными крапинками минерал, разновидность халцедона (употребляется для изготовления мягких художественных изделий).

В этой словарной статье ни первое, ни второе значение существительного «гелиотроп» не иллюстрируется цитатами: в них просто нет необходимости, поскольку привлечение отрывков из какого-либо текста к этому сугубо описательному, терминологическому толкованию слова не сделало бы его более тонким и глубоким. В то же время характеристики, данные двум возможным значениям этого слова, с точки зрения специалиста, совершенно недостаточны: ботаник не найдет здесь подробного описания свойств растения, а геолог или химик — химического состава привлекательного внешне минерала.

Обращает на себя внимание и такая особенность терминологической лексики, как возможность её двойного употребления. Подавляющее большинство терминов используется в соответствующей лексике в своем единственно правильном, прямом значении. Но отдельные специальные слова (они составляют незначительную часть) входят в лексический состав общего литературного языка и могут в разговорной речи приобретать достаточно расширительный смысл.

Мерцать, - ает; несов. 1. Светиться неровным, колеблющимся светом. *На небе уже мерцали звёзды.* Чехов, Княгиня. *В грязном вагоне, где тускло мерцала свечка, было немного народу.* А.Н. Толстой, Восемнадцатый год.|| Отражая колеблющийся свет, слабо блестеть. *Широкая асфальтовая дорога мерцала при свете звезд.* Катаев, Отче наш.

2. Биол. Производить частые колебательные движения; вибрировать. *Мерцающие реснички.*

Толкование глагола «мерцать» в узкотерминологическом смысле не подкрепляется иллюстрированием цитатами, в то время как характеристика этого же слова в более расширительном, общеупотребительном значении сопровождается цитированием нескольких источников художественной литературы. При этом каждая использованная в этой словарной статье цитата оттеняет стилистические особенности слова и конкретизирует возможные контексты его употребления.

Как показывает предварительный анализ, можно говорить об интересной закономерности в привлечении подтверждающих цитат для более точного толкования значения одного и того же слова в зависимости от контекста, различных стилистических оттенков. В особенности ярко это проявляется в словарных статьях с заголовочным словом — глаголом или образованным от него существительным.

Воззвать, - зову, - зовёшь; прош. воззвал, - ла и ла!... *Устар. и высок.* Обратиться с призывом. *Не даром ты ко мне воззвал из глубины глухой темницы.* Пушкин, Не даром... *А здесь возлюбленный герой Воззвать к дружине верной хочет.* Лермонтов, Черкесы.

Воззвание, - я, ср. 1. *Устар.* Действие по знач. глаг. воззвать; призыв, обращение. — *Евгений! — произнёс он наконец, - сын мой, дорогой мой, милый сын! Это необычайное воззвание подействовало на Базарова.* Тургенев, Отцы и дети.

2. Устное или письменное обращение к массам. *Воззвание [Пугачёва] написано было в грубых, но сильных выражениях.* Пушкин, Капитанская дочка. *При аресте я вынужден был уничтожить черновик замечательного, построенного на фактах воззвания к казакам.* Бахметьев, У порога.

Низвергнуть, - ну, - нешь... *Книжн.* 1. Сбросить, свалить, ниспровергнуть. *Ты прошумел грозой и славой — И бурны тучи разогнал, И дуб низвергнул величавый.* Пушкин, Аквилон. *[Гаврило Олексич] по мосткам вскочил на корабль, и рубился, и был низвергнут с конём в воду.* А.Н. Толстой, Стыд хуже смерти.

2. *перен.* ... Показав несостоятельность, ничтожность и т.п. чего —л., лишить незаслуженного признания, уважения; развенчать. *[Белинский] вдруг нападет на какой-нибудь авторитет, которому все привыкли слепо поклоняться, - и низвергнет его.* И. Гончаров, Заметки о личности Белинского.

Интересно проследить процесс использования цитации при объяснении нейтральных слов (какими в прямом своём значении являются термины) и разговорных (просторечных). Довольно часто мы находим в Словаре разговорные (просторечные) синонимы к нейтральному слову, причем эти синонимы приобретают разговорный (просторечный) оттенок при употреблении в переносном значении, а в прямом — они тоже стилистически нейтральны.

Вырасти, - расту, - растешь... 3. (*несов.*расти). увеличиться в размерах, количестве, объёме, силе,... *Группа Карпенко к этому времени выросла. В неё посылали всех военнослужащих, прибывших в отряд.* Вершигора, Люди с чистой совестью.

Разбухнуть, - ну, - нешь,... 1. Расширяться, увеличиваться в объёме от влажности; набухнуть. *Мужики вытаскивали из воды кули с разбухшим зерном.* Мамин-Сибиряк, Три конца... 4. *перен., Разг.* Разрастись, непомерно увеличиться в размерах. ... *Пролетели дни в боях и походах, а у Сливака всё не хватало времени переписать начисто разбухшее до размеров повести письмо.* Овечкин, С фронтовым приветом.

Вымахать, - аю, -аешь; сов. (*несов.* вымахивать). 1. *перех.* Махая, выгнать, удалить. *Вымахали мух из полога, опустили его над дедушкой.* С. Аксаков, Семейная хроника. ... 3. *Разг.* Вырасти, стать высоким. ... - *Какие дубы вымахали! — говорил Мартемьянов, озираясь вокруг синими потеплевшими глазами.* Фадеев, Последний из удэге. — *Гляди, какой вымахал, выше меня ростом!* Закруткин, Сотворение мира.

Очевидно, что цитация не только ярче оттеняет значение иллюстрируемого слова, но и помогает разграничить сферы употребления нейтрального слова и разговорного.

Интересно проследить, как в Словаре толкуется значение слова, которое является термином в различных областях человеческой деятельности. Как правило, составители Словаря стараются представить те случаи использования слова в терминологическом значении, которые могут быть интересны самому широкому кругу читателей, независимо от профессии или специализации.

Редукция, -и, ж. 1. *Спец.* Переход, сведение сложного к простому. *Редукция труда.* || Уменьшение, ослабление чего-л. в каком-л. отношении.

2. *Биол.* Уменьшение размеров органов, упрощение его строения, связанное с утратой функций, или его полное отмирание. *Редукция глаз у пещерных животных.*

3. *Лингв.* Ослабление звучания гласных в безударном положении. *Редукция безударных гласных.*

[От лат. *reductio* — возвращение, отодвигание назад].

Мы видим, что Словарь толкует различные варианты значения слова, указывая в каждом случае конкретную область терминологического применения (биология, лингвистика). При этом одно из толкований имеет помету «специальное», что говорит о расширительном употреблении термина именно в таком значении, что делает его в значительной степени общеизвестным и общеупотребительным. Заголовочные слова с пометой «спец.», как правило, принадлежат не только узкопрофессиональному языку, но и общему литературному. В таких случаях объяснение значения слова редко сопровождается подтверждающей цитатой: при достаточно широком круге возможного применения слова затруднительно подобрать соответствующее количество цитат-иллюстраций.

Таким образом, на основании первых наблюдений можно сделать выводы, что проблема использования фрагментов текста в качестве лексикографического инструмента не является достаточно разработанной и представляет интерес для исследователя.

Литература

1. **Карпович А.Е.** О лексикографической терминологии. // Современная русская лексикография. Л., 1976. 2. **Бабкин А.М.** лексикографическая разработка русской фразеологии. М. — Л., 1964. 3. **Бабкин А.М.** Слово в контексте и в словаре. // Современная русская лексикография. Л., 1976. 4. **Дюндик Б.П.** К вопросу об экономии в языке и речи. // Проблемы синтаксиса английского языка: Учёные записки МГПИ им. Ленина. М., 1970. 5. **Гречко В.А.** Терминологическая лексика в академических словарях. // Современная русская лексикография. Л., 1976. 6. **Чернышёв В.И.** Избранные труды. Т. 1, М., 1970.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ

В статье рассматривается функционирование фрагментов художественного текста в качестве элемента словарной дефиниции. Освещаются особенности использования этого элемента для толкования разговорной и терминологической лексики.

Ключевые слова: художественный текст, терминологическая лексика, разговорная лексика.

ХУДОЖНІЙ ТЕКСТ ЯК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ

У статті розглядається функціонування фрагментів художнього тексту як елементу словникової дефініції. Висвітлено особливості використання цього елемента для пояснення розмовної та термінологічної лексики.

Ключові слова: художній текст, термінологічна лексика, розмовна лексика.

BELLE — LETTER TEXT AS A LEXICOGRAPHIC TOOL

The article deals with the functioning of the elements of belle-letter text fragments as a component of a dictionary entry. The peculiarities of this element usage to explain colloquial and terminological vocabulary are elucidated.

Key words: belle-letter text, terminological vocabulary, colloquial vocabulary.

УДК 811.161.1'367.626.6

Е.М. Сахно

НЕОПРЕДЕЛЁННЫЕ МЕСТОИМЕНЕНИЯ: ГРАММАТИКА, ПРАГМАТИКА, ПОЭТИКА

Семантика неопределённых местоимений тесно связана с видами знания, которые имеются у людей, вступивших в общение, а также с тем объёмом информации, которая по желанию собеседников может стать их достоянием. Обращение к неопределённым местоимениям в дискурсе зависит от индивидуального решения вопроса о том, в какой мере и в каких идентифицирующих номинациях может быть представлено

референциальное знание. По этим когнитивным параметрам устанавливается семантика неопределённых местоимений в классификационном ряду. Категориальным семантическим признаком неопределённых местоимений является факт обозначения неконкретного знания. Местоимения этой группы участвуют в передаче неопределённости как таковой, которая маркируется *то*-местоимениями (*кто-то*, *что-то*, *какой-то*, *почему-то* и др.), *либо*-местоимениями (*кто-либо*, *что-либо*, *какой-либо* и др.), *нибудь*-местоимениями (*кто-нибудь*, *что-нибудь*, *какой-нибудь* и др.), *кое*-местоимениями (*кое-кто*, *кое-что*, *кое-какой* и др.) а также местоимениями с *не*- (*некто*, *нечто*, *некий*).

Процедуры передачи знаний в дискурсе разнообразны. Они зависят от поведенческих стереотипов, обусловленных социальными нормами, от взаимоотношений между людьми, сложившимися в пространстве определённой культуры, норм этики и этикета. Особенно существенна роль психологических факторов, иллюкативных установок субъектов речи, обнаруживающихся в трансакции. Трансакция (от лат. *transactio* - соглашение) - термин, используемый для описания коммуникативных речевых актов, взаимоотношений между субъектами речи в разных условиях общения. В трансакции языковые единицы проявляют себя дискурсивно и интерактивно. Этими признаками наделяются и неопределённые местоимения, активно участвующие в процедурах передачи знания.

Потенциально референтные лексические единицы, обозначенные неопределёнными местоимениями, для конкретизации знания могут быть заменены существительными, прилагательными и другими знаменательными частями речи, а могут принципиально не нуждаться в такой замене и быть носителями другого вида знания. Семантика неопределённых местоимений в системе языка заставляет их быть «прикреплёнными» к предметам, признакам предметов, месту, времени и т.д., которые неизвестны или о которых не хотят говорить. И вот это «не хотят говорить» имеет прямое отношение к прагматике, которая «затрагивает различные аспекты коммуникации и проявлений intersубъективных отношений в диалоге» [7, 133]. Прагматическое значение - это значение, которое языковая единица приобретает в ситуации речи.

В трансакции могут возникать разные возможности выхода из неопределённости, манифестируемой неопределёнными местоимениями, и превращения её в референциальное знание. Назовём несколько процедур перехода от одного типа знаний к другому. Референты неопределённого местоимения могут быть неизвестны говорящему, но, по его мнению, известны адресату: *Тебе кто-то звонил и напоминал о необходимости встречи; Ты обещал что-нибудь предпринять; Почему-то ты не захотел меня выслушать*. Может быть наоборот: то, что известно говорящему, неизвестно адресату, который при необходимости

инициирует смену дискурсивной ситуации: **что-то** упало со стола, и я проснулся (вряд ли в этом случае возникнет необходимость запроса - что именно упало со стола, так как и для говорящего, и для адресата важно следствие неожиданного шума, прервавшего сон); **кто-то** крикнул в соседнем доме так громко, что я проснулся (в этом случае запрос на получение референциального знания наиболее вероятен, так как неожиданно громкий крик в качестве источника для получения дополнительной событийной информации куда более важен, чем прерванный сон).

