

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ГОРЛІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ

# СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКА ФІЛОЛОГІЯ

*Збірник наукових праць  
випуск 2*

*Засновано у 2002 році*

Горлівка-2003

**УДК 81+801+882+82**  
**ББК Ш81.0 + 82.0**  
**С92**

**Східнослов'янська філологія:** збірник наукових праць. Випуск 2. **С92.** – Горлівка: Видавництво ГДПШМ, 2003. – 124 с.

**ISBN 966-8469-00-3**

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем східнослов'янської філології.

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

ББК Ш81.0 + 82.0

**Восточнославянская филология:** сборник научных работ. Випуск 2. **С92.** – Горловка: Издательство ГПШМ, 2003. – 124 с.

Сборник посвящен исследованию актуальных проблем восточнославянской филологии.

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

**Рецензенти:** д. філол. н. А.С. Зеленько  
д. філол. н. Т.П. Маєвська

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

*Друкується за рішенням вченої ради Горлівського державного педагогічного інституту іноземних мов.*

*Протокол №3 від 27.11.02*

**ISBN 966-8469-00-3** © ГДПШМ, 2003

## СТАТТІ

*Т.М. Марченко (Горловка)*

УДК 82-1.09+821.161.1

**СКАНДИНАВСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ РУССКИХ  
РОМАНТИКОВ**

Появление скандинавских мотивов в произведениях русских поэтов-романтиков нельзя назвать случайным. Творческая устремлённость к эпохе скандинавского средневековья вполне объяснима реалиями духовной жизни России первой половины XIX века, идейными и эстетическими установками романтизма. Расцвет нового творческого метода проходил на фоне всплеска общерусского интереса к изучению отечественной и мировой истории, народных обычаев и традиций, укрепления национального самосознания. Представления русских литераторов о прошлом преломлялись в призме современных им политических, научных и эстетических теорий. Крупные успехи исторической науки, начавшаяся дискуссия о происхождении Руси и роли варягов в становлении русской государственности, открытие европейскими учёными на рубеже XVIII-XIX веков древних скандинавских памятников словесности, стали событиями первостепенной важности не только в учёном мире, живо отразились в литературном процессе того времени. Поэтическое искусство скальдов начинает рассматриваться, наряду с античным литературным наследием, в числе непререкаемых художественных образов классического прошлого, а героические идеалы “эпохи викингов” становятся притягательными для поэтов, стоящих на романтических позициях отрицания “мира сего”.

Именно романтическое неприятие современности порождает стремление выйти за пределы отвергаемой каждодневной реальности. В поисках идеала всё дальше – во времени и в пространстве – становится синонимом поэтического. “Презираемому здесь” неизменно противопоставляется “гармоничное и прекрасное там” – в вольной патриархальной жизни нецивилизованных народов, в захватывающих подвигах древности.

К.Н. Батюшков, одним из первых обратившийся к скандинавской старине, следует типично романтическому принципу свободного, сугубо поэтического обращения с историей, здесь он ищет не быть, а мечту, желаемое. Так, в элегии “На развалинах замка в Швеции” /1814г./, отразившей личные впечатления поэта от пребывания в этой стране, он не изображает какой-либо исторический факт, а конструирует свои представления в соответствии с исповедуемыми эстетическими идеалами:

Там, там, где вьётся плющ по лестнице крутой,  
И ветр кольшет стебель иссохшия полыни,  
Где месяц осребрил угрюмые твердыни  
Над спящею водой –  
Там воин некогда, Одена храбрый внук,  
В боях приморских поседельй,  
Готовил сына в брань, и стрел пернатых пук,  
Броню заветну, меч тяжёлый  
Он юноше вручил израненной рукой....”

(К.Н. Батюшков. На развалинах замка в Швеции) [2, с.25].

Перед мысленным взором поэта проносятся брани сынов и внуков Одина, пиршества скальдов в свете зажжённых ритуальных дубов, корабли, бороздящие моря и внушающие трепет Нейстрии и туманному Альбиону. Художественное мышление погружает его в иной мир, жизненный материал – прогулка по безмолвным берегам, созерцание обломков твердыни, “следов протекших лет и славы” – претворяется в вереницу поэтических образов. Каждый взгляд стихотворца на “ветхий мост с чугунными цепями”, на “твердыни мшистые, с гранитными зубцами и длинный ряд гробов”, рождает ассоциации уже не в предметной, а в психологической тональности. Вслед за автором элегии читатель приобщается к миру могучих воинов, воспетых некогда в сагах и поэтических сказаниях скальдов.

Знакомя читателей со скандинавской стариной, К.Н. Батюшков нередко прибегал к французскому посредничеству – вольным переложениям из поэмы Э. Парни “Иснель и Аслега”, написанной по мотивам скандинавской мифологии. При этом, эпикурейство обоих поэтов ощутимо, приводит к некоторым неточностям, вполне, впрочем, допустимым в рамках художественного произведения. Так, в стихотворении “Скальд” русский поэт вложил в уста героев-викингов призыв:

Воспой нам песнь любви и брани,  
О, скальд, свидетель древних лет,  
Твой меч тяжёл для слабой длани,  
Но глас века переживёт

(К.Н. Батюшков “Скальд”) [2, с.201].

Известно, что для искусства северных скальдов любовная лирика совершенно нетипична, главным жанром их поэзии была “драпа” (“боевая песнь”), повествующая о битвах и воинских подвигах князя-конунга и его дружинников. Сами же скальды в большинстве своём тоже были воинами, участниками походов, держали меч отнюдь не

“слабой дланью”. В данном случае поэт явно отдал дань собственно-му гедонизму. Чувствуя себя достаточно свободным по отношению к историческому материалу, К.Н. Батюшков заботился, прежде всего, о безукоризненности отделки каждого своего стихотворения, всецело сосредоточив внимание на “совершенстве, чистоте выражения, стройности в слого, гибкости и плавности.... Ибо поэзия и в малых родах есть искусство трудное и требующее всей жизни и всех усилий душевных” [1, с.11-12]. Подобное отношение к стихотворному мастерству было присуще и древним скандинавским поэтам, создавшим изысканный поэтический язык, сложную систему образных выражений, метафорических иносказаний, заботившихся об эвфонии – красоте звучания каждого стихотворения. Это ещё одна причина привлекательности поэзии скальдов для К.Н. Батюшкова. Он считает себя членом тайного братства поэтов всех времён, ведь только поэтическая душа способна предаваться полётам фантазии, преодолевать пространство и время, беседовать с Сафо, Горацием, Оссианом, “слышать скальдов глас”. Подобные чувства и состояния К.Н. Батюшков переживал не раз. Так, подвижный сладкими грёзами, поэт в элегии “Мечта” устремляется в Сельвские леса, обитель кельтских бардов, а затем и в Биармию, край дремучих лесов и скал, страну скандинавских саг.

Итак, седая старина, славное прошлое превращают эти северные места в экзотическую область, манящую романтическое воображение. Подобное восприятие формируется и благодаря суровой, но прекрасной природе, тоже не оставившей равнодушными русских поэтов. Так, в предисловии к первому отдельному изданию поэмы “Эда” /1824г./ Е.А. Баратынский отмечал: “Страна сия имеет некоторые права на внимание наших соотечественников любопытною природой, совершенно отличной от русской...” [4, с.664]. Пейзажные зарисовки блестяще удались поэту:

Суровый край, его красам,  
Пугаяся дивятся взоры:  
На горы каменные там  
Поверглись каменные горы,  
Синея, всходят до небес  
Их своенравные громады,  
На них шумит сосновый лес,  
С них бурно льются водопады...

(Е.А. Баратынский “Эда”) [4, с.521].

Поэзия русского романтизма знает и случаи более конкретного, нежели историко-элегические либо пейзажные зарисовки, обраще-

ния к скандинавской теме. Прежде всего, это факты русско-скандинавских связей. Одним из наиболее притягательных сюжетов стала история любви норвежского принца Харальда Сигурдарсона и дочери князя Ярослава Мудрого Елизаветы. Источником сведений о событиях, происходивших в XI веке, стали своды королевских саг “Круг земной” /1230г./, составленный исландским историком и филологом Снорри Стурлусоном и “Гнилая кожа” /начало XIII века/. Указанные источники называют Харальда последним конунгом-викингом на норвежском престоле. Его молодые годы прошли под знаком борьбы за власть, в сражениях и далёких походах. После неудачной попытки вернуть себе норвежский престол, Харальд с дружиной отправился “на восток в Гардарики к конунгу Ярицлейву”, т.е. на Русь, к киевскому князю Ярославу Мудрому. Красота княжеской дочери, которую в древнескандинавских сагах называли Эллисив, покорила сердце принца. Поступив на службу к великому князю, Харальд попросил руки его дочери. Однако первая попытка получить в жёны русскую красавицу не увенчалась успехом: жених не имел ни престола, ни богатства. Удручённый отказом викинг отправился в Константинополь, где провёл более десяти лет на службе у византийского императора. Вместе со своей варяжской дружиной Харальд совершал дальние походы в Малую Азию, северную Африку, Палестину, Грецию, успешно сражался с врагами Византии – сарацинами, на суше и на море. Эти многочисленные подвиги принесли ему славу и прозвище “Смелый”, или “Суровый”. Приобретенные в походах несметные богатства Харальд посылал ко двору Ярослава, доказывая, что он достоин быть его зятем. В 1045 году Ярослав Мудрый выдал свою старшую дочь Елизавету за Харальда Смелого, который в 1047 году стал норвежским королём Харальдом III, а Елизавета Ярославна – королевой Норвегии.

Норвежский богатырь Харальд, как свидетельствует Снорри Стурлусон, оказался не только славным воином, но и талантливым поэтом-скальдом. Среди своих долгих приключений он в духе рыцарской поэзии сочинил стансы в честь своей возлюбленной – “сложил Харальд висы радости, и всего их было 16, и один конец у всех”. В “Висах радости” Харальд рассказывал о своей гористой родине, о мощи его дружины, о битвах, в которых участвовал, об искусствах, какими овладел. Он восхвалял красоту и гордость русской княжны, но каждая строфа неизменно заканчивалась грустным припевом: “Однако не хочет девушка в Гардах чувствовать ко мне склонности”. О стансах северного скальда и его взаимоотношениях с дочерью князя Ярослава писал в “Истории государства Российского” Н.М. Карамзин: “Елизавета не презирала его: он следовал единственно обыкновению тогдашних нежных рыцарей, которые всегда жало-

вались на мнимую жестокость своих любовниц” [3, с.159]. Карамзин был прав, Елизавета не презирала Харальда, а напротив, оценила его достоинства, таланты и преданность и горячо полюбила его. Любовная лирика Харальда, совершенно несвойственная для творчества скальдов в плане тематики, стала спустя столетия наиболее популярной частью поэтического наследия скальдов. Первыми поэтическими переложениями вис Харальда были латинские, затем – стихи французских поэтов. Завершив поэтический круг, песня Харальда в честь Елизаветы появилась в России. В XVIII веке её перевели И.Ф. Богданович и Н.А. Львов, а в XIX веке – К.Н. Батюшков и А.К. Толстой.