Иную функционально-семантическую нагрузку несут неопределённые местоимения в сообщениях о девиациях: *он сам просил о встрече, но почему-то не пришёл*. Н.Д. Арутюнова упоминает о таком роде употреблении неопределённых местоимений в связи с рассмотрением проблемы аномалий в механизмах жизни и языка. *Почему-то* - способ высказаться о неизвестном событии, повлекшим за собой не желательные для говорящего следствия. «Ненормативное явление озадачивает. В ответной реплике причина выясняется, и это снимает удивление. Объяснить причину часто значит свести ненормативное явление к норме или открыть нечто дотоле неизвестное (новую норму)» [3, 77]. Неопределённые местоимения *что-то* и *какой-то* также могут организовывать ненормативную ситуацию: *что-то у тебя концы с концами не сходятся; какой-то странный вкус у этого блюда*. Неопределённые местоимения в этом случае «не включают эксплицитного указания на причину», но «соотносятся с идеей причины. ... Беспричинность работает на обвинителя. Причина создаёт смягчающее обстоятельство. ... Разбуженная девиацией мысль устремилась на поиск причины» [Там же]. Как видим, семантика неопределённых местоимений может быть связана с концептом причины. В этом случае неопределённые местоимения относятся ко всему высказыванию в целом, так как ими «передаётся по сути одно значение: несоответствия, отклонения от некоторой нормы, от позитивного сценария» [6, 55].

Ещё одна когнитивно и прагматически значимая роль неопределённых местоимений обнаруживается в случае интродуктивной дескрипции, вводящей объект в ситуацию общения без его идентификации и характеристики. Местоимения *какой-то*, *один* являются носителями «квантора существования» (Н.Д. Арутюнова). Говорящий стремится если не скрыть, то сократить информацию, считая её не важной для темы разговора или для конкретного собеседника: *какой-то человек ему помог; одна девушка мне рассказывала, я где-то читала, что...* Говорящий может знать и того, кто ему помог или рассказал, и книгу, которую читал, но не считает это важным для информации о предмете речи. Установка на сокращение неактуальной информации обычно понимается собеседником, и переспросы могут возникнуть только в случае обнаруженного желания скрыть важную,

интересующую собеседника информацию, и тогда неопределённое знание заинтересованный субъект речи стремится перевести в референциальное знание: *какой именно человек помог, какая девушка рассказывала* (например, в условиях судебного разбирательства). В разговорной речи ситуации переспроса возникают значительно реже, и высказывания с неопределёнными местоимениями типа *он купил **какие-то** продукты, и мы поужинали; мама передала мне **кое-что** из вещей* - обычное явление в общении на бытовые темы.

Художественный дискурс, реализуя идею неопределённости посредством неопределённых местоимений, имеет возможность с их помощью передавать многие смыслы. Неопределённость или недоопределённость в художественном тексте может быть не только проявлением ситуативных прагматических установок, но и знаком особой ментальности. Неопределённые местоимения в этом случае берут на себя роль представлять уровень ментальности в рамках общей категории неопределённости. Если субъекты общения не стремятся перейти от неопределённости или недоопределённости к определённости, это убирает саму возможность уточнения информации с помощью вопросов. «Отсутствие вопросов к модификаторам признаков не должно удивлять. Ощутить вторичный признак легче, чем его вербализовать. Признаки высокой степени абстракции воспринимаются чувством, но редко поддаются конкретизации. Нюанс не входит в юрисдикцию стандартной семантики. Он не образует идентифицируемого значения. Его присутствие маркируется знаками неопределённости» [1,184]. Такого рода рассуждения основываются на прозаических художественных текстах и могут быть переведены в более высокий ментальный план, если речь идёт прозе такого, например, писателя, как Достоевский, в произведениях которого неопределённые местоимения не стимулируют вопросов и служат активизации механизма «высматривания» в понятном непонятного, в объяснимом необъяснимого, в ясном смутного, в настоящем предвестников будущего» [2, 66].

Сложные отношения между общелитературной семантикой неопределённых местоимений и поэтическими трансформациями обнаруживаются в лирических текстах. Поэтическая функция подчиняет себе эту группу местоимений, расширяет их семантические возможности для представления тонких когнитивных механизмов знаний о мире действительности и о мире души.

Общие черты поэтической семантики 20 века проявились и в области грамматики, в том числе в употреблении местоимений - личных, указательных, неопределённых [см.: 8]. Обоснованность понятия *местоименная поэтика* находим в работах И.И. Ковтуновой [4; 5]. В лирическом тексте неопределённым может быть речевой субъект и адресат, предмет речи, чувство, ситуация, время, место и многое другое. Виды неопределённости и способы её выражения в значительной мере

определяют как индивидуальные признаки языка поэта, так и свойства целых литературных направлений и доминантных художественно-эстетических установок. Так, в поэзии Блока наиболее нагружены неопределённые местоимения *кто-то*, *чей-то*, *какой-то*, посредством которых обозначаются тайные, невидимые, мистические силы, глубинно противопоставляется светлое и тёмное начало или скрывается недостижимый женский образ [8, 126]. В поэтическом языке Пастернака также представлены многие виды неопределённости, в том числе неназывание предмета, что «открывает полную свободу для новых уподоблений, для присвоения вещам новых и необычных качеств» [8, 138].

Соглашаясь с тем, что «решающую роль в обновлении поэтического языка, в создании новых форм поэтического мышления всегда играют крупные поэты, определяющие поэтическое лицо эпохи» [8,113], мы считаем типологически значимым факт закрепления в поэтическом языке более позднего времени тех приёмов, которые в творчестве крупных поэтов свидетельствовали об эволюции поэтического языка. Поэтика неопределённости, сложившаяся в поэзии 2-й половины 19 века (Тютчев, Фет) и в русле мощных художественных направлений начала 20 века, закреплённая в творчестве великих поэтов, обозначилась в лирике более позднего времени как норма поэтической коммуникации. Есть все основания выделить ряд инвариантных моделей представления неопределённости в стихотворных текстах с помощью неопределённых местоимений.

Модель 1. Неопределённое местоимение выступает в роли речевого способа представления особого ментального акта - субъективного состояния и особого рода переживания, для которых трудно, а то и невозможно подобрать адекватное словесное обозначение. Чаще всего в этом случае неопределённое местоимение синтаксически связано со словом, называющим чувство, или с любым другим отвлечённым существительным: *Нет, мы не думали про чудо, / Мы лишь предчувствовали что-то* (Л. Владимирова); *Какая-то тревога проникает, / Я в ночь гляжу и не могу уснуть* (В. Ковда); ... *Какой-то страшную виной...* (Ю. Левитанский); *Здесь наша дружба крепкая, надолго, / Навек соединившая сердца. / Здесь что-то выше верности и долга, / Самопожертвованья до конца* (М. Дудин); *А что было вначале? / Какие-то печали, / Вошедшие в мой дом... / Нет! Это всё потом!* (Д. Самойлов).

Состояние семантического бессилия хорошо знакомо поэтам. Неопределённые местоимения способны заполнить такого рода лауну. В стихотворении А. Межирова это свойство местоимений эксплицируется:

Ребёнком будучи, представить я не мог,
Что Моцарт ест и пьёт. Ведь Моцарт это бог.

Потом увидел с Саскией его
(Наверное, Рембрандт. Не в этом дело),
В руках бокал. веселье. Торжество.
И всё-таки не тело, нет, не тело,
А что-то, чему названья нет,
Преодолев материю, напело,
Напело эту музыку и цвет. (А. Межиров)

Модель 2. Неопределённое местоимение *какие-то, что-то, кто-то* относятся к семантически расплывчатым номинациям, находящимся в пространстве не физического мира, а мира расширенного сознания - сна, воображения, неосознанного, смутного чувства: *Какие-то крепкие нити, / какие-то старые сны / Тревожат (?); Слоняется изношенное тело / Среди мимоидущей суеты. / Но что-то есть - вне тесного предела. / Но кто-то к нам стучится, это - Ты?* (Л. Владимирова).

Неопределённость в этой когнитивной модели именуется неведомые человеку силы, и другого способа назвать непонятные человеку мистические силы в языке нет: *Мир плещет рекой многоводной. / И волны поют о весне. / И солнце горит в вышине. / И ветер летит нехолодный... / Но что-то мешает - свободно / Летящей отдаться волне* (В. Казанцев); *Гроза подкрадывалась и грозила / Всё кверху дном перевернуть внизу, / Но чья-то удивительная сила / Рассеяла и отвела грозу* (М. Дудин); *... что-то мощною дланью / сжимает уставшее сердце* (В. Костров); *Я так давно отвыкла верить в чудо, И так давно - ещё чего-то жду* (Л. Владимирова).

С неопределёнными местоимениями, функционирующими в этой модели, тесно связана «поэтика пассива», размывающая определённости состояния. Отсюда частота сопровождения местоимений безличными глаголами или глаголами, употреблёнными в безличном значении: *Что-то в груди, / Отчуждению чуждое, / Редко, / А всё же болит и грустит* (В. Костров). Неопределённость состояния лирического субъекта акцентируется средним родом субстантивированного прилагательного: *Как беспощаден / Твой взгляд осуждающий - / Что-то конечное в нём / И бесспорное* (В. Костров); *Что-то вольное, дикое, птичье / Мне от века досталось взамен* (Л. Владимирова).

Модель 3. Местоимения *кто-то, что-то, чей-то* сопровождают слуховое или зрительное восприятие, но в процессе движения лирического сюжета их роль в организации процесса восприятия сходит на нет, и они теряют прикреплённость к событию, становятся причастными к символическому смыслу стихотворения:

Чьи-то руки взметнулись над стылой водой.
Как бы дело не кончилось страшной бедой;
Как бы кто-то в отчаяньи или в бреде

Не пропал в зачарованном этом пруду.
Сбереги его душу, Господь, сбереги...
Чьи-то руки вздымались? И голос был чей?
И кому целый лес запыхавших свечей? (Л. Миллер)

Модель 4. Местоимения *кто-то*, *чей-то*, *что-то* гипотетически могут иметь референт, но попытка его конкретизации лишена смысла, а в условиях поэтической коммуникации абсурдна: *Старый Арбат с переулками всеми / Препланирует новое время. / **Что-то** прибавит младому проспекту, / **Что-то** оставит седому поэту* (А. Межиров); *И правда, странен: худ и долог, / с людьми невнятен и неловок... / Ну ладно, пусть, простим ему! / Поскольку он **кому-то** дорог. / Пускай не знаем мы - кому; **Кого-то** всё-таки задел, / **кому-то** на пути случился, / в огромных стёклах отразился, / в укромных мыслях пролетел... / Хотя и большего хотел* (О. Хлебников); *С детской моей поры, как наважденье, / всё то же виденье, / всё та же картина встаёт предо мной, / неизменно во мне вызывая / чувство тревоги и смутное / чувство вины **перед кем-то**, / кто мне неведом* (Ю. Левитанский).

Показательный пример экспликации когнитивного хода, основанного на неопределённом местоимении, который замещает определённый референт, но в его конкретизации принципиально нет нужды, представлен в стихотворении В. Казанцева «След» (обратим внимание на неодушевлённый адресат вопроса):

Был же день - кто-то здесь возвышался,
Твёрдый камень ступнёю поправ.
Кто-то жил здесь и насмерть сражался.
Кто-то прав был и кто-то неправ.
.....
- Кто, ответьте мне, пал здесь героем? -
Но вершины жестоко молчат.

Наибольшая степень оторванности знания, передаваемого неопределёнными местоимениями, от референциального знания ощутима в предложениях с будущим временем глагола и инфинитивом: ... ***Кто-то** найдёт поутру / сухую травинку - изгиб человеческого тела, / бросит в костёр и поможет подняться костру* (А. Доля); *Всё ожидали невпазд, / что жертвенные их заботы / ещё **кого-то** устыдят / и поразят ещё **кого-то**...* (О. Хлебников); *Годы, скрытые от взгляда, / Станут чьим-то листопадом, / Что могу? / ... **Чью-то** душу смущать / И любить **чьё-то** грешное тело* (В. Костров); *Годы, скрытые от взгляда, / Станут **чьим-то** листопадом, / **Чей-то** болью и тцетой, / **Чьим-то** домом с тихим садом, / **Чьей-то** памятью святой* (Л. Миллер); *Чтоб так же **о ком-то** мне снова страдать* (И. Тюленев); *И **кто-то** от обиды задохнётся, / и **кто-то** от восторга немеет* (Ю. Левитанский).

Снимает возможность перевода неопределённости в референциальное знание повтор неопределённых местоимений: *Кто это?.. Это мать моя и тётка, / и бабушка моя, и кто-то, кто-то / в родстве или сходстве с будущей женой* (О. Хлебников). Повтор неопределённых местоимений может быть связан с сенсорным опытом распознавания (по типу монтажного приёма в прозе), но в лирике повтор чаще демонстрирует напряжённую работу сознания в варианте воспоминания, восстановления в памяти прошлого или воображаемого будущего:

Всё стремительно слилось:
Снег, узбеки в тюбетейках,
Бабы в грязных кацавейках, -
Мимо, около, насквозь!

Точно так и жизнь промчится:
Охи, ахи, чьи-то лица,
И отдельно - имена,
Чуть поглубже - непонятно:
Чьи-то вздохи, слёзы, пятна
Крови, кетчупа, вина? (И. Муратов)

Модель 5. Неопределённые местоимения в поэтическом афоризме, в обобщающей дефиниции являются носителями полноценной семантики обобщения (фактически могут быть заменены местоимениями из разряда обобщающих или родовым понятием *человек, люди*): *Человек никогда не прощает / Причинённого кем-то добра, / Потому что добро унижает* (А. Межиров).

Итак, основными классификационными критериями для выделения моделей неопределённости являются а) возможность или невозможность перехода от неопределённого знания к референциальному и б) желательность или нежелательность такого перехода. Впрочем, для лирического текста второе положение имеет лишь отношение к теоретической возможности выбора, поскольку свой выбор в пространстве категории определённости / неопределённости поэт уже сделал, создав именно такой текст.

Рассмотрим некоторые из названных моделей на уровне текста стихотворения. Потенциальная возможность восстановить референты, поименованные неопределёнными местоимениями, то есть перевести неопределённое содержание сказанного в референциальное знание, может быть реализована в тексте стихотворения, что подтверждает основной критерий выделения моделей неопределённости: *Любимый друг! Ухмылочку кривую / Забуду - и на том восторжествую. / Ухмылочку не чью-то, а твою, / Но никаких обид не затаю; Он, Пикассо, Пикассо, а не кто-то, / Заказ эпохи не сочтя за труд, /*

Прообраз мирового анекдота / Изобразил за несколько минут; Над блиндажами, вмёрзшими в болото, / Трассирует прерывистая нить, / Себя, / Себя, / Себя, / А не кого-то / Придётся за неведение винить (А. Межиров).

Более сложный путь раскрытия содержания неопределённого местоимения представлен в стихотворениях с перечнем реалий иной признаковой характеристики - метафорически смещённой или относящейся к духовным ценностям бытия:

Но в хаосе надо за что-то держаться,
А пальцы устали и могут разжаться.
Держаться бы надо за вехи земные,
Которых не смыли дожди проливные,
За ежесекундный простой распорядок
С настольною лампой над кипой тетрадок,
С часами на стенке, поющими звонко,
За старое фото и руку ребёнка. (Л. Миллер)

Иногда сюда заходишь ты.
Пыль смахнёшь и принесёшь цветы.
Вроде всё сверкает, всё блистает...
Но не чистоты, не красоты, -
Здесь ещё чего-то не хватает.

В зеркало глядишься не дыша:
Хороша!.. Конечно, хороша!
Ну а кроме, кроме, что же кроме?..
Вот была у бабушки душа
И уютно было в этом доме. (Н. Старшинов)

И кто-то плачет, кто-то пляшет,
И кто-то манит досветла, -
То память мне рукою машет,
То ветер бьёт в колокола. (Л. Владимирова)

Включение неопределённого местоимения в состав тропа исключает возможность восстановления референта, поскольку в когнитивном отношении троп представляет собой сильную структуру, несущую самостоятельное знание: *Оттого и дрожь не пробирает, / Да и лета запахи остры, / Будто чья-то молодость вторая / Разжигает пёстрые костры!* (Т. Ульянова); *В деревьях - ужас нежитья / И ветра шорох с краю, / Как чей-то крик: а как же я? / И чей-то вздох: не знаю* (А. Кушнер).

Неопределённые местоимения участвуют в размывании действительных признаков описываемого в лирическом сюжете события.

Эта роль местоимений согласуется со спецификой коммуникативных признаков лирического текста, соответствует тому, что «Любое конкретное событие, вербализованное в стихотворной форме, тотчас утрачивает статус объекта конкретной референциальной соотнесённости» [9, 25]. Безреферентность неопределённых местоимений в лирике - жанрово обусловленная черта.

Когнитивная семантика неопределённых местоимений может быть проявлена в отдельном сегменте стихотворения и быть прояснённой только через понимание смысла всего текста. Неопределённые местоимения в целостности стихотворного текста приобретают модус собственного языкового существования, и их семантика неотрывна от прагматической рамки текста - в этом одна из «загадок» поэтической референции. в следующем примере неопределённое местоимение *кто-то* участвует в реализации когнитивной установки на мнимую связь с физическим миром, что убирает возможность восстановления референциального знания:

*

Вот я в ночной тени стою
Один в пустом саду.
То скрипнет тихо дверь в раю,
То хлопнет дверь в аду.

А слева музыка звучит
И голос в лад поёт.
А справа кто-то всё кричит
Клянёт. (А. Кушнер)

Местоименная поэтика, на наш взгляд, может обогатиться анализом местоимений с позиций когнитивной лингвистики, позволяющей связывать грамматику с проблемами категоризации мира. Каждый вид знания манифестируется определёнными группами местоимений, опирается на их категориальную семантику, что не исключает её трансформации в дискурсе. Неопределённые местоимения обладают огромными возможностями акцентировать тот или иной вид знания. Соотнесение неопределённых местоимений с вопросами, способствующими переводу незнания в знание, позволило говорить о двух видах неопределённости 1) связанной с событиями и признаками внешнего мира и при желании легко снимаемой и 2) имеющей отношение к глубинным процессам сознания, к передаче сложных чувств и не поддающейся снятию.

Возможности неопределённых местоимений представлять глубинные когнитивные признаки русского дискурса очерчены Н.Д. Арутюновой таким образом: «Обилие НМ (неопределённых местоимений. - Е.С.), относящихся к признаковым значениям, составляет важную характеристику русского дискурса - разговорной речи и

письменного текста, которую можно определить как свойство открытости. НМ - это знаки невыраженных или невыразимых смысловых компонентов: невскрытие причин событий, неясных мотивов поступков, неопределённых вариантов признаков, следы действия неведомых сил. НМ - это своего рода пунктир, знаки молчания и умолчания, незаполненные клетки, семантические пробелы, маркеры разрыва между интуитивным постижением мира и возможностями вербализации, наконец, знаки непроницаемости некоторых сфер бытия, в частности человеческой личности («другого»). Правда человека и правда о человеке ускользает от наблюдателя и особенно от близких людей. Это своего рода «неверифицируемая правда» [1, 187]. Столь объёмная оценка когнитивных возможностей неопределённых местоимений - существенно значимая альтернатива отношения к грамматике как излишне формализованной, «скованной» закрытостью классификаций системе.

Литература

1. **Арутюнова Н.Д.** Неопределённость признака в русском дискурсе // Логический анализ языка. Истина и истинность в культуре и языке. - М., 1995. 2. **Арутюнова Н.Д.** Стиль Достоевского в рамках русской картины мира // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Памяти Татьяны Григорьевны Винокур. - М., 1996. 3. **Арутюнова Н.Д.** Аномалии и язык // Язык и мир человека. - М., 1999. 4. **Ковтунова И.И.** Асимметрический дуализм языкового знака в поэтической речи // Проблемы структурной лингвистики 1983. - М., 1986. 5. **Ковтунова И.И.** Поэтический синтаксис. М., 1986. 6. **Николаева Т.М.** Функции частиц в высказывании. М., 1985. 7. **Норман К.** Прочтения Э. Бенвениста // Философия языка: в границах и вне границ. - Харьков, 1999. - Т. 3-4. 8. Очерки истории языка русской поэзии. Грамматические категории. Синтаксис текста. - М., 1993. 9. **Ревзина О.Г.** Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике и проблемы описания поэтического идиолекта. Диссертация в форме научного доклада на соискание учёной степени доктора филологических наук. - М., 1998.

НЕОПРЕДЕЛЁННЫЕ МЕСТОИМЕННИЯ: ГРАММАТИКА, ПРАГМАТИКА, ПОЭТИКА

В статье показаны различия когнитивных установок и семантических свойств неопределённых местоимений, по-разному проявляющихся в разных видах дискурса. Особое внимание уделено поэтической речи - местоименной поэтике. Названы типичные для этого типа дискурса модели представления категории неопределённости посредством неопределённых местоимений.

Ключевые слова: неопределённые местоимения, категория определённости / неопределённости, грамматика, прагматика, местоименная поэтика.

НЕОЗНАЧЕНІ ЗАЙМЕННИКИ: ГРАМАТИКА, ПРАГМАТИКА, ПОЕТИКА

У статті показано розрізнення когнитивних настанов і семантичних якостей неозначених займенників, які по-різному проявляються у різних видах дискурсу. Особа увага приділена поетичній мові - займенниковій поетиці. Названі типові для цього типу дискурсу моделі представлення категорії неозначеності за допомогою неозначених займенників.

Ключові слова: неозначені займенники, категорія визначеності / невизначеності, граматика, прагматика, займенникова поетика.

INDEFINITE PRONOUN: GRAMMAR, PRAGMATICS, POETICS

Difference of cognitive directions and semantic properties of indefinite pronouns, which manifest in different types of discourse, are shown in the article. Poetic speech — pronoun poetic is in the center of interest. Typical models of representation of indefinite category by means of indefinite pronouns for this type of discourse are called.

Key words: indefinite pronouns, definite / indefinite category, grammar, pragmatics, pronoun poetics.

Марк Теплинский

Заметки о драматургии Чехова

ЗАЧЕМ РАНЕВСКОЙ ЗАЯЧЬИ УШИ?
(Еще раз о проблеме интерпретации)

*Нет, ты только погляди, как они куражатся!
Лучше нам их обойти, эту молодежь!
Отинтерпретируют — мало не покажется!
Так деконструируют — костей не соберешь!*

Тимур Кибиров

В статье “Перечитывая Чехова” («Радуга», 2004, № 5 —6) мне уже приходилось обращаться к проблеме интерпретации художественного текста. Предполагается, что в этом случае исследователь, режиссер, иллюстратор, да и просто читатель должны проявлять величайший такт и максимальную осторожность — особенно, если речь идет о подлинном произведении искусства. Увы, о чувстве такта и осторожности, особенно в последнее время, говорить не приходится.

Особенно резвятся на ниве классики театральные режиссеры. Тут от них никто не спасается — ни Шекспир, ни Гоголь, ни Чехов.

Вот совсем недавние примеры.