Перевод К.Н. Батюшкова “Песнь Гаральда Смелого” решён в “оссианическом” ключе – видимо, не без влияния уже упомянутой выше поэмы Э. Парни “Иснель и Аслега”, которая содержала свободное переложение харальдовых “Вис”. Поэт воплощает уже известные события в форму героической баллады:

Мы, други, летали по бурным морям,  
От родины милой летали далёко!  
На суше, на море мы бились жестоко,  
И море, и суша покорствуют нам!  
О други! Как сердце у смелых кипело,  
Когда мы, содвинув стеной корабли,  
Как птицы неслися станицей весёлой  
Вкруг пажитей тучных Сиканской земли!..  
А дева русская Гаральда презирает  
(К.Н. Батюшков. Песнь Гаральда Смелого) [2, с.101].

Отдалившись от скальдического стиха, автор баллады всё же сохранил одну особенность: подобно Харальду он заканчивает каждую строфу одной и той же фразой (“А дева русская Гаральда презирает”), выражающей недоумение и сердечную печаль удалого викинга. В одном из писем П.А. Вяземскому в феврале 1816 года К.Н. Батюшков, описывая свою работу над переводом “Песни Гаральда Смелого” рассказывает, что древний герой неожиданно предстал его воображению длинноволосым дикарём, рвущим мясо руками и пьющим вино из черепа убитого врага [2, с.405]. Окончательный текст стихотворения, где Харальд остался могучим и благородным вождем, не сохранил этого открытия, но, уловленная К.Н. Батюшковым сквозь французское переложение архаическая свирепость героя в первоначальном источнике, помогла ему передать ту энергию стиха, которая не ощутима ни у Н.А. Львова, ни у И.Ф. Богдановича, ни у Н.М. Карамзина – превосходных поэтов, ранее работавших с этим сюжетом:

Вы, други, видали меня на коне?  
Вы зрели, как рушил секирой твердыни,  
Летая на бурном питомце пустыни  
Сквозь пепел и вьюгу в пожарном огне?  
Железом я ноги мои окрыляя,  
И лань упреждаю по звонкому льду,  
Я, хладную влагу рукой рассекая,  
Как лебедь отважный по морю иду...

(К.Н. Батюшков. Песнь Гаральда Смелого) [2, с.102].

Стоит отметить, что поэтически претворённой в “Песне Гаральда Смелого” оказалась не только древнескандинавская история, но и судьба самого К.Н. Батюшкова. История бесстрашного воина, страдающего от равнодушия возлюбленной, созвучна чувствам поэта, пережившего в то время неразделённую любовь к Анне Фурман, хотя сюжет, построенный на отдалённом материале, приглушает, в значительной степени, биографическое содержание стихотворения.

Следующим обращением к этому скандинавскому фрагменту стала “Песня о Гаральде и Ярославне” А.К. Толстого. Произведение вошло в цикл так называемых “норманно - русских” баллад, многие из которых посвящены теме широких международных связей древней Руси. (В цикле представлены также баллады “Три побоища”, “Гакон Слепой”, “Боривой”, “Канут”, “Ругевит”). Исторические взгляды А.К. Толстого основаны на глубоко личном понимании прошлого и настоящего России и коренным образом расходятся с существовавшими в тот период концепциями. Его произведения, письма, черновики, свидетельствуют о том, что период Киевской Руси и вольного Новгорода, названный поэтом “европейским”, был лучшим в многовековой истории России, ведь ему на смену пришёл период “татарщины”, эпоха Ивана Грозного, смута. Киевская Русь представлялась А.К. Толстому “золотым веком”, безвозвратно канувшим в прошлое, веком свободным от деспотизма, рабских страстей и косности, временем сильных людей, “что с потехой охотно мешали дела”. Это, без сомнения, романтический идеал поэта. Важным обстоятельством, делавшим Киевскую Русь столь привлекательной эпохой, было для А.К. Толстого равноправное положение страны в европейском мире, её широкие внешнеполитические связи, отсутствие национальной замкнутости. В “Песне о Гаральде и Ярославне” автор обращает внимание прежде всего на тот факт, что дружбу и покровительство могущественного Ярослава Мудрого стремились обрести многие европейские страны и государи. Лишь “слава, добытая в долгой борьбе”, помогает скандинавскому царевичу Гаральду завоевать сердце гордой Ярославны и

расположение её могущественного отца. Уверенность А.К. Толстого в равноправном положении Руси на арене европейской политики, прекрасное знание династических связей, в том числе и русско-скандинавских, позволило ему показать в балладе “Три побоища” смерть русского князя Изяслава в бою с половцами, смерть Харальда III норвежского в бою при Стамфордбидже и Гастингское сражение как события равнозначные для судеб Европы. В данном случае поэт сознательно допускает анахронизм, изобразив три побоища без временной дистанции их разделяющей.

Большая часть баллад А.К. Толстого из норманнского цикла представляют собой яркие колоритные зарисовки из древней истории. Сама форма малого лирического жанра приводит к фрагментарности поэтических ситуаций. Это естественно, ибо, с точки зрения романтиков, подлинная лирика всегда тяготеет к фрагменту, принципиально свободному поэтическому высказыванию. Так, в балладе “Гакон Слепой”, сюжет которой взят из русских летописей, рассказывается о варяжском князе Якуне, который со своей дружиной пришёл на помощь Ярославу Мудрому в его борьбе с братом Мстиславом. По сообщению летописца, Якун был слеп, его дружина была разбита и вернулась обратно за море. Многие историки взяли под сомнение слепоту Якуна, считая этот факт следствием ошибки переписчика или неправильного понимания текста. Для А.К. Толстого образ бесстрашного, несмотря на слепоту, варяжского князя больше соответствовал его тяготению к исторической романтике. По этой причине он предпочитает следовать указаниям летописи, более того, вопреки исторической правде, варяжский князь и Ярослав Мудрый являются победителями. Принцип фрагментарности выдержан и в балладах “Боривой” и “Ругевит”. Тема стихотворений – крестовый поход на балтийских славян датских королей Свенда III и Кнуда V, предпринятый в 1147 году с целью искоренения язычества и христианизации этих народов.

Русские романтики не просто ввели скандинавские мотивы в лирическое наследие, выразив тем самым разнообразие собственных творческих устремлений и поисков, была заложена традиция, блестяще продолженная поэтами следующих поколений, прежде всего в эпоху “серебряного века” (К. Бальмонт, А. Белый и др.).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. – Л., 1978.
2. Батюшков К.Н. Избранные сочинения – М., 1986.
3. Карамзин Н.М. История государства Российского. – Казань, 1993. – Т.2.
4. Поэты пушкинского круга – М., 1983.

**АНОТАЦІЯ**

Стаття присвячена вивченню скандинавських мотивів в поезії російських романтиків. Автор аналізує найбільш важливі причини появи естетичного інтересу до скандинавської культури, історії та природи в російській літературі початку XIX сторіччя. Зображені також особливості сприйняття та відображення оригінального, екзотичного для романтиків, матеріалу. В центрі уваги – елегії, балади, поеми К.М. Батюшкова, Е.А. Баратинського, О.К. Толстого.

**SUMMARY**

This article is dedicated to description the Scandinavian motifs in the lyric poetry of Russian romantics. The author shows the most important reasons of appearance of aesthetic interest for Scandinavian culture, history and nature in the literature in the beginning of XIX century, the peculiarities of perception and reconstruction of original, exotic for romantics, material. The elegies, ballads, poems of K. Batushkov, E. Baratinsky, A.K. Tolstoy – are in the center of analysis.

УДК 82-1.09+821.161.1

## СИМВОЛИКА ЧИСЕЛ В ТВОРЧЕСТВЕ З.Н. ГИППИУС

Числа в большинстве культур имеют сложную символику. Поэтический мир Гиппиус наполнен различными числами, которые несут свой символический смысл. Числа в поэзии поэта тесно связаны с темой гармонии, темой меры. Эта тема звучит в стихотворении «Негласные рифмы»: лирический герой находит вечный мир и гармонию в цифрах, числах:

Хочешь знать, почему я весел?  
Я опять среди милых чисел.

Как спокойно меж цифр и мер  
Строг и строен их вечный мир.  
(«Негласные рифмы»)

Божественность чисел приносит успокоение и веселье, человек себя ощущает как в раю, в который можно убежать из реальной жизни, где «все – кошмары»:

И оттуда, где все – кошмары,  
Убегаю я в чудо меры.

Как в раю, успокоен и весел,  
Я пою – божественность чисел!  
(«Негласные рифмы»)

Числа уравнивают нашу жизнь, но человек никак не может найти эту меру, ему:

Всегда чего-нибудь нет, –  
Чего-нибудь слишком мало...  
(«Мера», 1924)

Свои взгляды на *меру* Гиппиус выразила в философских заметках «Выбор?» (1929): «**Мера** – это, в настоящем смысле, – *гармония*. Как раз то, чего лишен первый мир (который мы зовем «реальным»), и к чему он стремится, стремясь к миру второму, как бы слепо ощущая, что там мера есть. Проще – «мера только у Бога», и всегда, в чувстве Божества, есть тоска по гармонии. Но если мы попытаемся реализовать «меру в реальном мире – в его круге, – у нас выходит только

«умеренность», середина, теплота. Должно быть, не средством нашего «умерения» достигается «мера». Должно быть, реальному миру из реального мира надо подняться на какие-то высоты безмерности, чтобы оттуда доплеснуться до «меры» (гармонии). Так или иначе, но раз мы находимся в области религии, то «меру» мы должны понимать в этом ее, настоящем, смысле» [2, с.642-643].

Мировоззрение З. Гиппиус выражается своеобразной триадой магических *чисел*:

- единица – представление уединенного, индивидуалистического человека, существующего независимо от других и утверждающего свое одиночество как высшую ценность;
- двойка – это двое, объединенные духовной любовью;
- тройка – общественность, совместная деятельность людей, объединенных общей идеей и чем-то еще высшим: на этой стадии к двоим присоединяется Бог.

Числа являют собой божественный порядок, магические ключи к пониманию космической гармонии. В мифопоэтических системах числовые знаки – это элементы особого человеческого кода, с помощью которого описывается мир, человек и сама система метаописания.

Последовательность первых трех цифр почти повсеместно представляется как единство (1), двойственность (2) и синтез ( $1+2=3$ ). У пифагорейцев числа понимаются как выражение гармонии космического и человеческого порядков.

Темира Пахмусс о концепции истории человечества и его будущего З. Гиппиус писала, что поэтесса различала три фазы:

- 1) царство Бога-Отца – царство Ветхого Завета;
- 2) царство Бога-Сына – Иисуса Христа;
- 3) царство Бога-Духа Святого, Вечной Женщины-Матери – царство Третьего Завета [4, с.90].

В тройственность мира должен войти человек в трех ипостасях (союз трех). К 1904 году относится новая интерпретация Гиппиус своей философской системы. Своим друзьям она излагала ее так: «Тайна «одного», «двух» и «трех» рассматривается уже не только в религиозном плане, но и в общественном. Число «один» представляет единство и гармонию. <...> Любовь одного индивидуума к другому обозначает «два». Все «два», представляющие собой единственность и единство составных частей, входят во множественность других «один» и «два». «Три» воплощает эту множественность, сохраняющую одновременно и цельность отдельных «один» и «два». «Три», таким образом, обозначало общественность. Вот за это «три», за общественную идею, у нас и началась борьба» [3, с.114].

В творчестве Гиппиус тройственный союз – необходимое условие

для обретения Свободы. «Для одинокого – победы нет», – заявляет она в стихотворении «Вместе» (1902). Именно это число людей она включила в создание Новой церкви. Тройственное мирозерцание З. Гиппиус нашло отражение в стихотворениях «Если» (1905), «Ограда» (1918).

О любви, объединяющей «в кольцо» двоих, о любви и соединении в третьем говорила она в стихотворении «Если». Без единения любви двоих не может быть пришествия Третьего:

Если ты не то, что я, –  
 Не увидим мы Лицо,  
 Не сомкнет Он нас в кольцо,  
 Если ты не то, что я.  
 («Если», 1905)

О необходимости союза троих на пути к Новому Царству говорится в стихотворении «Ограда». В новый мир, где можно найти и обрести свободу, правду и покой, не пускают одинокого, кто «шел за вечною усладой, спасал себя», здесь не место индивидуалисту:

Троим – вам быть здесь суждено.  
 Мы эти двери открываем  
 Лишь тем, кто вместе – и одно.  
 («Ограда», 1902)

События жизни З. Гиппиус проецируются на сюжеты стихотворений, оказываются соответственно измененными и нередко глубоко зашифрованными. Например, стихотворение «Числа», где довольно примитивные арифметические выкладки приобретают мистический характер, определяя судьбы связанных с этими числами людей, каждого из участников «тройственного союза»:

Наш первый – 2. Второй, с ним, повторяясь,  
 Свое для третьего, прибавил – 6.  
 И вот в обоих первых – третий есть,  
 Из сложности рождаясь.  
 Пусть нет узла – его в себе мы носим.  
 Никто сплетенных судеб не рассек.  
 А числа, нас связавшие навек,  
 2, 26 и 8.  
 («Числа», 1903)

Смысл такой связанности не может быть понят, если не знать, кто же имеется в виду в данном стихотворении, какие даты названы в пос-

ледней строке. Поэт называет «числа, нас связавшие навек» – 2, 26 и 8. Это зашифрованы даты рождения участников «тройственного союза» – 2 августа – день рождения Д. Мережковского, 26 марта – Д. Философова и 8 ноября – З. Гиппиус. Только опознав имена, мы получаем ответ на лежащий в основании стихотворения вопрос: как возникает «...между числами – меж именами – /То близость, то сплетенье, то разлад», только в этом случае мы получаем реальные основания для определения смысла этого стихотворения, рассказывающего о сплетенности судеб трех людей, основавших новую церковь, церковь Третьего Завета. Об этом – строфа, предшествующая цитированному:

В одеждах одинаковых нас трое,  
Как знак различия и общности, легло  
На ткани алой – белое число,  
Для каждого родное.

(«Числа», 1903)

Эта строфа становится понятной, если знать, что для первого соборания своей церкви Гиппиус сшила специальные красные одежды, в которые все трое должны были облачиться, исходя из того, что в Апокалипсисе сказано: «Побеждающему дам белые одежды», а они пока еще не могут быть отнесены к побеждающим (впрочем, не случайно цвет числа на алой ткани – белый).

З. Гиппиус была уверена, убеждена, что их с Д. Мережковским и Философовым «троица» отмечена высшей силой и заманифестирована в их днях рождения:

И день, когда родимся, налагает  
На нас печать заветного числа;  
До смерти наши мысли и дела  
Оно сопровождает.  
Земная связь людей порою рвется,  
Вот – кажется – и вовсе порвалась...  
Но указанье правды – чисел связь  
Навеки рвется.

(«Числа», 1903)

Бросается в глаза, что поэт достаточно свободно обращается с *числами*, поясняет их непоследовательно, в зависимости от потребности ситуации. Стихотворение «13» представляет собой вариацию на тему магии чисел, почитавшейся Гиппиус. В нем она утверждает, что число тринадцать – это синоним различных проявлений зла, и дьявол использует его для разрушения всего позитивного:

Он любит числами играть,  
 От века ненавидя вечность, –  
 Позорит 8 – бесконечность, –  
 Сливая с ним пустое 5.

Иль, чтоб тринадцать сотворить,  
 Подвижен, радостен и зорок,  
 Покорной парюю пятерок  
 Он 3 дерзает осквернить.

(«13», 1903)

Потаенная эзотерическая числовая символика настолько важна для поэта – и переключки символов (не только числовых – работает вся космографическая символика камней, месяцев и знаков зодиака) столь разветвлены, что появление «13» выглядит вполне оправданным. Ни у Пифагора, ни в христианской традиции число 5 не считается пустым и «покорным», достаточно привести пример, описанный евангелистом: приход Иисуса Христа на свадьбу в Кану Галилейскую с пятью учениками, а также притчу о пяти умных женщинах. Далее в стихотворении излагается еще два числа, связанные с дьяволом:

Порой, не брезгуя ничем,  
 Число звериное хватает  
 И с ним, с шестью, соединяет  
 Он легкомысленное 7.

(«13», 1903)

Семерка – не легкомысленная. Климент Александрийский называл ее девственной, так как она не возникает из умножения одного числа на другое и сама не образует нового числа через умножение в рамках десятка. Именно потому, что она неделимая, следует признать ее полноту. Она складывается из парного (4, символ тела) и непарного (3 – соответствие душе) чисел, потому число 7 считают символом универсальности. Еще семерку называют числом пирамид, так как именно четыре треугольника образуют пирамиду. Отцы церкви считали семерку святым числом.

Удивительная метаморфоза происходит с числом шесть. Шестерка – количество дней творения, когда по воле Бога предстал человек. Это совсем не «звериное» число: этим числом являются три шестерки. В упомянутом уже стихотворении «Числа» шестерка представляется Гиппиус числом зверя.

Стихотворение Гиппиус «Поцелуй» (1903) относится к глубинной мифологии поэта, по которой структура целого мира понималась как

определенная цифрами 1, 2 и 3, где в плане человеческом цифры представлены:

1 – это отдельный, замкнутый в своей уединенности человек, уже в силу этого лишенный многого принципиально важного для своего бытия в мире;

2 – это нелегко обретаемое единство в половом (так это называла Гиппиус; вернее, очевидно, было бы сказать – в любовном) общении, когда индивидуализм заменяется совершенно новым, «несказанным» соединением двух в одно «нераздельное и неслиянное» целое, позволяющее приоткрыть те стороны человеческого существования, которые принципиально недоступны для одинокого индивидуума, и, наконец,

3 – символизирует «общественность», по-разному трактуемую поэтом в зависимости от исторических обстоятельств.

А поцелуй является одной из наиболее важных ступеней к единению двоих.

В результате неких числовых построений Гиппиус пришла к убеждению, что самодержавие – от Антихриста. Числовые построения доказывали тройственное построение мира:

1 – наше «Я», единство нашей личности;

2 – наша любовь человеческая, любовь «Я» к другому «Я», когда этих «Я» – уже два, а не один (причем единственность каждого не теряется);

3 – выход во «множественность», любовь к окружающим, долг перед ними.

Следовательно, общественная идея заложена в природе человека, а единоличие власти одного над другим – античеловеческое, антихристианское, то есть самодержавие как единовластие – от Антихриста. Эта идея принадлежала Гиппиус, но была усвоена Д. Мержковским и развита им в идею Троицы, пришествия Духа и Третьего Царства, или Завета [5, с. 79-80].

Итак, общая схема числовой символики Гиппиус, о которой она сама и исследователи ее творчества (Гемира Пахмусс) чаще всего говорят как о своеобразной триаде, в которой составляющими являются три магических числа: единица – представление уединенного, индивидуалистического человека, существующего независимо от других и утверждающего свою «самость» как наивысшую ценность. Это «декадентское» начало в жизни самой Гиппиус было преодолено достаточно рано, хотя его соблазн все время маячил перед ней. На смену единице приходит число два – двое, объединенные той любовью, которая на всю жизнь соединила З. Гиппиус и Д. Мержковского, которую невозможно претворить во что-либо другое, не нарушив главного – духовного единства этой нераздельной пары. Но и на этом путь духов-

ного развития человечества не заканчивается. От двух в их единстве должен совершиться переход к тройке, где в мире умопостигаемых реальностей третий становится Бог, а в мире земном аналогом троиственности является «общественность», некое совместное делание людей, объединенных не только общей идеей, но и чем-то высшим, более важным.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус З.Н. Живые лица (Стихи. Дневники): В 2 кн. – Тбилиси, 1991.
2. Гиппиус З.Н. Сочинения: Стихотворения; Проза. – Л., 1991.
3. Дальние берега: Портреты писателей эмиграции: Мемуары. – М., 1994.
4. Пахмусс Т. Зинаида Гиппиус в «Числах» // Литературное обозрение. – 1996. – № 2. – С. 89-90.
5. Пахмусс Т. Страницы из прошлого: Переписка З.Н. Гиппиус, Д.В. Филофова и близких к ним в «главном» // Памятники культуры: Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология: Ежегодник. 1997. – М., 1998. – С. 70-101.

### АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженню символіки чисел у творчості З.М. - Гіппіус та її релігійним поглядам, які відображаються в особливостях поетики її ліричних творів. Автор визначає особливості числової символіки та робить висновок, що художній світ Гіппіус підпорядкований числовій системності, яка зосереджена у числах “1”, “2”, “3”.

### SUMMARY

The article is devoted to the investigation of the symbol of figures in the work of Z.N. Hippus and her religious views, which are reflected in peculiarities of poetics of her lyrical works. The author of the article distinguishes peculiarities of the symbol of figures and considers that the poet's artistic world is subordinated to the system of figures which lies in “1”, “2”, “3”.

УДК 82.09+821.161.1

**МИРОВАЯ ДУША В ПРЕДСТАВЛЕНИИ А.БЕЛОГО**

В России конца XIX – начала XX в. царство капитала и грубый материализм, ожесточенная борьба политических партий, идей, кланов, надвигающаяся мировая война, постепенное угасание идеала – все это создавало ощущение Апокалипсиса.

Выход из создавшегося положения многие видели в проповеди Царства Божия как абсолютного добра (Н. Лосский). Программу философии, намеченную Киреевским и Хомяковым, выполнил Вл. Соловьев и положил начало работе многих мыслителей (Н. Бердяев, С. Булгаков, Б. Вышеславцев, Н. Лосский, П. Флоренский и др.) и поэтов (А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов и др.). Как отмечал Н. Лосский, "... способность русского народа к высшим формам опыта – религиозный опыт, нравственный опыт, эстетический опыт, восприятие чужой душевной жизни, интеллектуальная интуиция – связаны с познанием абсолютного добра и, следовательно, с религиозностью русского народа" [9, с.262]. И ответ на вопрос об абсолютном добре, получаемый в религии, "имеет характер истины, выраженной в конкретной форме, т.е. в полнокровной жизни. Такой ответ стоит выше философии, потому что она дает знание лишь в отвлеченной форме. Конкретный ответ имеет характер, присущий искусству, именно художественную форму. Благодаря своей конкретности искусство совершеннее выражает истину, чем философия" [9, с.261].