1999 год. В С. —Петербурге в рамках Международного театрального фестиваля украинский режиссер Андрей Жолдак представил свой вариант чеховской пьесы «Три сестры» (Театр им. И. Франко). Первое действие происходит во время Отечественной войны. Сестры, напоминающие скорее, полковых девиц, спят на двухъярусной кровати, умываются из ведра, едят из алюминиевых мисок. В дальнейшем персонажи оказываются где-то на территории ГУЛАГа. Тузенбах — заключенный. Соленый и Наташа — охранники...

Во всем этом был некий подтекст, который один из рецензентов воспринял следующим образом: «Те режиссерские «придумки», которые, видимо, рассчитаны на свою публику (русский язык Соленого и Вершинина на фоне украинского других персонажей, еврейский облик Кулыгина), разгадывать просто не хочется. Но чувство некоторой брезгливости остается.

2003 год. В Москве поставлены два «Ревизора». Один режиссер из Генуи, другой — из Риги. Происходит *советизация* знаменитой гоголевской комедии. Различие лишь в том, что в одном случае на сцене представлена сталинская Россия, а в другом — брежневская, и место действия — «жутчайшая советская столовая общепита». Спектакли, замечает театральный критик, ставятся «поверх гоголевского текста».

Упомянутый уже выше Андрей Жолдак поставил в той же Москве «Гамлета». В спектакле герой «не говорит ни слова и сам ходит по сцене прекрасной обнаженной тенью». А в финале спектакля сцена буквально тонет... в мыльной пене.

В этом же 2003 году литовский режиссер Эймунас Некрошюс познакомил москвичей со своим видением чеховского «Вишневого сада». В финале все действующие лица надевали на себя шапочки с заячьими ушками, присаживались на корточки у импровизированного леса и трясли от страха не только ушами, но и веточками кустарника. В «Новом мире» такой финал интерпретировался как аллегория «вообще человеческих страданий», как «вечное мытарство людей на белом свете, вечную зависимость от обстоятельств». Лакей Яша тоже испуганный зайчик — белый и пушистый?..

В «Литературной газете» придуманный режиссером эпизод трактовался иначе: когда жители закованного Дома «вдруг натянут на себя шапочки с длинными ослепительно белыми заячьими ушами, станет особенно ясно, что они, эти жители, еще и некие символические зайцы, что сами подтачивали свой Сад».

Впрочем, ничего принципиально нового не происходит. Был уже Всеволод Мейерхольд, была и блестящая пародия у Ильи Ильфа и Евгения Петрова в «Двенадцати стульях». Все уже было. Вот только далеко не всегда приятно: а зачем, собственно говоря, играть «поверх текста»? Что мне, рядовому зрителю (вовсе не пресыщенному театроведу, каковых единицы), дают *заячьи уши* (которые, разумеется, у Чехова не упомянуты ни единым словом)? Разве что (простите великодушно) милые воспоминания о новогоднем празднике в детском саду...

Вот и разгадывай режиссерский ребус. А как его разгадаешь, если и у умудренных театральных рецензентов он интерпретируется столь различно (то ли это вечное мытарство людей на белом свете, то ли это символические зайцы, что сами подтачивали свой Сад)?

Выше я упомянул о театроведах. Оказывается, впрочем, что *продвинутые* режиссеры не только на них ориентируются, но и на новую публику, которая «сидит в чатах, смотрит клипы по Муз ТВ и вянет от скуки на так называемых серьезных спектаклях.

Имеют право».

Да, конечно. Имеют. А я? А у меня — традиционалистика, консерватора, реакционера (далее в том же синонимическом ряду следует — мракобеса) — есть какие-то права?

Думаю все же, что есть. Прежде всего — право на жалость.

Тот рецензент, которого я уже цитировал, написа по поводу постановки «Трех сестер»: «Меньше всего хочу защищать Чехова. С Чеховым, конечно, ничего не случится. Напротив, жаль актеров (среди них — Богдан Ступка) и режиссера, потративших некоторое время своей

творческой жизни на зрелище, вызывающее смех — не с ними, а над ними».

А мне еще больше жаль тех молодых людей, которые живому человеческому общению предпочитают одинокое сидение у монитора, тех, которые понравившиеся эпизоды в спектакле встречают не аплодисментами, а одобрительным свистом, которые, возможно, на всю жизнь сохраняют убеждение, что они на самом деле видели на сцене пьесы Шекспира, Гоголя или Чехова (ведь самого текста они, как правило, не читали и, боюсь, никогда не прочтут...) К слову сказать, учитывают ли режиссеры, что их новаторство зрители смогут оценить только при условии, что хорошо помнят содержание пьесы?

Что же касается меня, то я не хочу смотреть на голого Гамлета, даже если артист, как о том с восторгом сообщает Нина Агишева, «атлетически сложен» (не по этому ли признаку режиссер пригласил на роль Гамлета, киевскую попзвезду Андрея Кравчука?). И не хочу видеть, как в финале чеховской «Чайки» Нина и Треплев ведрами носят большие деревянные яйца, буквально заваливая ими сцену. Можете ли вы догадаться, что это значит? Оказывается, все очень просто: это знак зарождения новой жизни.

Кажется, современный театр, современная режиссура меня в расчет не берут. Что ж, не все потеряно. Остается мой любимый Чехов. Какое все же это счастье: просто вновь перечитать его пьесы, подумать над ними, попытаться найти возможности и для новой интерпретации — но при одном необходимом условии: не выходя за пределы текста. Полностью согласен со словами известного современного литературоведа А.П. Чудакова, сказанными как раз в связи с Чеховым: «...сопротивляться следует до последней возможности — только таким может быть нормальный механизм великого консерватизма культуры».

«Каждый пишет так, как хочет и как может»

(Тема искусства в чеховской «Чайке»)

...Каждый пишет, как он слышит.

Каждый слышит, как он дышит.

как он дышит, так и пишет,

не стараясь угодить...

Так природа захотела.

Почему?

Не наше дело.

Для чего?

Не нам судить.

Булат Окуджава

О «Чайке» Чехов писал, что там много разговоров о литературе и «пять пудов любви». О любви в «Чайке» много уже написано. О проблемах искусства и литературы — меньше. А хочется понять, почему именно в середине 90-х годов позапрошлого века (никак не привыкну называть XIX век позапрошлым) Чехов в целом ряду своих художественных произведений обращается к вопросам искусства?

Судя по всему, именно в этот период автор «Чайки» счел необходимым не только для самого себя, но и для читателей уяснить сложнейшую проблему, касающуюся смысла и предназначения литературы. Надо полагать, ему изрядно надоели распространенные суждения о нем как о «бытописателе», изображающем жизнь «в формах самой жизни» (как уже сформулировали в советское время). Не случайно 25 ноября 1892 г. в письме к А.С. Суворину Чехов признает закономерность обращения литературы не только к ближайшим, но и к отдаленным целям: «Бог, загробная жизнь, счастье человечества... Вы, кроме жизни, которая есть, чувствуете еще ту жизнь, которая должна быть, и это пленяет Вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну...» И через несколько дней, 3 декабря 1892 г. в письме к тому же адресату Чехов с негодованием пишет о тех людях, которые думают, «что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове...»

В повести «Три года» один из персонажей (адвокат Костя Кочевой, который втайне писал романы, где описывал только деревенскую жизнь, не имея о ней ровно никакого представления) говорит: «Художественное произведение тогда лишь значительно и полезно, когда оно в своей идее содержит какую-нибудь серьезную общественную задачу. Если в произведении протест против крепостного права или автор вооружается против высшего света с его пошлостями, то такое произведение значительно и полезно».

Таково было распространенное мнение, можно сказать, общее место, весьма характерное для демократической критики второй половины XIX века. Мне представляется, что ироническое отношение Чехова к подобного рода высказываниям (проповедь *полезности* как главного критерия оценки произведения искусства) вполне ощутимо. К слову сказать, именно такие романы, о которых мечтал Костя Кочевой (о том, как «молодая, красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки...»), сочиняла мадам Туркина в «Ионыче», написанном в 1898 году. Упомянутая же повесть «Три года» была опубликована тремя годами ранее — в 1895 году. Тогда же Чехов напряженно работал над «Чайкой», которая была поставлена на сцене в следующем, 1896 году.

Итак, то, что в «Чайке» много разговоров о литературе, никак нельзя назвать случайностью. Можно даже сказать, что искусство, различное его понимание обуславливают, определяют характер и поведение героев, даже их судьбы.

Вечная проблема: *искусство и жизнь*. Проблема, которая вот уже много веков служит поводом для нескончаемых дискуссий. Как же можно было бы сформулировать чеховскую позицию? Обратимся к книге Г. Бердникова, которая не только вышла несколькими изданиями, но и была удостоена в 1976 г. премии имени В.Г.Белинского АН СССР, а в 1985 г. — Государственной премии СССР. Исследователь убежден, что основная идея «Чайки» — это «утверждение мысли о неразрывной связи писателя с действительностью, являющейся подлинным источником его творчества, об активном гражданском общественном долге художника. Настоящий художник *должен быть* не только мастером, но и большим человеком — гражданином своей родины, слугой своего народа». (Выделено мною. — М.Т.) Между тем, в чеховской «Чайке» утверждается совсем иная мысль, диаметрально противоположная навязчивым суждениям, хорошо памятным по относительно недавним временам, о долге, служении и т. п.

Достаточно вспомнить, что разные действующие лица в пьесе предлагают (иногда даже навязчиво) Тригорину и Треплеву свои сюжеты, в которых отчетливо проявляется их представление о целях и задачах художественного творчества. В более поздние времена можно было бы сказать, что они формулируют некий *социальный заказ*. Вот Маша, доверив Тригорину свою печальную тайну, добавляет: «Все это я рассказываю вам как писателю. Можете воспользоваться». И Сорин хочет дать Треплеву «сюжет для повести. Она должна называться так: «Человек, который хотел». Слово «должна» не имеет в данном случае императивного значения, но все же характерно, что Сорин говорит: не «могла бы», а именно *должна*.

У бедного учителя Медведенко свои требования к искусству. Он, например, предлагает Тригорину: «А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат-учитель. Трудно, трудно живется!»

Кстати, у Медведенко был реальный прототип. 27 ноября 1894 г. Чехов писал А.С.Суворину: «Я назначен попечителем школы в селе, носящем такое название: Талеж. Учитель получает 23 р. в месяц, имеет жену, четырех детей и уже сед, несмотря на свои 30 лет. До такой степени забит нуждой, что, о чем бы Вы ни заговорили с ним, он все сводит к вопросу о жалованье. По его мнению, поэты и писатели *должны* (выделено мною. — М.Т.) писать только о прибавке жалованья...»

Напомню, что уже в I действии была представлена пьеса (точнее, отрывок из пьесы) Треплева, где речь шла совсем не о будничном. А немного дальше врач Дорн говорит молодому драматургу: «Вы взяли сюжет из области отвлеченных идей. Так и следовало, потому что художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль». Жалея, что он сам не является художником, доктор признался: если бы ему пришлось испытать «подъем духа, какой бывает у художников во время творчества», то он презирал бы «свою

материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту».

Так-то оно так, но что же делать бедному Медведенко, который знает только своё: «У меня теперь в доме шестеро. А мука семь гривен пуд»? Там — мировая душа, которая готовится к жестокой борьбе с дьяволом, а здесь мука подорожала...

Треплев утверждает: «Надо изображать жизнь не такую, какая она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах». Возможно ли такое направление в искусстве? Несомненно. Нельзя не считаться с желанием творческой личности освободиться от оков любой авторитарной системы, от навязываемых ему обязательных тем, мотивов, сюжетов, мифов. Но ведь есть и своя правда и у Медведенко! Так чему ж должна быть посвящена художественная литература: мировой душе или муке?

Жизнь и литература. Как они соотносятся? И о чём должен писать художник? О будничном, повседневном, сиюминутном? Или же о вечном, вневременном? Чехов убеждён — всё зависит от самого художника, и никто не вправе навязывать ему свои сюжеты.