Искусство рубежа веков, как зеркало, отражающее жизнь, пережило кризис, так как внутренне менялось все человечество. Это был такой кризис, "такая решительная минута, после которой данное искусство быть может вовсе перестанет существовать, – тут поистине возможен исход болезни, – или же выздоровеет и как бы возродится к иному бытию" [8, с.104].

И если искусство должно выполнить миссию спасения человечества, то выход из кризиса возможен в случае соединения искусства с религией (А. Белый, Вяч. Иванов, Вл. Соловьев и др.), которая служит высшей цели человечества – Богоявлению, прозреванию в человеке и в мире божественного. Вл. Соловьев и "соловьевцы" выдвинули программу активного социального творчества, преобразования в художественном акте мира, реальности. Они смотрели на художника как на творца, создающего миры. Их искусство, как отмечал А. Белый, "в основе своей религиозно, это – теургия, магия, с помощью которой можно изменить ход событий, "заключить хаос, подчинить себе при помощи слов" [3, с.40]. Ими была предпринята попытка осветить "проти-

воречия современной культуры цветными лучами многообразных культур” [3, с.20], так как творения различных национальных культур могут проникать друг в друга и образовать высшее единство. Это будет способствовать соборному единению различных народов.

Как известно, Ап. Павел смысл христианского учения видел в уничтожении вражды в мире, в универсальной гармонии. И поскольку “универсальная гармония есть точное философское выражение для обозначения царства Божия” [7, с.231], то Вл. Соловьев мечтал о том, чтобы Россия стала всемирной христианской монархией. И для этого, по его мнению, было необходимо соединить Восточную Церковь, обладающую богатством мистического содержания, с Западной Церковью, создавшей независимую от государства сверхнародную духовную власть; “сочетание такой воссоединенной церкви с политической мощью государства, покоряющегося нравственной силе авторитета церкви, положило бы основу вселенской теократии” [9, с.232]. Ибо если единый истинный Бог есть предел всех мистических устремлений, то совпадение путей и мистических символов “есть совпадение в истине” [7, с.275].

Это божественное единство Вл. Соловьев представлял в образе Вечной Женственности, которая восприняла силу божественную и переходящее сияние Красоты. Она и спасет мир, а человека спасет любовь. Как отмечал А. Белый, Вл. Соловьев пытался показать “лик Той, которая соединит разъединенные небо и землю наших душ в не-сказанное единство” [3, с.410].

Поиск Вечной Женственности, “сна наяву”, “незримого очами”, “нездешнего света”, “мыслей без речи и чувств без названия” в творчестве Вл. Соловьева – прямой путь к поэзии символизма, ярчайшим представителем которого является Андрей Белый, через философию Вл. Соловьева воспринявший платоновскую идею “двоемирия” (видимый, постигаемый чувствами мир – лишь бледный образ, подобие “подлинной” реальности) и рассматривающий Софию как вечно женственное начало божества, единство, не противопологающее себя множественности, но все в себе заключающее.

Для А. Белого узнать действительность – “значит, сорвать маску с Невидимой, крадущейся к нам под многими личинами” [3, с.410]. И, чтобы “сорвать” эту маску, А. Белый обращает внимание на древний Египет, ведь именно там София явилась Вл. Соловьеву, именно культура древнего Египта повествует о грядущем Боге, которого “имя есть “Я””; это “Я” есть грядущий Миссия; обетование о личном бессмертии есть то новое, что входит в сознание в теогонической стадии формирования культуры” [3, с.310].

Как отмечает современник А. Белого философ Н. Бердяев, характерной особенностью нового возрождения было то, что оно двойное,

двойственное: “возрождается, воскресает Бог христианский и боги языческие возрождаются, воскресают. Мы переживаем не только христианский ренессанс, но и ренессанс языческий” [6, с.226]. “Человек нового религиозного сознания не может отречься ни от язычества, ни от христианства, и там и здесь он видит божественное откровение... Новое религиозное сознание жаждет синтеза, преодоления двойственности, высшей полноты” [6, с.217].

Подтверждение тому - высказывания А. Белого: “Плодотворное развитие европейской культуры началось с момента возвращения к язычеству” [3, с.253] и “Культура – земная поросль над струйкою религиозного нового импульса. И этот импульс – Христос” [3, с.270]. И это не противоречивость взглядов, просто А. Белый в истории христианства видит лишь “мимикри” дохристианских культур [3, с.311].

Так христианская Непорочная Мария есть Исида, египетское божество под многими именами. На храме Исиды из Саиса написано: “Я, Исида, есть все, что было, что есть, все, что будет; ни один смертный человек не проник под покров моей тайны” [10, с.139].

Апулей в одинадцатой книге своего “Золотого осла” приписывает богине такие слова о ее силе и атрибутах: “Вот я перед тобою... Твоими тронутая мольбами, мать природы, госпожа всех стихий, изначальное порождение времен, высшее из божеств, владычица душ усопших, первая среди небожителей, единый образ всех богов и богинь, мановению которой подвластны небес лазурный свод, моря целительные дуновенья, преисподней плачевное безмолвие... Единую владычицу, чтит меня под многообразными видами, различными рядами, под разными именами вся вселенная... Но настоящее мое имя – царственная Исида” [10, с.139].

Согласно древним философам, она символизировала Универсальную природу, мать всех ее созданий. Мудрость. Исида – символ справедливости, так как природа гармонична. Для многих философов она стала олицетворением Великого Неизвестного. И только те, кто совлек с нее покрывало, способны разрешить тайны жизни и смерти, рождения и возрождения.

“Слугой” этой богини был А. Белый, пытаясь найти скрытые истины и проверить их разумом. В статье “Апокалипсис в русской поэзии” он констатирует: “Стояла весна 1900 года. Темное крыло грядущего затенило дни, и в душе поднялись тревожные сновидения. Человечеству открылся единственный путь. Возник контур религии будущего. Пронеслось дыхание Вечной Жены” [3, с.408]. А 1901 год он считал годом мистического напряжения и мистического откровения, потому что “вполне осознал веяние Невидимой Подруги, Софии Премудрости” [1, с.20].

И с тех пор общей темой, соединяющей все элементы творчества поэта, “является созерцание лика Вечно - Женственного. Его основ-

ное видение, вдохновившее... все его лучшие произведения и составляющее самую сущность его личности – пробуждение нового Бога внутри себя через созерцание Вечной Женственности” [12, с.214].

Какова же его София? Это вопрос интересовал и интересует многих исследователей.

Так, например, Н. Бердяев, признавая в А. Белом последователя Вл. Соловьева, отмечает отличие ученика от учителя: Вл. Соловьев верит прежде всего в Христа, а потом уже в Софию и “изобличает тот антихристов дух, который пленяет... А. Белого”, А. Белый “услыхал в Вл. Соловьеве только одно:

Вечная женственность ныне  
В теле нетленном на землю идет  
В свете немеркнущем новой богини  
Небо слилось с пучиною вод”.

[6, с.318]

Но Христа в А. Белом нет. В Христе человек спасается и сохраняется для вечной жизни, в антихристе человеческий лик гибнет и заменяется нечеловеческим коллективом. И “А. Белый соглашается на эту гибель, видит в ней возникновение новой жизни, нового сознания. Он отдает человека на растерзание космических духов... София космическая, а не божественная София заменила, подменила Христа, и потому перестали видеть человека в Боге” [6, с.231].

Современный исследователь Э.И. Чистякова разграничивает “Этическое христианство” Вл. Соловьева (Вл. Соловьев ищет реализацию гуманистических принципов на пути нравственного совершенствования человечества) и “Эстетическое христианство” А. Белого: (А. Белый ищет реализацию гуманистических принципов на путях раскрытия потенциальных возможностей мира как духовной ценности). Эстетическое христианство... есть история человечества как самосознания. “Эстетическое христианство есть Космическое христианство, представляющее историю Мира как ДУХА” [11, с.87].

Обратимся к творчеству А. Белого. Уже в сборнике “Золото в лазури” можно найти откровение поэта о Софии. Обращаясь к Бальмонту, А. Белый пишет:

С тобой, над тобою она,  
Ласкает, целует беззвучно...

[5, с.23]

Это то, ради чего стоит жить, то, что поддержит поэта, при условии, что поэт “всмотрится” и “вслушается”:

Поэт, – ты не понят людьми.  
 В глазах не сияет беспечность.  
 Глаза к небесам подними:  
 С тобой бирюзовая Вечность  
 [5, с.23]

Эта “бирюзовая сеть неба опутает сердца *посвященных*, бирюзовые нити навеки скрепят. Душа становится, что зори” [3, с.332].

“Жена, познанная Соловьевым (заметим: познанная Соловьевым, а не Белым), должна сойти с небес и облечь нас Солнцем жизни – мистерией” [3, с.415].

Солнцем сердце зажжено.  
 Солнце – к вечному стремительность.  
 Солнце – вечное окно  
 В золотую ослепительность  
 [5, с.25]

Из египетских мистерий пришла Муза к поэту (Как известно, египетские герметисты часто рисовали Исиду с золотой короной на голове, что говорило о царском достоинстве хозяйки вселенной, корона из золота означала также золотистую елейность и сернистую жирность солнечных и жизненных огней, которыми она наделяет каждое создание за счет непрерывной циркуляции всех элементов).

Для А. Белого – солнечный свет – духовное золото. Несмотря на всю горечь действительности, души остаются верны золотой вечности:

В сердце бедном много зла  
 сожжено и перемолото.  
 Наши души – зеркала,  
 отражающие золото  
 [5, с.26]

“Далекий”, “родной” призыв превращает поэта из “согбенного и усталого” в “счастливого, безответного”, потому что...

Звучало мне: “Пройдет твоя кручина,  
 умчится сном”.  
 Я вдаль смотрел – тянулась паутина  
 на голубом  
 из золотых и лучезарных ниток...  
 [5, с.27]

Это Она, “Жена, облеченная в Солнце”. Потому что, по мнению А. Белого, “голубое пространство наших душ и голубое небо, нам смеющееся, – одна реальность, один символ, высветляемый зорями наших восхождений и приближений” [3, с.332]. И этот символ – “Знак

культуры быта новой жизни, ритмизируемой Символом, или Логосом” – “София” – *групповая душа* (коллектива, человечества, мира), “спящая красавица”, *которую сознание творческих индивидуумов должно пробудить ото сна...*” [3, с.440] (Выделено нами – В.М.).