Начинающий драматург Константин Треплев хочет решительных изменений в искусстве. Ему кажется, что «старики» уже своё сделали и теперь должны отойти, дать место молодым. В начале 1 действия он решительно заявляет: «...современный театр — это рутинная, предрассудочная... Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Матери, актрисе, он гневно бросает: «Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве...».

Прошло два года. Треплев многое пережил. Теперь он начинает понимать ошибочность своих былых, столь запальчивых утверждений.

«Т р е п л е в (*собирается писать; пробегает то, что уже написано*). Я так много говорил о новых формах, а теперь чувствую, что сам мало-помалу сползаю к рутине. (*Читает*)

«Афиша на заборе гласила... Бледное лицо, обрамлённое тёмными волосами...» Гласила, обрамленное... Это бездарно. (*Зачеркивает*) Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное все вон. Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... Это мучительно.

П а у з а

Да, я всё больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льётся из его души».

Так ведь и Костя (из повести «Три года») в своих романах при описании природы «любил употреблять такие выражения, как

прихотливые очертания гор, причудливые формы облаков или аккорд таинственных созвучий...» Чеховская ирония ощутима совершенно ясно. Разница лишь в том, что Костя Кочевой не понимает, что пишет плохо, а Константин Треплев понимает... Не дрогнула у него рука, когда выводил на бумаге: «Бледное лицо, обрамленное темными волосами...», когда писал о далёких звуках рояля, замирающих в тихом ароматном воздухе... Да, потом ужаснулся, вычеркнул.

Треплев много работает, печатается, ему уже из журналов гонорар присылают, но в газетах «бранят его очень», а, по словам Тригорина, он пишет «что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица». Доктору Дорну нравятся его произведения, но он вынужден сделать существенную оговорку: «Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь».

В том-то и горе Треплева, что, судя по всему, он никак не может достичь той внутренней свободы, которая так необходима человеку искусства. Поверив Нине, Треплев говорит ей во время последнего свидания: «Вы нашли свою дорогу, а я всё ещё ношусь в хаосе грёз и образов, не зная, для чего и кому это нужно».

Но опытный Тригорин тоже испытывает недовольство собою (... часто не понимаю, что я пишу...), и связано это с тем же ощущением внутренней несвободы. «Я чувствую, — признаётся он Нине, — что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и проч. и проч., и я говорю обо всём, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся...» Ощущение какой-то *обязанности*, неоплатного *долга* постоянно преследует Треплева, заставляет сомневаться в своих силах.

Сам Чехов придавал огромное значение проблеме внутренней свободы художника. «Я хотел бы быть свободным художником — и только... Моё святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от сна и лжи, в чём бы последние две ни выражались» (А.Н.Плещееву, 4 октября 1888 г.). И в письме к А.А.Суворину январь 1889 г. Чехов снова возвращается к той же мысли: «Необходимо *чувство личной свободы*...» Идеалом для него определяется «абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, чёрта, свобода от страстей и проч.» (А.Н.Плещееву, 9 апреля 1889 г.). Так должно быть в жизни, так же должно быть и в искусстве.

Об этом, собственно, и идёт речь в «Чайке». Об этом, а не о служении и долге. «Каждый пишет так, как хочет, как может». Я процитировал слова Тригорина. Далее он же скажет: «...ведь всем хватит места, и молодым и старым, зачем толкаться?» По сути, к подобным мыслям приходит и Треплев, мечтавший писать то, что свободно льётся из его души.

Мне кажется, что в данном случае его устами Чехов выразил одно из самых заветных своих убеждений.

**«ЕГО ДАМЫ ИЗБАЛОВАЛИ»
(Профессор Серебряков и другие)**

*Дон Жуан — легендарный образ
рыцаря-повесы нарушителя моральных норм...
Из энциклопедического словаря*

Вот обычная интерпретация «Дяди Вани», представленная, например, в «учебно-методическом пособии для студентов, рекомендованном почтенными рецензентами и утвержденном к печати Редакционно-издательским советом Московского университета: «...профессор Серебряков оказывается бездарным человеком, который отравляет жизнь окружающим людям, заглушает их непосредственное чувство. Профессор эгоистичен, завистлив и любит только себя» (Ковалёв В.А. Творческий путь А.П.Чехова. — Изд. Московского университета. — 1991. — С. 66.)

Есть *это* в тексте? Есть. Но есть там и нечто другое.

О своеобразии конфликта в драматических произведениях А.П.Чехова хорошо сказал в свое время А.П.Скафтымов: оно состоит «не в противопоставлении волевой направленности разных сторон, а в объективно вызванных противоречиях, перед которыми индивидуальная воля бессильна... Нет виноватых, продолжал исследователь, стало быть, нет и прямых противников. Нет прямых противников. нет и не может быть борьбы. Виновато стечение обстоятельств, находившихся как бы вне сферы действия данных юдей».

Мнение это стало распространенным. Однако же, когда речь заходит о чеховской пьесе «Дядя Ваня», оно таинственным образом почти не принимается во внимание. Обычной является мысль, что у положительных героев пьесы (доктор Астров, дядя Ваня, Соня) есть только один совершенно определенный противник — профессор Серебряков, воспринимаемый совершенно однозначно. Между тем, у Чехова (как всегда!) всё не так-то просто.

После 25-летней службы профессор Серебряков вышел в отставку и поселился в имении, которое принадлежит его дочери от первого брака — Соне. Соня имеет со своим дядей Ваней, убежденные в исключительном таланте Серебрякова, верой и правдой ведут хозяйство, высылая все доходы, которые даёт имение. знаменитому (так они долгое время были убеждены) профессору. «Вспомни, — говорит Соня отцу, — когда ты был помоложе, дядя Ваня и бабушка по ночам переводили для тебя книги, переписывали твои бумаги... все ночи, все ночи! Я и

дядя Ваня работали без отдыха, боялись потратить на себя копейку и все посылали тебе...»

Но вот отставной профессор вместе с молодой женой приезжает в имение, чтобы жить там постоянно. И выясняется, что тот, кого дядя Ваня и Соня принимали за выдающегося ученого и передового мыслителя, — бездарный человек, который способен только отравлять жизнь своим близким.

В пьесе Серебряков нарисован, казалось бы, без какого бы то ни было сочувствия. Достаточно вспомнить его первое появление на сцене. Дядя Ваня с иронией говорит: «Жарко, душно, а наш великий учёный в пальто, в калошах, с зонтиком и в перчатках». Это очень напоминает учителя греческого языка Беликова из рассказа «Человек в футляре».

Однако для Чехова никогда не было характерно однолинейное, примитивное изображение действующих лиц (распределяемых по традиции на «положительных» и «отрицательных»). Образ Серебрякова значительно сложнее, чем это кажется на первый взгляд.

Замечательный режиссёр, один из основателей Московского Художественного театра. К.С.Станиславский был убеждён, что главная идея пьесы такова: «самородок Астров и поэтически нежный дядя Ваня глохнут в захолустье, а тупица профессор блаженствует в С.-Петербурге и вместе с себе подобными правит Россией...» Но во-первых, о Петербурге у Чехова не сказано ни единого слова; судя по всему, Серебряков преподавал в Харьковском университете. Во-вторых, отслужив положенные по тогдашним законам 25 лет, профессор *вынужден* выйти в отставку и переехать в деревню (на жизнь в городе не хватает средств): «Всю жизнь работать для науки, привыкнуть к своему кабинету, к аудитории, к почтенным товарищам — и вдруг, ни с того ни с сего, очутиться в этом склепе...» Какое у тут блаженство!

Если внимательно вчитаться в текст, выясняется, что жизнь профессора вовсе не была усеяна розами. Он принадлежит к тем людям, которые, как говорится, сами себя сделали: своим трудом, упорством, самоотверженностью. Прислушаемся к дяде Ване: уж как он ни ненавидит теперь Серебрякова, а вынужден все же признать, что в прошлом у профессора было немало волнующих моментов: «Он бы лучше свою автобиографию написал. Какой это превосходный сюжет!.. Сын простого дьячка, бурсак, добился ученых степеней и кафедры, стал его превосходительством, зятем сенатора и проч. и проч... А какой успех у женщин! Ни один Дон Жуан не знал такого полного успеха!.. За что? Почему?»

Согласитесь, трудно, даже невозможно представить себе профессора Серебрякова в роли Дон Жуана. Но не следует ли в данном случае видеть обычную для Чехова ненавязчивую подсказку режиссеру, актеру, нам, зрителям и читателям: нельзя судить о человеке поверхностно, предвзято... Но сыграть Серебрякова так, чтобы в нем все еще (хотя бы намеком!) чувствовался бывший Дон Жуан — для этого

нужен поистине гениальный актер, Задумается ли о такой возможной трактовке будущий режиссер? И не надо в спектакле приделывать старому профессору заячьи уши или (Боже упаси!) ветвистые рога! Всё то, о чем я пишу, есть в самом тексте. И если уж очень хочется прослыть новатором и предложить невиданную ранее интерпретацию, то вот отличный случай: построить роль Серебрякова так, чтобы «отыграть» заложенные в самой пьесе возможности.

И в самом деле: ведь было же когда-то в отставном профессоре нечто такое, что привлекло к нему сестру дядя Вани; а она «любила его так, как могут любить одни только чистые ангелы таких же чистых и прекрасных, как они сами». Значит ли что-то эти слова?! Наконец, если воспринимать Серебрякова упрощенно и примитивно, то тогда становится совершенно непонятным, что же заставляло умного дядю Ваню, его племянницу, тонкую и нежную Соню, на протяжении долгих лет так гордиться им.

Что же случилось с профессором Серебряковым? Отчего он так изменился? Соня рассказывает Астрову об отце: «Он в жизни, говорят, имел большой успех у женщин, и его дамы избаловали».

Оказывается, во всем виноваты дамы. А сама Соня не избаловала его? Её бабушка, Мария Васильевна, которая буквально преклоняется перед профессором? А дядя Ваня, прозревший, кажется, только после того, как Серебряков приехал в имение с молодой женой-красавицей, в которую Войницкий тут же и влюбился?

Не исключено, что именно атмосфера всеобщего восхищения, преклонения развратила, испортила некогда способного семинариста, отличающегося удивительной работоспособностью (он ведь и сейчас, в деревне «по-прежнему от утра до глубокой ночи сидит у себя в кабинете и пишет»), превратив его, в конечном счете, в сухаря, ворчливого, скучного, неинтересного человека, который может говорить только о своих болезнях. Он лишен каких бы то ни было сомнений в правильности своего жизненного пути, он глух к тревогам и страданиям своих близких, он преисполнен сознания собственной значительности (если не сказать — величия). Иначе говоря, он с а м о у в е р е н, а это как раз то качество, которое начисто лишены другие чеховские герои, заслуживающие большую или меньшую долю авторского сочувствия.

Спору нет, Серебряков предстает в пьесе как личность антипатичная. Но был же он некогда, судя по всему, другим... Все жалуется на среду; почему бы на среду, на окружающих не пожаловаться и самому отставному профессору?

Из названия пьесы явствует, что в центре внимания автора находится судьба дяди Вани. Переоценивая свой жизненный путь, он переживает духовный кризис. Теперь Войницкий понимает, что вся жизнь его отданная на служение профессору Серебрякову, была ошибкой. «Я гордился им и его наукой, — в отчаянии восклицает Войницкий, — я жил, я дышал им! Всё, что он писал и изрекал, казалось

мне гениальным... Боже, а теперь? Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь! И я обманут... — вижу, — глупо обманут...»

«Ты погубил мою жизнь! — кричит в отчаянии дядя Ваня Серебрякову. — Я не жил, не жил! По твоей милости я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший враг!»

В том-то и трагедия дяди Вани, что в своих несчастьях, в своей неудавшейся жизни он винит только внешние обстоятельства, винит, главным образом, Серебрякова. «Я обманут...» Не справедливее ли сказать, что он обманулся сам, что он сам (в числе других) содействовал превращению талантливого юноши в того брюзгливого, невыносимого в общении человека, который предстаёт перед нами с первого своего появления?