Муза зовет поэта трудиться для “чистых слез, для радости духовной, для бытия”, и теперь жизнь для художника – “бирюзово волною разбрызганная тишина”, в творчестве его “тайна жизни”. “Видимость отодвигает эту тайну в недостижимую высь небесного купола; там над облаками открывается “недостижимый край родной”; это потому, что созерцание подлинного являет его как вне меня летающий образ природы, и небесный купол – единица моего представления, за той границей, в бездне надзвездной, “я” подлинное; за границей неба – музыка моей души, поющие во мне переживания: небо выросло из меня, а в небе образовалась земля и на ней мой видимый образ. Видимая природа – мой сон; это – бег облаков в голубом небе” [3, с.335].

А. Белый определяет творчество как нечто, что “мы должны пережить, мы видим, что Лики этого творчества – игра солнечных лучей над океаном бушующего хаоса... но “хаос переживаний” – не хаос вовсе; он космос” [3, с.63].

Космос есть “Красота” – отсюда его “симфония и симметрия” (Платон), подобная лире. Космос – символ некоего единства (Синезий: “Космос есть не просто единство, но нечто соединенное из множества”). Стремление А. Белого к теософии и оккультизму связано с его ощущением наступления новой, космической эры. Символическим единством в теургическом творчестве является, по мнению А. Белого, лик самого божества. “Лик является единством, предопределяющим и норму поведения (тогда можно ли считать Белого только “эстетическим христианином?”), и женственную стихию религиозного творчества; эта стихия символизируется в образе Вечной Женственности, Софии или Церкви Небесной” [3, с.65].

Поэтому цель поэзии А. Белый видит в том, чтобы найти лик музы, выразив в этом лике мировое единство вселенской истины. “Цель религии – воплотить это единство. Образ музы религией превращается в лик Человечества, Лик Жены, облеченной в Солнце”. Искусство поэтому – кратчайший путь к религии; здесь человечество, познавшее свою сущность, объединяется единством Вечной Жены” [3, с.411]. Образ Жены воплощает в себе начало человечества. Она

Чистая,  
словно мир,  
вся лучистая,  
золотая заря,  
мировая душа.

[5, с.42]

Она скрепляет человечество, и “мы глядим друг на друга бирюзовым пространством глаз, невольный вихрь кружит наши души. И бирюзовое небо над нами становится нашей общей единой Душой – *Душой Мира*... Над нами поет голубая птица Вечности, и в сердцах наших просыпается голубая, неслыханная *Любовь*” [3, с.332].

Душа Мира еще только на небе, но она должна сойти на землю. “Не теряя вселенского единства, она должна стать народной душой. Она должна стать соединяющим началом – Любовью” [3, с.415]. (Тогда можно ли согласиться с формулой Н. Бердяева “Белый – антихрист”? Тем более, что сам Н. Бердяев считал, что всякое творчество будет уже продолжением Божьего творения [6, с.19].

Вспомним Вл. Соловьева. У него мир спасает Единый образ Женской красоты, а средством для воплощения этой божественной сущности в индивидуальной жизни человека является половая любовь. Белый же говорит о религиозном опыте любви. В предисловии к “Кубку метелей” он отмечает: “Я хотел изобразить всю гамму той особого рода любви, которую *смутно* предощущает наша эпоха, или предощущали ее раньше Платон, Гете, Данте, – священной любви. Если и возможно в будущем новое религиозное сознание, то путь к нему – только через любовь” [12, с.213].

А организация любви, сочетающая личность с обществом, должна иметь фокус в мистерии [3, с.415].

Как видим, А. Белый понимал историю как мистериальное действие, пронизанное тайным смыслом событие, в котором действуют и люди, и высшие силы. Он был символист, а это событие, несущее в себе сакральный смысл. Как назвать Ту, которой поклоняешься? “София – так София, а там посмотрим: в смысле ли четвертой ипостаси, исторического символизма, поэтических сонетов, проблемы хозяйства, культуры или идеи человечества в духе позитивиста Конта; мы никогда не были... фетишистами слова как такового, а именно диалектиками смыслов, то есть символистами”, – объясняет нам поэт [1, с.44].

Как известно, С. Булгаков, П. Флоренский, В. Эрн, Н. Трубецкой старинной мифологемой “София – Премудрость Божия” обозначили область мирового сотворчества, горнего и дольного, т. е. небесного и земного.

Сам А. Белый писал, что под Софией понимает “знак культуры быта новой жизни, ритмизируемый Символом, или Логосом” [3, с.440]. Эмблематизация существа многообразна: ассоциация, организм, церковь, община, София, проснувшаяся красавица, муза жизни, Персефона, Эвридика и т.д.

О том, что понимает под Софией А. Белый, можно много спорить и рассуждать, потому что А. Белый – “намеки, знамение, предвестие” [12, с.183].

Современник А. Белого символист Эллис (Л. Кобылинский) пишет: "... единственный смысл, цель и оправдание всего того, что сделал А. Белый, заключается в особой форме ясновидения, в предвозвещении и предвосхищении иных, новых форм бытия, в безумно-страстном и неуклонном созидании во имя того нового и единого Лика, который открывается нам в каждой строке, им написанной... Сущность А. Белого и его творчества – за пределами "строго-художественных рамок"... миссия его творчества... в достижении единственной цели – рассказать всеми словами, начертать всеми красками, облечь во всевозможные одежды все тот же единый внутренний лик его "нового" бога, найти осязаемую форму своему откровению" [12, с.184]. Мировая Душа – мистическое начало человечества. Этот символ возникает перед всяким "через экстатическое ясновидение вознесшим свой дух к преддвериям божественного царства вечного света, абсолютного ритма и совершенной гармонии. Этот Первосимвол, этот верховный Лик – лик Вечно-Женственный..." [12, с.287].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. На рубеже двух столетий. Воспоминания: В 3 кн. – Кн. 1.- М., 1989.
2. Белый А. Начало века. Воспоминания: В 3 кн. - Кн. 2. - М., 1990.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. - М., 1994.
4. Белый А. Симфонии. - Л., 1990.
5. Белый А. Стихотворения и поэмы. - М., 1993.
6. Бердяев Н.А. О русских классиках. - М., 1993.
7. Вышеславцев Б.П. Этика преображенного эроса. - М., 1994.
8. Иванов Вяч. Родное и вселенское. - М., 1994.
9. Лосский Н.О. Условия абсолютного добра. - М., 1991.
10. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. – Новосибирск, 1997.
11. Чистякова Э.И. "Эстетическое христианство" Андрея Белого // Вопросы философии.-1990.-№ 11.
12. Эллис (Кобылинский Л.Л.) Русские символисты. - Томск, 1996.

#### АНОТАЦІЯ

У статті йдеться про те, як розуміє А. Бєлий містичні витоки людства, світову Душу, одвічну жіночість.

#### SUMMARY

The article deals with the problem of the mystery of human nature, the world soul, the internal femininity in the literary works by A. Belyi.

УДК 82-1.09+821.161.1

**О.МАНДЕЛЬШТАМ И А.ШЕНЬЕ:  
“СОЕДИНЕНИЮ ПРИДАВ СВОЮ ПЕЧАТЬ...”**

Существующий раскол в русской литературе второй половины XIX века ввергал русское общество в дальнейшее опрошение культуры. Революционным нигилистам всё же противостояли представители русской творческой мысли — философы, писатели, религиозные деятели, представители различных видов искусств. “Этот раскол Россией переживался особенно тяжело и был тем опаснее, что русская литература была куда теснее, органичнее связана с народом, чем, скажем, уже во многом урбанизированная и по-новому перестроенная литература Запада, с её специализированными — для массового потребителя — одними, для элиты другими — функциями” [1, с.16-17].

Культурное Возрождение “серебряного века”, стремящееся преодолеть раскол в литературе, повлекло за собой сопротивление идеям “утилитаризма, уравнительности, авантюристического, волевого перекраивания жизни” [1, с.17]. Представители различных литературных направлений (модернистских и реалистических), искали ориентиры — идеалы, опираясь на которые, можно было бы ощутить почву под ногами, убедиться в том, что мир не разрушается, но, обновляясь, создается, что ощущение себя единым народом личностей — целостно. Писатели и прозаики, каждый по-своему, искали выход из кризиса, проводя аналогии либо с событиями в “предыдущей” истории русской литературы, либо с перипетиями развития других национальных литератур.

Для Мандельштама, космополита по своей природе, принципиальным был вопрос о пограничности и синкретичности культур, эпох, видов искусства, чувств. Так, рассуждая о специфике русского языка, он говорит:

В непринуждённости творящего обмена,  
Суровость Тютчева — с ребячеством Верлена  
Скажите, — кто бы мог искусно сочетать,  
Соединению придав свою печать?  
А русскому стиху так свойственно величие,  
Где вешний поцелуй и щебетанье птичьей!”

[7, т. 4, с.428]

В связи с этим примечательной в восприятии Мандельштама оказывается роль поэта: поэт занимает пограничное положение, одно-

временно принадлежит всем эпохам, культурам и т.д. Поэт – эклектичен, “в нём поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы” [7, т.2, с.227] и он – “гражданин мира”: “Ныне происходит как бы явление глоссоластики. В священном иступлении поэты говорят на языке всех времён, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно всё стало достоянием общим. Идите и берите. Всё доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков” [7, т.2. с.227].

Значит, по Мандельштаму, поэт – именно то звено, которое отражает специфику явлений культуры и в то же время связывает отдельные явления в единую цепь. Не случайно в “Разговоре о Данте” Мандельштам говорил о более частной (по сравнению с “духом эпох”) способности великого итальянца в своей поэзии контаминировать, скрещивать свет, звук, материю и органы чувств [7, т.2, с.366-367, 375].

Поэт в своих творениях реализует связь слова и музыки, слова и живописи. Рецензируя книгу Адалис “Власть” Мандельштам подчёркивал, что “цель поэта не только создать и поставить перед читателями образ, но также соединить впечатления, кровно принадлежащие читателю, но о связи которых он, читатель, живой носитель этой связи, ещё не догадывается, хотя чувствует её...” [7, т.4, с.581].

О. Мандельштам в поисках ответов на поставленные перед эпохой вопросы обратился к истории французской литературы и, в частности, к творчеству Андре Шенье (1762-1794). Исследование авторской рецепции А. Шенье, его места во французском литературном процессе знаменательны для уяснения мандельштамовского восприятия русской литературы рубежа XIX-XX веков.

Поэт связывает эпохи. Так было в случае с Данте, соединившим своим творчеством средневековье и эпоху Возрождения, так было с Франсуа Вийоном, “человеком будущего века”, предчувствующим его и уже принадлежащим новому времени. Ещё одним примером личности, “скрещивающей” эпохи, преломившей в себе старое и новое время, для Мандельштама становится А. Шенье. Атмосфера рубежа XIX-XX веков, “слома столетий”, по-видимому, заставляла Мандельштама искать сходство между своей судьбой и судьбой других творцов, прошедших через границу “новое – старое”. Не удивительно, что А. Шенье – человек рубежа эпох – оказался духовно близким О. Мандельштаму.

В десятом номере “Аполлона” за 1914 год и в первом номере за 1915г. была анонсирована мандельштамовская статья “Андре Шенье”.

Декабрём 1914 года датируется и стихотворение “Ода Бетховену”, в одном из вариантов которого звучат строки:

Тебя предчувствуя в темнице,  
Шенье достойно принял рок,  
Когда на чёрной колеснице  
Он просиял, как полубог.

[6, с.306]

Очевидно, что личность Шенье интересовала Мандельштама в 1914–1915 – годах. Статья в “Аполлоне” так и не была опубликована. А в 1922 году Мандельштам вновь возвращается к образу французского поэта и, не пользуясь текстом статьи, по-видимому, утерянном [6, с.331], создаёт “Заметки о Шенье”. В том же году в работе “О природе слова” имя Шенье появляется в ряду учителей акмеистов: “Акмеистический ветер перевернул страницы классиков и романтиков, и они раскрылись на том самом месте, какое всего нужнее было для эпохи. Расин раскрылся на “Федре”, Гофман на “Серапионовых братьях”. Раскрылись ямбы Шенье и гомеровская “Илиада” [7, т.2, с. 258].

Хорошо известна литературная репутация А. Шенье, как поэта, находящегося на стыке двух эпох, “совершившего прорыв в новую поэтическую эпоху”, создавшего “лиризм нового типа, порождённый прямым, непосредственным трагическим конфликтом поэтического “я” с грозной, не зависящей от него реальностью” [4, с.102]. Ещё А.С. Пушкин отмечал неоднозначность восприятия лирики Шенье: “Французские критики имеют своё понятие об романтизме. Они относят к нему все произведения, носящие на себе печать уныния или мечтательности. Иные даже называют романтизмом неологизм и ошибки грамматические. Таким образом, Андрей Шенье, поэт, напитанный древностию, коего даже недостатки проистекают от желания дать на французском языке формы греческого стихосложения, – попал у них в романтические поэты” [9, с.99].

О пограничности творчества А. Шенье говорят многие исследователи: “Для лирики А. Шенье очень важен переход от интеллектуалистического, абстрагирующего метода изображения душевной жизни, который господствовал в лирике классицизма, к аспекту психологическому.

Не примыкая полностью к поэзии образов, основанных на восприятии, А. Шенье не довольствуется и поэзией образов, вырастающих из размышления” [8, с.153].

В “Заметках о Шенье” Мандельштам рассуждает о способности поэта связывать эпохи. В представлении Мандельштама XVIII век – это век пустоты и морализаторства, век, потерявший ощущение “за-

полненности золотого шара” античности. “Прозрачность и пустота понятий”, “прозрачные, пустые омуты”, “опустошённое сознание”, “пышный пустоцвет”... Именно к образу пустоты прибегает Мандельштам, чтобы охарактеризовать рассуждения “о пользе приятного и о приятности полезного” так свойственные XVIII веку. Поэзия Шенье, по мнению критика, преодолевает время, когда “музам было невесело около Разума” [7, т.2, с.294], она бежит прочь “от “великих принципов” к живой воде поэзии” [7, т.2, с.294]. А, устремляясь к новой гармонии, полнозвучности, поэзия Шенье, говорит Мандельштам, опережает время, соединяя в себе век настоящий, “опустошённый” и век будущий, звучащий, едва различимый, полный “детски наивного предчувствия” [7, т.2, с. 294].

На пограничное положение Шенье по отношению к эпохам обращает внимание Н. Берковский: “Андре Шенье обдуман как выражение стиля двух эпох, кончающегося XVIII в. и предчувствуемого века XIX. Очень важно: связи личности с эпохой не мыслятся Мандельштамом рационально, он подозревает нерасчленённое, парадоксальное взаимодействие различных вещей и взаимодействие почти физическое, физическое взаимопроникание. Поэтому, рассуждая о поэтике Шенье, он ставит вопрос: “не подтверждается ли влияние на Шенье со стороны Монтескье и английского государственного права, в связи с пребыванием в Англии”. Английское государственное право для Мандельштама наравне с особым составом крови в жилах Шенье, быть может, и потому так близко он его подводит к стихам французского поэта” [3, с.294].

Таким образом, Шенье в представлении Мандельштама — это порог, захлопывающий врата в прошлое и одновременно распахивающий их в будущее. Чтобы подчеркнуть двоичность и пограничность образа Шенье Мандельштам использует поэтику контраста. Прибегая к пушкинской формуле, он называет поэта воплощением союза ума и фурии. Противоположных в смысловом отношении стихий. Такое представление о природе поэта, состоящего из противоположностей, согласуется с многочисленными рассуждениями Мандельштама в прозаических и поэтических произведениях. Так, в работе ещё об одном творце, духовно близком Мандельштаму – Ф. Вийоне – поэт назван “лирическим гермафродитом” (андрогином), “двуполым существом, способным к бесчисленным расщеплениям во имя внутреннего диалога” [7, т.2, с.305].

Для Мандельштама творец – Вийон, Шенье – это целое, состоящее из противоречий и тем самым достигающее гармонии (поэтической “двуполости”, андрогинности). Только в случае с Вийоном противоречия, наполняющие это целое, выступают в виде “дуэтов” — “истец и ответчик”, “огорчённый и утешитель”, “мать и дитя”, “судья и под-

судимый”, “собственник и нищий” [7, т.2, с.305]. А образ Шеньє воплощает в себе две стихии. Закономерным, на наш взгляд, выглядит такое мандельштамовское восприятие французского поэта, поскольку стихотворения Шеньє заключают в себе упоминание двух смысловых рядов, центром которых и могут быть слова “ум” (“покой цепи” [10, с.159], “черствый педантизм” [10, с.165], “ярмо” [10, с.169] и т.д.) и “Фурія” (“буря судеб” [10, с.159], “Гром! Молния! Гроза!” [10, с.163], “демон” [10, с.165] и т.д.).

Мандельштам в “Четвёртой прозе” сравнивал свою судьбу поэта, ставшего “прожжённой” жертвой писательского племени, с судьбой казнённого Шеньє [7, т.2, с.188]. Ахматова вспоминает, что Мандельштам “выгнал молодого поэта, который пришёл жаловаться, что его не печатают. Смущённый юноша спускался по лестнице, а Осип стоял на верхней площадке и кричал вслеп: “А Андрея Шеньє печатали? А Сафо печатали? А Иисуса Христа печатали?” [2, т.2, с.171]. Та же Ахматова утверждала, что у Мандельштама нет учителя [2, т.2, с.172].

Но мы вправе говорить о существовании литературных авторитетов, звёзд, “притягивающих” своим свечением талант Мандельштама. Поэтому вполне закономерным является тот факт, что в восприятии современников Мандельштам хоть и не был “русским Шеньє”, но его имя располагалось рядом с именем французского поэта. Близкий друг Мандельштама и сам незаурядная личность Б.С. Кузин, рассуждая о трагических судьбах поэтов, замечает: “Но из всех преступлений той (французской) революции самое страшное — убийство Шеньє. Самая драгоценная пролитая тогда кровь – его. Кровь поэта, любимого Пушкиным и... мной. А убийство Мандельштама?!” [5, с.155-156].

Так, мандельштамовское “притяжение” к личности Шеньє озарило и самого Мандельштама, поставило их имена рядом, дало возможность проводить аналогии между их судьбами.

Нам же, исследователям творчества поэта, понимание “ощущения родства” с личностью Шеньє поможет прочувствовать как глубину художественного мира самого Мандельштама, так и специфику его восприятия литературного процесса рубежа веков.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Акимов В.М. Сто лет русской литературы. – СПб., 1995.
2. Ахматова А. Листки из дневника // Ахматова А. Сочинения: В 2-х томах. - М., 1990.
3. Берковский Н. О прозе Мандельштама // Берковский Н. Мир, создаваемый литературой. – М., 1989.
4. Божович В.И. Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX - начало XX века. – М.: Наука, 1987.

5. Кузин Б.С. Воспоминания. Произведения. Переписка. Н. Мандельштам. 192 письма к Б.С. Кузину. – СПб., 1999.
6. Мандельштам О. Камень. – Л.: Наука, 1990.
7. Мандельштам О.Э. Собр. соч.: В 4-х томах. - М., 1991.
8. Михайлов А.Д., Обломиевский Д.Д. Поэзия конца века. Парни. Маршалль. Андре Шенье // История всемирной литературы. В 9-ти томах. – М., 1988.
9. Пушкин С.А. Дневники. Записки. – СПб., 1995.
10. Французские стихи в переводе русских поэтов XIX-XX в.в. - М., 1973.

### АНОТАЦІЯ

В поданій статті розглядається зв'язок творчості російського поета першої чверті XX сторіччя О. Мандельштама з доробком видатного французького поета А. Шен'є. Автор статті приходить висновку про існуючі спільні риси у творчості двох поетів щодо проблематики та поетики їх творів.

### SUMMARY

The article is devoted to the connection between the Russian poet of the first part of XX century O. Mandelshtam and the legacy of the well-known French poet A. Shane. The author of the article came to the conclusion about the compatible outlines in the art of the both poets which touches upon the problems and means of poetic.

А.Р. Габидуллина (Горловка)

УДК 82.09+821.161.1

## ФАТИЧЕСКИЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М.А. БУЛГАКОВА)

Для исследований последних лет характерно стремление вести анализ диалогических текстов не от отдельных высказываний, а от крупных единиц общения: беседа (дискурс), часть беседы. При этом тип текста, его структура определяются исследователем на основе анализа поведения участников диалога. Текст изучается не как нечто неподвижное, а как процесс. С позиций такого подхода мы и будем рассматривать фатические речевые акты в произведениях М. Булгакова.

Первостепенное назначение языковой коммуникации – передача сообщения. В речевом акте всегда содержится некая информация: когнитивная, индексальная и регулятивная. Под фатическими речевыми актами мы понимаем высказывания, в которых преобладает не когнитивная, а индексальная и регулятивная информация о личности коммуникантов, о социальных и психологических ролях собеседников, о способах ведения интеракции и пр.