Но дядя Ваня об этом не думает. Понимание, что жизнь прожита напрасно, наступает для него слишком поздно: «Я ночи не сплю с досады, — жалуется он, — что так глуп проворонил время, когда мог бы иметь всё, в чём отказывает мне теперь моя старость!»

Размышляя о дяде Ване и о себе, доктор Астров ставит безнадёжный диагноз: жизнь прожита «так глупо и так безвкусно...» Что же, винить в этом только старого профессора?

Чехов был убеждён, что человек должен отвечать не только за себя, за свою жизнь, но также обязан нести свою долю ответственности за всё, что совершается вокруг.

«Дядя Ваня» написан в 1896 году. Несколькими годами раньше, в 1890-м, Чехов совершил поездку на Сахалин. О непосредственном поводе, который предопределил решение поехать на каторжный остров, до сих пор идут споры, но несомненно, что писателя не могла не волновать мысль: кто виноват в том, что Сахалин, при исследовании которого, как писал Чехов, «наши же русские люди... совершали изумительные подвиги», превратился в «место невыносимых страданий, на какие только бывает способен человек вольный и подневольный»? Честность Чехова перед самим собой не позволяет уклониться от собственной ответственности.

Кто виноват? Легче всего, разумеется, ответить: *они, не я...* Чехов отвечает иначе, не так, как многие его современники, да и потомки тоже. Кто виноват? Мы.

Прочитирую отрывок из знаменитого письма Чехова А.С.Суворину от 9 марта 1890 года: «Из книг, которые я прочёл и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждений, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников и всё это сваливали на тюремных красноносых смотрителей. Теперь вся образованная Европа знает, что виноваты не смотрители, а все мы, но нам до этого дела нет, это неинтересно...»

Виноваты все мы...

Наши классики все знали (на то они и классики). Другое дело — как мы их читали...

**«ОТЕЦ УМЕР РОВНО ГОД НАЗАД»
(«Три сестры»)**

Летят перелётные птицы...
П о п у л я р н а я п е с н я
Слова Михаила Исаковского

При чтении «Трёх сестёр» всё время не даёт покоя одна и та же мысль: почему сёстры так и не уехали в Москву?

Разговоры о Москве не прекращаются на протяжении чуть ли не всей пьесы. Вот начало первого действия:

«И р и н а. Уехать в Москву. Продать дом, покончить всё здесь и — в Москву...

О л ь г а. Да! Скорее в Москву».

«...Если бы я была в Москве...», мечтает Маша во втором действии. Показательно, что второе и третье действия завершаются почти одинаково. В конце второго Ирина с тоской восклицает: «В Москву! В Москву! В Москву!» И третье завершается её мольбой, обращённой к Ольге: «...поедем в Москву! Умоляю тебя, поедem! Лучше Москвы ничего нет на свете! Поедем, Оля! Поедем!»

Да, конечно, Москва — это символ, но это же и вполне реальный город, куда вполне можно поехать... Почему же не осуществляется мечта трёх сестёр?

Много причин. Но среди них есть одна, едва ли не самая главная: потому что умер отец. Должен признаться, что на это обстоятельство моё внимание обратила кандидат филологических наук Наталья Марковна Шилофост — дочка автора данной статьи. Она же подсказала и соответствующий термин, принятый в психологии, — *утрата лидера*.

Не будем вспоминать Фрейда (хотя, чего греха таить, эдипов комплекс сразу же приходит на память). Ограничимся традиционной психологией, а заодно и педагогией.

Тема *отца* постоянно звучит в пьесе — начиная с самой первой реплики, вынесенной в заглавие этого раздела. Задаётся определённый настрой, который далеко не всегда учитывается исследователями и режиссерами. Если бы режиссёром был я, то обязательно в первом действии повесил бы на сцене большой портрет генерала Прозорова — в парадной форме, с орденами. Соблазнительная мысль — а потом, во втором действии, где, согласно авторской ремарке, декорация та же самая, портрет снять.

Прошёл как минимум год (в начале пьесы Наташа только невеста Андрея, а во 2-м действии уже появляется маленький Бобик). Портрета, если он был в первом действии (как мне кажется), уже нет. Мешает? Во всяком случае, воспоминания о детстве у трёх сестёр и Андрея не самые радостные. Отца они воспринимают как деспота и тирана. Впрочем, портрет они, возможно, и сняли, но забыть о прежней жизни не могут. «Зачем вспоминать», — просит Ирина, но в разговорах то и дело звучат воспоминания и о подробностях похорон, и о том, что при жизни отца на именины Ирины приходило много гостей, «а сегодня только полтора человека», и о том, что сёстры долго не могли привыкнуть к тому, что у них уже нет денщиков...

Да, тиран, авторитетное воспитание — можно много говорить об этом, осуждать и прочее, но как же всё изменилось после смерти отца! Ольга: «Отец приучил нас вставать в семь часов. Теперь Ирина просыпается в семь и по крайней мере до девяти лежит...» Раньше она не посмела бы нежиться два часа в постели.

Ирина об Андрее: «Папа был военным, а его сын избрал себе учёную карьеру». Маша уточняет (и уточнение это чрезвычайно существенно): «По желанию папы». Замечу попутно, что называет она его нежно, по-домашнему: не отец, а папа.

Андрей: «Отец, царство ему небесное, угнетал нас воспитанием. Это смешно и глупо, но в этом всё-таки надо сознаться, после его смерти я стал полнеть и вот располнел в один год. точно моё тело освободилось от гнёта. Благодаря отцу, я и сёстры знаем французский, немецкий и английский языки, а Ирина знает ещё по-итальянски. Но чего это стоило!»

Надо полагать, сил действительно приложено было немало. Бедные дети, воспитание их угнетало. Теперь Андрей от гнёта освободился — и чисто внешне это выразилось в том, что очень уж он располнел. О внутренних изменениях нечего и говорить. «Тысячи народа поднимали колокол, — говорит Маша, — потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с сего. Так и Андрей». Маша не права. Причины были. Интересно, женился бы Андрей на Наташе, если бы был жив отец?

Как бы то ни было, исчез *лидер*, который способен был держать окружающих в своём *силовом поле* (кстати, не забудем, что отец был профессиональным военным, так что элементы так называемой *командирской педагогики* должны были бы быть характерными для него). Но генерал Прозоров умер. И выясняется, что дети его, избавившись от деспотической системы воспитания, оказались в энергетической пустоте. Воспринимать это как прямой результат авторитаризма? Возможно. Но генеральские дети не только ничего не выиграли, но многое потеряли. В любом случае — в отсутствие лидера в Москву они не поедут. Остаётся только завидовать перелётным птицам...

Вот ещё один мотив, чрезвычайно важный для интерпретации чеховской пьесы: мотив свободного полёта.

Слово «птицы» в пьесе слышится неоднократно.

В самом начале пьесы Ирина восклицает: «Точно я на парусах, надо мною широкое голубое небо и носятся большие белые птицы». Чебутыкин, целуя ей руки, нежно говорит: «Птица моя белая...»

Во втором действии происходит чрезвычайно важный разговор:

«Т у з е н б а х. ...Перелётные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли ни бродили в их головах, всё же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...»

М а ш а. Всё-таки смысл?

Т у з е н б а х. Смысл... Вот снег идет. Какой смысл?

Пауза.

М а ш а. Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава!»

Итак, или знать, или все пустяки, все трын-трава, все равно. Напомню, что и пьеса заканчивается словами, которые взволнованно произносит Ольга: «Если бы знать, если бы знать!»

Несколько мотивов являются определяющим в организации сюжета драмы. Об одном мы уже говорили: это *утрата лидера*. Другой обозначается словами: «Все равно» (на что уже справедливо обращал внимание З. Паперный). Речь идет о главном, о мироощущении, об отношении к себе и к жизни вообще. А в связи с этим следует вспомнить и *мотив полета*.

Чебутыкин в последнем действии «в умилении», как замечает Чехов, говорит, обращаясь к Ирине: «Далеко вы ушли — не догонишь вас. Остался я позади, то, но перелетная птица, которая состарилась, не может лететь. Летите, мои милые, летите с Богом!»

Однако же они никуда не улетели. Некоторое время спустя Маша задумчиво произносит: «А уже летят перелетные птицы... (*Глядит вверх*). Лебеди или гуси... Милые мои, счастливые мои...»

Начинается пьеса весной (известна даже точная дата: 5 мая), заканчивается осенью...

Сестрам казалось, что они — перелетные птицы. Нет, крылья у них перебиты...

И на память невольно приходит Тютчев.

О, этот Юг! О, эта Ницца!..

О, как их блеск меня тревожит!

Жизнь, как подстреленная птица,

Подняться хочет — и не может...

Нет ни полета, ни размаху —
Висят поломанные крылья,
И вся она, прижавшись к праху,
Дрожит от боли и бессилья...

**«НАДО ПОНИМАТЬ ТЕХ, КТО ЛЮБИТ»
(«Вишневый сад»)**

Еще раз (в заключение) о проблеме интерпретации. Разумеется, восприятие художественного произведения не остается одинаковым на протяжении десятилетий, тем более — столетий. Произведение живет в историческом времени. В момент своего проявления оно могло волновать современников какими-то злободневными проблемами, откликами на вопросы, чрезвычайно актуальными в ту эпоху. Но прошли годы. Читатели (зрители) могут быть захвачены уже какими-то своими конкретными проблемами, которые находят живой отклик в их душах: возникают новые злободневные конкретно-исторические ситуации. Иными словами, они живут в *новом времени*. Но подлинно художественные произведения не умирают: они продолжают жить в веках, причем, как писал выдающийся литературовед и философ М.М.Бахтин, живут «более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. В процессе посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают в то, чем они были в эпоху своего создания».

Эти соображения имеют непосредственное отношение к творчеству Чехова вообще и к его «Вишневому саду» в частности. Речь не о том, что мы самовольно начинаем приписывать Чехову какие-то новые идеи или тенденции. Нет, это было всегда в его пьесах, только сейчас они стали яснее, повернулись к нам своей новой стороной. Изменилось время, оно выдвигает новые проблемы, и оказывается, что гений Чехова помогает нам в их решении — хотя бы тем, что заставляет нас о них думать. Давно уже сказано, что русская классическая литература есть не литература ответов, а литература вопросов. А известно, что вопрос важнее ответа. И именно в связи с этим хочу обратить внимание на два мотива, которые очень важны для сегодняшнего восприятия чеховской пьесы: *память и любовь*.

В записной книжке писателя сохранились строчки, проникнутые скорбью и горечью: «Разговор на другой планете о земле через 1000 лет: помнишь ли ты то белое дерево...(березу)». В новейшем «*Полном собрании сочинений*» (т. XVII, с. 78) приведенные выше строки никак не прокомментированы; неясно, к какому произведению они могли бы относиться. Но в данном случае важнее обратить внимание на тревожную тональность, суровое предостережение, сближающее запись с пьесой «Вишневый сад». Неужели события приведут человечество к тому, что оно забудет, как называлась береза, как цветут вишневые сады

весной, забудут Землю, забудут, быть может, даже имя свое?.. Вот почему так остро звучит у Чехова тема памяти.

Гаев, обращаясь к Раневской, настойчиво спрашивает ее, волнуясь и повторяя одни и те же слова: «Сад весь белый. Ты не забыла, Люба?.. Ты помнишь? Не забыла?»

Кажется даже удивительным, что это говорит Гаев, которого мы привыкли считать только легкомысленным и беззаботным. Но даже и он охвачен тревогой о судьбе красоты, которую нельзя разрушить, нельзя забыть.

Уважение к памяти, к святыням прошлого, родному дому — один из важнейших показателей уровня культуры, ее необходимое условие, ее слагаемое. Речь идет о тех традициях, без которых не было бы человека, даже больше — не было бы человечества. Самые заветные мысли и надежды великого писателя, его напоминания об ответственности человека за прошлое, настоящее и будущее, за культуру, за свою жизнь, за этот сад, цветы, деревья... Как говорил Тузенбах в «Трех сестрах»: «Какие красивые деревья, и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!».

Речь идет не просто об охране природы — хотя и это очень важно. На первый план выдвигается проблема нравственных потерь или приобретений человека. Ведь вишневый сад в пьесе Чехова не только участок с плодовыми деревьями, не только некая материальная ценность, которую можно продать или купить. Это ценность эстетическая и нравственная. Это Эдем (вспомним Библию). Можно ли продать *Рай*?

В пьесе Чехова «Дядя Ваня» уже возникал проект — пока только проект — продажи дома; а лес уже вырубается, правда, не рядом с домом, а в некотором отдалении от него. В «Трех сестрах» герои уже вынуждены покинуть родной дом, а его новая хозяйка решает, что она сделает в самом ближайшем будущем: «Прежде всего, велю срубить этот клен...» В пьесе «Вишневый сад» дом и сад продаются и уничтожаются почти на наших глазах.

Продан не просто вишневый сад. Уничтожено все лучшее в жизни Раневской и Гаева. Вот от чего плачут они, вот откуда ощущение жизненного тупика, катастрофы.

Интересный факт привела в связи с суждениями о «Вишневом саде» Э.А.Полоцкая. «Более чем за полвека до событий, описанных Чеховым в пьесе, перед проблемой нарушения старых традиций должна была стать семья Гончаровых, владевшая огромным поместьем в Калужской губернии. Дантес, в то время уже женатый на Е.Н.Гончаровой, сестре Натальи Николаевны Пушкиной, не получая из России от новых своих родственников ожидаемых денег, писал язвительно и высокомерно брату жены Д.И.Гончарову: «Признаюсь вам откровенно, что мой здравый смысл отказывается понимать, как можно сохранять поместья, когда они столь непомерным образом заложены и перезаложены? Не знаю, любезный друг, как вы ведете дела в вашей

стране, но мне прекрасно известно, что во Франции, чтобы спасти остатки подобного состояния, был бы только один способ: продать».

Продать? Для Раневской и Гаева сама эта мысль невыносима.

Пользуюсь случаем напомнить о поразительном сходстве коллизии, положенной в основу пьесы Чехова, с романом Льва Толстого «Анна Каренина». Вспомним разговор Константина Левина с неким помещиком. Помещик рассказывает о совете купца срубить липовый сад и продать древесину. Экономическая выгодность совета несомненна. Но что-то останавливает Левина. «Так мы без расчета и живем, точно приставлены мы, как весталки древние, блюсти огонь какой-то... Но для чего же мы не делаем как купцы? На дубок не срубаем сад?» — обращаясь к поразившей его мысли, говорит он.

Вот и чеховские герои — Раневская и Гаев (при всей их непрактичности и легкомыслии) не могут допустить самую мысль о том, что можно продать *Дом*. Но и спасти его они тоже не могут. Это по существу трагическая, неразрешимая для них ситуация.

У Пушкина есть замечательные строки:

Два чувства дивно близки нам —
В них обретает сердце пищу —
Любовь к родному пепелищу,
Любовь к отеческим гробам.
Животворящая святыня!
Земля была б без них мертва...

Так и Чехов при оценке своих героев неизменно пользуется важным критерием: способны ли помнить и способны ли они любить.

Гаев однажды назвал Раневскую порочной. Его точка зрения пришлась по вкусу некоторым исследователям и деятелям театра. Однако в тексте пьесы нельзя найти подтверждения столь суровой оценке. Будем справедливы: в любви она ведет себя благородно. Да, конечно, избранник явно ее недостоин. Сама Раневская откровенно рассказывает об этом: «...он обобрал меня, бросил, сошелся с другой...» Но ведь это *его* характеристика, а не *ее*! Как же ведет себя Любовь Андреевна? Он заболел еще в Ментоне, «и три года, — говорит Раневская, — я не знала отдыха ни днем, ни ночью...» И теперь «он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст ему вовремя лекарство?»

В любви Раневская не о себе думает и хлопочет; чужая боль, чужое страдание волнует ее. Любовь Андреевна бросается на помощь, как бросаются, не раздумывая, к погибающему. Спасет ли она *его*? Кто знает... Скорее всего нет — так же, как не спасла она вишневого сада. И все же «надо понимать тех, кто любит». Эти слова Любовь Андреевна говорит Пете Трофимову, который действительно совершенно не в

состоянии понять видимое отсутствие логики в словах и поступках Раневской. А внутренняя-то логика у нее есть.

Будем справедливы и к Лопахину. Вспомним его слова, которые он произносит вскоре после приезда Раневской: «...вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас как родную... больше чем родную!»

Но молодые герои —Петя и Аня — не испытывают потребности ни в памяти, ни в любви.

Сначала могло показаться, что Петя Трофимов любит Аню нежной и трепетной любовью. Не случайно в конце I действия звучат вслед Ане взволнованные слова молодого человека: «Солнышко мое! Весна моя!» Но вскоре выясняется, что первоначальное впечатление было ошибочным. В дальнейшем о любви речи нет, так что совершенно напрасно Варя так бдительно следит за молодой парой. А возмущенный Петя восклицает: «Какое ей дело! И к тому же я вида не подавал, я так далек от пошлости. Мы выше любви!»

О какой, собственно говоря, пошлости идет речь? Неужели для него любовь — пошлость? У Пети нет настоящей любви не только к Ане. Достаточно вспомнить его отношение к вишневому саду — этому символу красоты, чистоты, счастья.

Судьба сада для Трофимова совершенно безразлична. Он говорит Любовь Андреевне в III действии: «Продано ли сегодня мнение, или не продано — не все ли равно? С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка. Успокойтесь, дорогая».

Все равно. В чеховском творчестве это не случайные слова, это своеобразный сигнал опасности или сигнал бедствия. Вернее будет сказать, что Петя Трофимов не просто равнодушен к судьбе вишневого сада, он настроен к нему резко враждебно. По сути, именно Петя стремится идеологически обосновать необходимость уничтожения сада. Для него вишневый сад — признак чужой, враждебной культуры, это то прошлое, с которым необходимо покончить, уничтожив его, — в этом будет, по его мнению, заключаться искупление старых грехов. И наивная Аня доверчиво принимает логику Пети Трофимова: «Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде. Я любила его так нежно, мне казалось, на земле нет лучше места, как наш сад». И за одно то, что Пете так легко удалось внушить эти мысли молоденькой девушке, ему нет прощения.

Я думал, какой бы эпитафия предпослать разделу, посвященному «Вишневому саду». И даже сам придумал. Но потом мне показалось, что лучше бы им закончить разговор о возможностях современной интерпретации «Вишневого сада»:

«Л о п а х и н. Я...люблю вас...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. ... Я люблю его...

П е т я. Мы выше любви.

А н я. Что вы со мной сделали, Петя?
Отчего я уже не люблю вишневого сада?»

Вот бы поставить чеховскую пьесу в таком ключе!

Л.Н. Синельникова

**ДИСКУРС ПИСАТЕЛЯ И ДИСКУРС ИССЛЕДОВАТЕЛЯ
(РАЗМЫШЛЕНИЯ ОППОНЕНТА ПО ПОВОДУ
ДИССЕРТАЦИОННОГО ИССЛЕДОВАНИЯ,
ПОСВЯЩЁННОГО А. ПЛАТОНОВУ)**

А. Платонов, писатель со сложной судьбой, относительно недавно «возвращённый» в художественную культуру, естественно, вызывает повышенное внимание исследователей. К пониманию платоновского сознания учёные подходили постепенно, опровергая или поддерживая друг друга. Мнению А. Битова о том, что тексты Платонова - «упражнения для души и духа» предшествовали оценки из другого сознания и времени: «пошлость юродивого» (Фадеев), написанное «граничит с мрачным бредом» (Горький). Да и сейчас нередко на Платонова смотрят, но не видят, читают, но не понимают.

Талантливый писатель живёт дважды: сначала его формирует время, потом он преобразует время. В этом противоречивом культурном контексте формулировка темы исследования А. В. Тереховой (Харьковский национальный университет) - «Дискурс А. Платонова в контексте научных интерпретаций» представляет собой заявку совместного рассмотрения трёх типов дискурса: дискурса научных интерпретаций, дискурса прозы Платонова и дискурса самого автора диссертации. Такого рода многореферентность субъектов - носителей разных дискурсивных действий согласно принципу сциентической воронки должна была «разместиться» в референтном пространстве автора диссертации, взявшего на себя ответственность за описание взаимоотношений между творцом текста, самим текстом и интерпретатором. Задача не из лёгких, и её решение - хотя бы в варианте удачной попытки - не могло не потребовать особого исследовательского инструментария.

Когерентность предпринятого анализа в значительной степени обеспечивается композицией, представляющей собой своеобразную модель континуальной целостности сознания исследователя, стремящегося максимально приблизиться к сознанию писателя.

Доминирующая цель - реконструкция эпистемологического дискурса творчества Платонова в контексте разных научных парадигм. Такого рода реконструкция потребовала отойти от традиционного реферативного обзора и системно представить эволюционное, а иногда и революционное движение научной мысли относительно «феномена Платонова». Многочисленные цитаты автор исследования стремится по большей части корректно связать с собственным видением и сопровождает метакомментарием: *заметим в свою очередь; считаем нужным отметить; впрочем, на этот счёт существует и другая точка*

зрения; этот метод можно применить ко всему творчеству писателя и под.

Принцип дополнительности в диссертации манифестируется и реализуется как ключевой, что вполне объяснимо поставленными целями исследования. Этот методологически значимый принцип выполнил одновременно и этическую роль: разные, не изоморфные друг другу смысловые системы не столько противопоставляются, сколько сопоставляются, так как только совместность как общее движение познавательного процесса может способствовать пониманию целостности анализируемого явления. Более того, «беспорядочность» в науке на определённом этапе её развития - это накопление данных для будущего порядка (космосу, как известно, предшествует хаос).

Критическая оценка интерпретации творчества Платонова в контексте традиционного литературоведения во многом справедлива: фиксация частных без стремления в их сцеплении увидеть нечто целое и целостное искажает положение дел; биографический и генетический методы, списки мотивов и приёмов не могут обеспечить адекватной интерпретации платоновского дискурса.

Стилистическая гетерогенность текстов Платонова - наиболее сложная конвергенция, стремление понять которую с опорой только на идеи и инструментарий традиционной стилистики действительно не только не продуктивно, но и способно исказить положение дел. Одно из наиболее существенных для понимания поэтики Платонова объяснений стилистической полифонии - диалогичность как результат проявления сознания разных персонажей, их соприсутствие в авторском повествовании. Кроме того, полифония поддерживается и расширяется благодаря межтекстовым взаимодействиям - интертекстуальным связям, способствующим включению художественного текста в обширное поле метапоэтики. Преодоление линейного времени через интертекстуальные связи - одна из основных характеристик нарратива Платонова. Реконструкция интертекстуальных связей основывается на принципе контрапункта (в понимании Б.М. Гаспарова и Н. А. Фатеевой) - совмещении нескольких относительно автономных и параллельно текущих во времени линий. Использование этого понятия было бы весьма уместным.

Исследование творчества Платонова в контексте культуры также выстраивает серию проблем, имеющих отношение к характеру научных интерпретаций дискурса писателя: связано ли мирозерцание Платонова с эстетикой примитива, в какой мере его творчество соотносимо с европейской культурой и в каких её проявлениях, и ряд других. В контексте такого рода связей естественно обращение исследователей к интенциональным структурам, являющимся носителями расширенного, аффективного сознания (фантазии, сны и под.).

Исследование мифопоэтических основ творчества Платонова также демонстрирует ряд несовпадающих подходов, систематизация

которых через текстовые проявления позволяет понять специфику мифологичности писателя.