В произведениях М. Булгакова фатические высказывания выполняют две коммуникативно-прагматических функции: этикетную и эмоционально-воздействующую [1, с.8]. Этикетное использование фатических высказываний основано на соблюдении принципа вежливости и конвенциональных ролей коммуникантов. Эти принципы проявляются в том, как собеседники вступают в контакт, поддерживают беседу, заполняют паузы в диалоге, завершают общение. Для фатического общения этикетного типа важно не столько то, что коммуниканты придерживаются определенного набора тем, сколько то, что они не нарушают ограничений, свойственных фатическому общению в выборе тем: тема не должна быть жизненно важной для коммуникантов или когнитивная информация должна удерживаться на определенной «глубине» и не должна быть личностной. Так, вопрос «Как дела?» не требует обстоятельного негативного ответа: адресат должен ограничиться лишь нейтральной или положительной репликой. В «Театральном романе» вопросы о здоровье и погоде являются средством иронической характеристики персонажей, иллюстрацией их полного равнодушия к собеседнику под прикрытием ласковой учтивости: *Иван Васильевич поразил меня очаровательностью своей улыбки. – Очень приятно, – молвил он, чуть картавя, – прошу садиться. И я сел в кресло. – Ваше имя и отчество? – ласково глядя на меня, спросил Иван Васильевич. – Сергей Леонтьевич. – Очень приятно! Ну-с, как*

*изволите поживать, Сергей Пафнутьевич? ... Простуды не чувствуете? – Нет. – Иван Васильевич как-то покряхтел и спросил? – А здоровье вашего батюшки как? – Мой отец умер. – Ужасно, – ответил Иван Васильевич, – А к кому обращался? Кто лечил? – Не могу сказать точно, но, кажется, профессор... профессор Янковский. – Это напрасно, – отозвался Иван Васильевич, – нужно было обратиться к Плетушкову.... А еще лучше... гм...гм...гомеопаты... прямо до ужаса помогают. Вы верите в гомеопатию?*

Начало интеракции – это прежде всего достижение единства участников диалога в оценке ситуации общения. Она воспринимается персонажами булгаковских произведений как желательная или нежелательная: *Наконец Воланд заговорил, улыбнувшись, отчего его искристый глаз как бы вспыхнул: «Приветствую вас, королева, и прошу извинить за мой домашний наряд» («Мастер и Маргарита»); – Ба! – воскликнул Воланд, с насмешкой глядя на вошедшего, – менее всего можно было ожидать тебя здесь! Ты с чем пожаловал, незванный, но предвиденный гость? – Я к тебе, дух зла и повелитель теней, – ответил вошедший, исподлобья недружесливо глядя на Воланда. – Если ты ко мне, то почему же ты не поздоровался со мной, бывший сборщик податей? – заговорил Воланд сурово. – Потому что я не хочу, чтобы ты здоровствовал, – ответил дерзко вошедший («Мастер и Маргарита»).* Существуют сигналы, с помощью которых можно понять, желает ли лицо, к которому обратились, участвовать в беседе. Здесь же происходит типизация партнера. Представление о собеседнике оказывает, наряду с представлением о ситуации, решающее влияние на дальнейший ход беседы. Затем в начальной фазе беседы достигается согласие о способе ведения диалога и определяется (по крайней мере, начальная) тема беседы. Мы видим целый ряд конвенциональных языковых средств, используемых в начале беседы (формулы приветствия, способы выяснения личности собеседника или уточнения знаний о нем, указания на способ ведения беседы и пр.): *– Могу ли я видеть председателя правления? – вежливо осведомился экономист-плановик, снимая шляпу и ставя свой чемоданчик на порожний стул. Этот, казалось бы, простенький вопрос почему-то расстроил сидящего... – Не в курсе я, товарищ, – тоскливо перебил человек («Мастер и Маргарита»).* Многие ситуации общения в произведениях М. Булгакова весьма специфичны, и это оказывает значительное влияние на форму начала беседы: *– Разрешите мне присесть? – вежливо спросил иностранец, и приятеля как-то невольно раздвинулись; иностранец ловко уселся между ними тотчас же вступил в разговор («Мастер и Маргарита»); Вошедшие топтались на ковре. – Мы к вам, профессор, – заговорил тот из них, у кого на голове возвышалась на четверть аршина копна густейших вьющих-*

*ся волос, – вот по какому делу... – Вы, господа, напрасно ходите без калош в такую погоду, – перебил его наставительно Филипп Филиппович, – во-первых, вы простудитесь, а во-вторых, вы наследили мне на коврах, а ковры у меня персидские. Тот, с копной умолк, и все четверо в изумлении уставились на Филиппа Филипповича («Собачьё сердце»).*

Особым образом начинается беседа по телефону: сравнительно жестко закрепленный ход начала телефонного разговора обычно позволяет участникам начинать общение, не прибегая к специальным обоснованиям своих речевых действий: *–Артиста Воланда можно попросить? – сладко спросил Варенуха. – Они заняты, – ответила трубка дребезжащим голосом, – а кто его спрашивает? – Администратор Варьете Варенуха.* («Мастер и Маргарита»). Однако в произведениях Булгакова героини отступают от общепринятых правил ведения кооперативного диалога, и это является ярким средством речевой характеристики персонажей, приемом создания иронии: *– Иван Савельевич? – радостно вскричала трубка, – страшно рад слышать ваш голос! Как ваши здоровье? – Мерси, – изумленно ответил Варенуха, – а с кем я говорю? – Помощник, помощник его и переводчик Коровьев, – трещала трубка, – весь к вашим услугам, милейший Иван Савельевич! Распожжайтесь мною, как вам будет угодно. Итак?* («Мастер и Маргарита»). Шутовская манера поведения Коровьева основана здесь на нарушениях постулатов общения (П. Грайс), в частности максим количества («Не говори больше того, чего требует ситуация общения!») и максимы релевантности («Не отклоняйся от темы!») [2, с.230].

Сущностью фазы поддержания контакта является передача новой, необходимой адресату информации. Действия участников беседы в ее основной фазе в целом гораздо менее ритуализованы, нежели в начальной и завершающей фазе. Ход беседы подвержен значительным вариациям в зависимости от участников, ситуации, темы и пр. В ходе передачи сообщения говорящему важно, чтобы его сообщение принималось в течение всего времени его передачи [3, с.202]. Поэтому в основе интенции фатических метакоммуникативов лежит стремление отправителя сообщения обеспечить свободную передачу определенной информации, удостовериться в том, что канал связи действует. Цели упрочения и контроля речевого контакта достигаются тем, что говорящий задает адресату контролирующие внимание вопросы, делает короткие паузы, употребляет обращения, использует так называемые шумы общения, не предполагающие получение ответа. Так, в сцене общения доктора Стравинского с Иваном Бездомным назначение фатических высказываний в речи врача – привлечь внимание пациента к стройной системе доказательств его невменяемости: *– Сорвались с забора, повредили лицо. Так? Явились в ресторан с за-*

*жженной свечой в руке, в одном белье, в ресторане побили кого-то. Привезли вас сюда связанным. Попав сюда, вы звонили в милицию и просили прислать пулеметы. Затем сделали попытку выброситься из окна. Так? Спрашивается: возможно ли, действуя таким образом, кого-либо поймать или арестовать?» («Мастер и Маргарита»).* Другая цель использования фатических высказываний на этой фазе – проверка внимания собеседника: – *Панкрат, – сказал профессор, глядя на него поверх очков, – извини, что я тебя разбудил. Вот что, друг, в мой кабинет завтра утром не ходить. Я там работу оставил, которую сдвигать нельзя. Понял? – У-у-у, по-по-понял, – ответил Панкрат, ничего не поняв («Роковые яйца»).* Фатические метакоммуникативы применяются и для того, чтобы собеседник не отклонялся от темы, – этим самым достигается соблюдение максимы релевантности (Г.П. Грайс): – *Я люблю сидеть низко, – заговорил артист, – с низко не так опасно падать. Да, итак мы остановились на остерине?» («Мастер и Маргарита»); – Так, на чем же мы остановились, драгоценная королева Марго? – говорил Коровьев, – ах, да, сердце. В сердце он попадает («Мастер и Маргарита»).* Во время разговора один из собеседников может с помощью фатических речевых актов подбадривать другого, особенно в тех случаях, когда адресат – не очень разговорчивый человек, дающий односложные ответы на открытые вопросы. А. Пиз и А. Гарнер [4, с.54] приводят следующие типы «мостиков», которые стимулируют собеседника к продолжению беседы: “Простите?”, “Например?”, “И?”, “А вы?”, «Ну!» и т. п.: *Профессор Песиков взъерошил волосы и подошел к аппарату: – Ну? – спросил он ... – Мыть ли яйца, профессор? – Что такое? Что вы спрашиваете?... – Кто это? – Рокк. Мыть ли их? ...Прислали из-за границы мне партию курьих яиц... – Ну? – А они в грязюке какой-то... («Роковые яйца»).* Метакоммуникатив «Простите?» применяется и для уточнения высказанного раньше: – *Ничего не понимаю, – ответил Филипп Филиппович, королевски вздергивая плечи, – какого такого Шарикова? Ах, виноват, этого моего пса, ... которого я оперировал? – Простите, профессор, не пса, а когда он уже был человеком. Вот в чем дело («Собачье сердце»).* К «легким ободрителям» А. Пиз и А. Гарнер относят фатические метакоммуникативы “Понимаю”, “У-гу”, “Правда?”, “Продолжайте, продолжайте”. Они значительно увеличивают продолжительность реплик собеседника, а также объем получаемой информации: – ... *[Иуда] попросил меня высказать свой взгляд на государственную власть. Его этот вопрос чрезвычайно интересовал. – И что же ты сказал? – спросил Пилат («Мастер и Маргарита»).*

Многие фатические речевые акты на данном этапе разговора являются коммуникативно-компенсирующими. Они используются для заполнения пауз в диалоге. Л.А. Азнабаева называет следующие при-

чины появления коммуникативных лакун, компенсируемых фатическими высказываниями: 1) негативное отношение одного из коммуникантов к высказываниям собеседника; 2) стремление избежать разговора на нежелательную тему 3) желание «оттянуть» разговор на нежелательную тему; 4) растерянность 5) переход от межличностных отношений собеседников к конвенциональным. В подобных случаях молчание создавало бы чувство замешательства, нарушения этикета, грозило бы ухудшением отношений коммуникантов или ухудшением статуса одного из собеседников. Приведем некоторые примеры: – *Давай подковку и салфеточку. – Какую такую салфеточку-подковку? – спросила Аннушка, притворяясь весьма искусно, – никакой я салфеточки не знаю. Что вы, гражданин, пьяный, что ли?* («Мастер и Маргарита»); *Торопецкая вписала три слова в анкету и спросила: – Когда вы родились? – Этот вопрос произвел на Пряхину удивительное действие: на скулах у нее выступили красные пятна, и она вдруг заговорила шепотом: – Пресвятая богоматерь! Что же это такое? Я не понимаю, кому это нужно знать, зачем? Почему? Ну, хорошо, хорошо. Я родилась в мае, в мае. Что еще нужно от меня? Что еще?* («Театральный роман»); – *А где же вы будете жить? – В вашей квартире, – вдруг развязно ответил сумасшедший и подмигнул. – Я... я очень рад, – забормотал Берлиоз, – но, право, у меня вам будет неудобно...* («Мастер и Маргарита»).

При изучении заключительной фазы коммуникативного акта важно различать акты, деятельность которых заранее ограничена, и акты, длительность которых не регламентирована. В актах второго типа заключительная фраза проходит более сложно, в несколько ступеней, при активном сигнальном взаимодействии. Инициатор завершения беседы начинает подавать сигналы, указывающие на то, что беседу можно считать завершенной. Если собеседник подает сигнал готовности закончить разговор, участники диалога переходят к собственно завершению, включая ритуальные формулы (выражение благодарности, готовности общаться в дальнейшем, прощание): *Буфетчик, дико улыбаясь, поднялся с табурета. – А, – заикаясь, проговорил он, а если они опять того... – Гм... – задумался артист, – ну, тогда приходите к нам опять. Милости просим! Рад нашему знакомству* («Мастер и Маргарита»). Если собеседник не принимает сигналы к завершению и дает понять, что не считает разговор оконченным, возникает конфликтная ситуация. Инициатор завершения должен либо идти на компромисс, продолжая разговор, либо считаться с тем, что дальнейшее настаивание на завершении беседы может сделать невозможной коммуникацию с данным собеседником. Важную роль здесь играют социальные и психологические роли персонажей: так, в романе «Мастер и Маргарита» лишь Воланд определяет, завершить общение или про-

должить его: – *Всего хорошего, мессир*, – произнесла она вслух, а сама подумала: «Только бы выбраться отсюда, а там уж я дойду до реки и утоплюсь». – *Сядьте-ка*, – вдруг повелительно сказал Воланд. *Маргарита изменилась в лице и села*. – *Может быть, что-то хотите сказать на прощанье?* – *Нет, ничего, мессир*, – с гордостью ответила *Маргарита*, – *кроме того, что если я нужна вам, то я готова охотно исполнить все, что будет угодно*.