Рассуждения философов по проблемам сознания, мышления, памяти и т.д. составили едва ли не основную аргументативную поддержку концепции автора диссертации. По отношению к дискурсу Платонова философия нередко оказывается инструментом обнаружения и исправления концептуальных недостатков, неполноты и неточности выводов платоноведов относительно творчества писателя и языка его произведений. Сама теория познания - эпистемология сложилась в обширном пространстве философского знания, она тесно связана с онтологией и метафизикой. Введение этих понятий в контекст интерпретации дискурса Платонова обеспечило широту и целостность взглядов исследователя. Применение философских понятий дало возможность описать особый модус существования предметов и явлений в мире текстов Платонова, выйти за рамки временного физического мира в пространство бытия. Понимание специфики языка Платонова невозможно без уяснения сути метафизического мышления. Показательно, что концептуальные просчёты дают о себе знать тогда, когда в науке накапливается большой и разнородный феноменологический материал, не опирающийся на целостность методологии. Выход из кризисного состояния такой научной дисциплины, как интерпретация художественного текста невозможен без привлечения мировоззренческих понятий, сложившихся в философии.

Презентативен выбор философов: П. Флоренский, В. Н. Топоров, В.А. Подорога, М.К. Мамардашвили, М. Хайдеггер. К сожалению, в этом списке нет ссылки на Н.Ф. Фёдорова - философа рубежа 19 - 20 веков, оказавшего большое влияние на русскую культуру. Платонов был хорошо знаком с идеями этого философа, считавшего, что преодолеть смерть можно всеобщим трудом, мыслью и наукой. Есть все основания предполагать, что отношение Платонова к смерти, его мысли о «всеобщем воскрешении» складывалось под влиянием трудов философа «общего дела» - Н.Ф. Фёдорова.

Синтезирующий подход к осмыслению творчества Платонова вбирает «бессознательные начала». Бессознательное обнаруживается как некая структура, которую невозможно понять и исследовать как готовый смысл. Как писатель находится в поисках смысла, так и исследователь не может пребывать в мире готовых смыслов. Только в движении человеческое сознание открывает (или, точнее, приоткрывает) тайну взаимоотношения писателя с миром. Приходится мыслить сложно, держать в голове несколько абстракций одновременно, понимать условность прямого значения сказанного в тексте. В своё время Платон назвал это диалектикой (псевдоним А.П. Климентова - Платонов, видимо, не случаен), Сократ - майевтикой (искусством рождения). Диссертант проявляет такого рода диалектическое сознание и описывает соответствующее ему исследовательское состояние, что даёт

возможность видеть и понимать фидеистичные свойства дискурса Платонова. Называются и анализируются онтологические ориентиры, сказавшиеся на направлении смыслового движения платоновских текстов: детскость как качественная черта сознания персонажей, активность мифологических мотивов сна, умирания, темноты, ночи и др. Автор диссертации убеждает также, что для осуществления синтезирующего подхода важно понимание метонимического принципа повествования, на основе которого формируется метафизическое текстовое пространство.

Через метакомментарий позиций учёных разных взглядов и направлений диссертант получил возможность увеличить собственный исследовательский тезаурус, накопить наиболее значимые для характеристики художественного дискурса Платонова факты. К ним относятся: информативность аномальных явлений в языке и стиле, лексические и грамматические метафоры (последние строятся на переосмыслении отвлечённых существительных), пересечение предметно-пространственных категорий, смещение субъектно-объектной перспективы высказывания и нек. др. - всё это влияет на категориальную семантику платоновского нарратива. Язык произведений Платонова проявляет специфику мировоззрения писателя, поэтому его поэтика не сводима к перечню художественных приёмов, и каждый фрагмент текста - это фрагмент бытия; все произведения объединены единством мифологического текстового пространства, они полимодальны, полифоничны, строятся на смешении (нередко гротескном) языковых пластов.

Предпринята в целом удачная попытка ответить на вопрос: в каких параметрах, категориях, с помощью каких интерпретирующих средств может быть описан язык произведений Платонова, имеющий названные выше качественные, то есть семиотические, характеристики. Интерпретация платоновского дискурса строится на основании ряда принципов: аттрактивности (стягивания), партиципации (причастности), палимпсеста (наслоения, плотности). Совместное действие этих принципов ведёт к активизации категории памяти во всех её проявлениях - языковых, интертекстуальных, текстовых, метатекстовых. Носителем всех видов памяти как «глобального поля связностей» должен быть и интерпретатор художественного дискурса такой степени сложности, и только при этом условии энтропия смысла может быть переведена в информацию о содержании текста. Понятия «обратная перспектива», «бытийный диалог», «воронкообразность текста» позволяют объёмно подойти к толкованию уникальной по своей смысловой и мировоззренческой глубине метафоры -«евнух души».

Реконструкция эпистемологического дискурса Платонова позволила обобщить ряд признаков и свойств художественного мышления писателя, определивших особенности языка его прозы: дискурс прозы Платонова - это целостное пространство, заданное

процессуальностью мысли и сознания; это слоистое метафизическое пространство, настроенное на выражение особых экзистенциальных состояний, - отсюда непроявленность смысла, аномальность и противоречивость языковых построений.

Платоноведение в итоге квалифицируется как отрасль гуманитарного знания, сложившегося и развивающегося на стыке филологии, философии, культурологии, эстетики, психологии. Делается в целом справедливый вывод о потенциальной безграничности, открытости пространства эпистемологического дискурса Платонова.

Отношения «автор - интерпретатор» никогда не бывают простыми, особенно если для интерпретации особого рода семиотичности привлекается новый понятийный аппарат. Замечания и предостережения в этом случае неизбежны:

1. Ни один писатель, каким бы оригинальным, необычным и не вписывающимся в норму ни был его язык, не может быть вне типологической парадигмы. Платонов - не исключение. Его творчество, связано с переходной и социально не устойчивой эпохой, для которой характерна динамика смены стилей: отрицание и деконструкция, поиск цельности и целостности как механизмов саморегуляции, дискретность и мозаичность, отсутствие общей доминанты, то есть развитие «по краям», *ad marginem* (см. об этом подробнее в монографии А.Ю. Мережинской «Художественная парадигма переходной культуры». - Киев, 2001). Такого рода типологический «формат» (в виде эпистемических аналогов) должен, на наш взгляд, найти место в любом исследовании.

2. Мнения исследователей, прежде всего Ю.И. Левина (см: «От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Семиотика и информатика. - М., 1990. - Вып.30) об очевидных связях дискурса прозы Платонова с языком лирики (пространственно-временные смещения, нарушение валентных связей, теснота ряда, особая аттрактивность и др.) фактически остались на уровне деклараций. Такие проявления лиризма, как слияние смысла с ощущением и чувственным восприятием, сближение сущностных признаков вещей, культивирование «несобытийных» типов коммуникации, соединение разобщённого и разобщение соединённого (философы называют это борьбой с онтологической слепотой человека) едва ли не в полном наборе представлены в художественном дискурсе Платонова. Все эти признаки лиризма хорошо изучены лингвистами (работы В.П. Григорьева, Н.А. Фатеевой, О. Г. Ревзиной, И. Я. Чернухиной и многих других учёных, занимавшихся проблемами лингвистической поэтики). Внимание интерпретатора к этому аспекту научного дискурса платоноведов могло бы увеличить меру лингвистичности проведённого исследования и провести этически целесообразную корректировку заявленной автором диссертации новизны подходов (например, бриколаж означенный как эпистема дискурса прозы Платонова - не что иное, как приём перестановки эпитета, обстоятельно описанный филологами разных

поколений и самими поэтами). К слову, расположенность Платонова к поэтическому мышлению и поэтическому языку подтверждается фактом оценки сборника его стихов «Голубая глубина» В. Брюсовым: «А. Платонов - настоящий поэт».

Вряд ли оправдано негативное отношение к понятию *приёма* как такового. Анализ приёмов позволяет выстроить типологически значимую линию литературного процесса в его традиционных и новаторских проявлениях. «Первой задачей исследователя вопросов поэтики является установление в изучаемом произведении тех или иных поэтических «приёмов», с помощью которых словесный материал возводится в достоинство эстетического факта», - считал В.Д. Жирмунский. Представляется, что отказ от таких методологических установок ведёт не столько к приобретениям, сколько к потерям. Приём, по нашему мнению, не некое механическое действие, а акт, согласованный с художественным сознанием, и он также процессуален, как сознание. Остранение, которое характерно для Платонова как субъекта повествования, - тоже приём, как и невыраженность категории персонажа, «блуждающая точка зрения автора» и др. (неслучайно некоторые исследователи соотносили язык произведений Платонова с языком формалистов). Другое дело - проблема *преднамеренного / непреднамеренного* действия автора, в аспекте которой отношение к приёму принципиально не может быть однозначным.

Перцептивный опыт диссертанта сформировался на основе аналитического реферирования научного дискурса, имеющего отношение к теме исследования. Большой объём и разнообразие полученной информации расширили возможности интерпретации научного дискурса, но одновременно и привели к размытости идентификационных критериев в интерпретации художественного дискурса. Дискурс-анализ как метод воссоздания смысла в ряде случаев выглядит произвольным - прежде всего потому, что автор отходит от структуры знака как главного предмета лингвистики, вследствие чего код интерпретации отрывается от кода лингвистического устройства самого текста. Это можно объяснить как особенностями поэтики Платонова, так и невыработанностью таксономических критериев дискурс-анализа.

Новые научные парадигмы не возникают на пустом месте. Пришло время определить отношение к понятиям, которые долгие годы лежали в основе теории и практики анализа художественного текста. К числу таких понятий относится *образ автора* как организационный центр произведения, через который прочитывается партитура «симфонии» прозаического текста, выявляются качества и особенности речевой структуры и стиля произведения и т.д. Какое отношение может иметь к дискурс-анализу сформулированное В.В. Виноградовым положение о том, что *образ автора* «скрыт в глубинах композиции». Глубины композиции - это, конечно, не глубины сознания, но нечто, наиболее приближенное к ним. Принцип партиципации, надо полагать,

реализуется прежде всего в несобственно-прямой речи, структура и функции которой также хорошо изучены. Можно по-разному оценивать прежние научные парадигмы: полностью от них отказаться, остаться на позициях историкографического пиетета или сохранить, включить в свой опыт понимания прошлые достижения. Выбор за новыми поколениями учёных, желательно за теми, кто знаком с научной этикой, обеспечивающей преемственность самого научного знания.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Аулов Анатолій Михайлович — кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Бахмач Віктор Іванович — кандидат філологічних наук, доцент кафедри всесвітньої літератури Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Гажева Інна Дмитрівна — кандидат філологічних наук, асистент кафедри російської філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

Джинджолия Гігла Паршаванович — кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Дружин Геннадій Вікторович — в. о. завідувача кафедри туризму і готельного господарства Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Дяченко Галина Вікторівна — магістр філології, аспірантка кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Єременко Ірина Анатоліївна — доцент кафедри російської філології Львівського національного університету імені Івана Франка.

Ковтун Кароліна Вікторівна — викладач кафедри теорії та практики перекладу Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Компанцева Лариса Феліксівна — кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Крищенко Тетяна Алімівна — старший викладач кафедри іноземних мов з курсом латинської мови Дніпропетровської державної медичної академії.

Минаєва Елла Вікторівна — асистент кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Нехаєнко Ганна Анатоліївна — аспірантка Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Ніколаєва Віра Анатоліївна — аспірантка кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Пінчук Тетяна Степанівна — кандидат філологічних наук, професор, декан факультету української філології Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Пономарьова Тетяна Олександрівна — асистент кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Розсоха Валентина Олександрівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Сахно Катерина Михайлівна — викладач кафедри іноземних мов Кримського державного медичного університету імені С. І. Георгієвського.

Синельникова Лара Миколаївна — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Соболева Ірина Олександрівна — кандидат філологічних наук, доцент кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Теплинський Марк Веніамінович — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Прикарпатського університету (м. Івано-Франківськ).

Фролова Віолетта Валеріївна — аспірантка кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.

Шаповалова Ірина Володимирівна — магістр російської мови та літератури, аспірантка кафедри російського мовознавства та комунікативних технологій Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.