Эмоционально-воздействующая функция фатических речевых актов связана с изменением эмоционально-психологического состояния адресата. Данные высказывания, в отличие от этикетных форм, связаны с информацией жизненно важного характера, порой драматической или трагической. С помощью фатических метакоммуникативов собеседник подготавливается к восприятию негативной или положительной информации. Происходит нагнетание или, наоборот, снятие напряженности. В отличие от фатических речевых актов этикетного типа, здесь меньше шаблонных, стереотипных высказываний. Происходит постепенное включение лексико-семантических элементов предстоящего когнитивного сообщения: – *Ну-с, как вам понравилась очередная книжка?* – *спрашивал Рудольфи у молодого человека*. – *Илья Иваныч!* – *прочувственно воскликнул молодой человек, вертя в руках книжку, - очаровательная книжка, но, Илья Иваныч, позвольте вам сказать со всей откровенностью, мы, ваши читатели, не понимаем, как вы с вашим вкусом могли поместить эту вещь Максудова...во-первых...вы позволите мне быть откровенным, Илья Иванович? ... Во-первых, это элементарно неграмотно...* («Театральный роман»).

Важную роль на данном этапе играет метаязык – слова и фразы, выражающие подлинные мысли собеседника, это язык, который скрывает истинный смысл выражаемого обычным языком. Он основывается на «интуиции», «предчувствии» и понимании, что слова и мысли собеседника – совсем не одно и то же. Так, в следующем эпизоде реплики Штурмана Жоржа направлены на нагнетание напряженности в среде обезумевших от жары литераторов: – *А сейчас хорошо на Клязьме*, – *подзудила присутствующих Штурман Жорж, зная, что дачный литературный поселок Перелыгино на Клязьме – общее большое место*. – *Теперь уж соловьи, наверно, поют. Мне всегда как-то лучше работается за городом, в особенности весной* («Мастер и Маргарита»). Подобные выражения в разговоре позволяют манипулировать собеседником, подтолкнуть собеседника к той или иной мысли или к тому или иному действию.

В фатическом общении иницирующая реплика рассчитана на согласие адресата и подготавливает это согласие. Установку на согласие мы рассматриваем как основополагающий фактор фатического

диалога, как его маркированность. Высказывания «*Вы так не думаете?*», «*Чувствуете?*», «*Не так ли?*» подразумевают однозначно положительный ответ, что позволяет спрашивающему манипулировать собеседником. Фразы «*Вы можете быть уверены?*» или «*Вне всяких сомнений*» направлены на ту же реакцию: собеседнику дают понять, что он достаточно умен, чтобы быть уверенным, или намекают, что он и так уже всё знает. Слова сами по себе не несут эмоционального содержания. Подобно тексту, они являются только констатацией фактов и передачей информации, составляя лишь 7% личного общения. Истина познается лишь путем понимания подтекста, обстоятельств разговора и способа использования отдельных слов. Так, выражения *честно говоря, по правде, если быть искренним, поверьте, клянусь* служат сигналом того, что собеседник стремится увести разговор в сторону, сказать неправду: – *Душенька, милочка, красавица, – засипел Коровьев ..., – не при валюте мы сегодня... ну что поделаешь! Но, клянусь вам, в следующий же раз, и уж никак не позже понедельника отдадим всё чистоганом* («Мастер и Маргарита»); – *Мессир, вообразите, – закричал возбужденно и радостно Бегемот, – меня за мародера приняли!* – *Судя по принесенным тобою предметам, – ответил Воланд, поглядывая на ландшафтик. – ты и есть мародер. – Верите ли, мессир... – задушевным голосом начал Бегемот. – Нет, не верю, – коротко ответил Воланд* («Мастер и Маргарита»). Существует ряд метавыражений, направленных на получение согласия собеседника с точкой зрения говорящего и проникновения в мысли и убеждения собеседника. Выражение «*Что вы думаете о...*» обычно сопровождается личным мнением говорящего о предмете: *Так вот, чтобы убедиться в том, что Достоевский – писатель, неужели же нужно спрашивать у него удостоверение?... Да, полагаю, что у него и удостоверения никакого не было! Как ты думаешь? – обратился Коровьев к Бегемоту* («Мастер и Маргарита»).

Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» – произведение многоуровневое, многослойное, и это отражается в его языке. Поэтому многие речевые акты с трудом поддаются классификации, поскольку совмещают признаки разных иллокуций: 1) фатический речевой акт (ФРА) и угроза (менасив): – *Но я, первосвященник иудейский, куда жив, не дам на поругание веру и защиту народ! Ты слышишь, Пилат? – И тут Каифа грозно поднял руку: – Прислушайся, прокуратор!* 2) ФРА и вокатив: – *Эй, домработница!* – *прокричал Никанор Иванович в полутемной передней. – Как тебя? Груня, что ли? Тебя нету?* 3) ФТА и побуждение: – *Ну, ну! Дальше, дальше, умоляю вас. Но только, ради всего святого, не пропускайте ничего!* 4) ФРА и издевка: – *А сейчас хорошо на Клязьме, – подзудила присутствующих Штурман Жорж, зная, что дачный литературный поселок Перельгино на Клязьме –*

*общее больное место.* Особое место в романе занимают комплименты. Как правило, их относят к речевому акту экспрессива, поскольку здесь содержится положительная оценка референта сообщения. Кроме того, в русской речевой культуре, по мнению В. Мищенко, «сравнительно широко распространены издевательские, саркастические комплименты» [5, с. 114] – именно они наиболее часто встречаются в высказываниях свиты Воланда. Однако в сцене бала у сатаны комплименты употребляются и в фатической функции: *Теперь Маргарита ежесекундно ощущала прикосновение губ к колену, ежесекундно вытягивала вперед руку для поцелуя, лицо ее стянуло в неподвижную маску привета. – Я в восхищении, – монотонно пел Коровьев, – мы в восхищении, королева в восхищении. – Королева в восхищении, – гнул за спиною Азazelло. – Я восхищен, – вскрикивал кот.*

Фатические речевые акты выполняют в произведениях М. Булгакова разнообразные стилистические функции. Прежде всего это прием речевой характеристики персонажа. С помощью ФРА показаны различные эмоциональные состояния героев произведений: – *Я извинюсь, – заговорил он подозрительно, – вы кто такой будете? Вы – лицо официальное?* («Мастер и Маргарита»); ... *Маргарита обратилась к Воланду и робко сказала: – Пожалуй, мне пора ... Поздно. – Куда же вы спешите? – спросил Воланд вежливо, но сухо* («Мастер и Маргарита»). Фатические метакоммуникативы дают и социальную характеристику персонажей: *Писали мы под аккомпанемент телефонных звонков... Поликсена расправлялась со звонящими с необыкновенной ловкостью. Она сразу кричала: – Да? Говорите, товарищ, скорее. Я занята. ... – Да, – говорила Торопецкая, – нет, вы не сюда звоните. Никаких билетов у меня нет... – Опять звонок. – Все билеты уже проданы, – говорила Торопецкая. – У меня нет контрамарок.* («Театральный роман»); ... *вошла в предбанник молодая, скромно одетая актриса и воскликнула: – Здравствуйте, душечка Поликсена Васильевна! Я вам цветы принесла!* («Театральный роман»). Отчетливо проявляются в фатических метакоммуникативах и психологические роли коммуникантов: Родителя, Ребенка и Взрослого (Э. Берн): – *Здравия желаю, Филипп Филиппович. – Здравствуй, Федор* («Собачье сердце»).

Другая важная функция ФРА – создание комического эффекта, в основе которого лежит утрирование различных нарушений норм фатического общения. Так, диалог Коровьева-Фагота и финдиректора Римского проникнут ярчайшей иронией: *Весьма принужденно и сухо Григорий Данилович осведомился у свалившегося ему на голову клетчатого о том, где аппаратура артиста. – Алмаз вы наш небесный, драгоценнейший господин директор, – дребезжащим голосом ответил помощник мага, – наша аппаратура всегда при нас ...* («Мас-

тер и Маргарита»). Эффект «обманутого ожидания» здесь заключается в несоответствии официальной ситуации общения и фамильярности обращения. Художественная экспрессия создается за счет нарушения предсказуемости предыдущего текста. Отклонение от норм фатического общения происходит и в том случае, когда нарушается симметрия во взаимодействии коммуникантов, когда диалог является фатическим лишь для одного из них: – *Вы Никанор Иванович Босой, председатель домкома номер трста два-бис по Садовой?. На это Никанор Иванович, рассмеявшись страшным смехом, ответил буквально так: – Я Никанор, когнечно, Никанор! Но какой я к шуту председатель! – То есть как? – спросили у Никанора Ивановича, прищуриваясь. – А так, – ответил он, – что ежели я председатель, то сразу должен был установить, что он нечистая сила! А то что же это? Пенсне треснуло ... весь в рванине ... Какой же он может быть переводчик у иностранца! ...* («Мастер и Маргарита»).

Определение сущности фатических высказываний, отграничение таких высказываний от других классов речевых актов, установление их коммуникативно-прагматических функций, факторов, структурирующих фатическое общение, и факторов, детерминирующих его успешную реализацию, а также стилистических функций фатического общения в художественном тексте может служить основой для дальнейшего изучения проблемы фатического общения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азнабаева Л.А. Критерии выделения фатических высказываний и особенности их функционирования в художественном тексте: Автореф. канд. дисс. – М., 1989.
2. Грайс Г.П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. Вып.16. Теория речевых актов. – М., 1986. – С.217-238.
3. Герасимов В.И., Ромашко С.А. Прагматика устного общения. Сборник научно-аналитических обзоров // М., 1983. – С.173-217.
4. Пиз А., Гарнер А. Язык разговора. – М., 2000.
5. Мищенко В. Комплимент как этнолингвистическая проблема // Вісник Харківського університету. - № 384. – Харків, 1995. – С.113-116.

## АНОТАЦІЯ

В статті розглядаються особливості вживання фактичних висловлювань в художньому тексті. Досліджуються комунікативно-прагматичні функції фактичних жанрів: етикетна та емоційно-впливаюча. Показані особливості функціонування метакомунікативів на різних

фазах взаємодії персонажів залежно від авторської позиції. Визначені стилістичні функції фактичних висловлювань: засіб мовленнєвої характеристики персонажу (його емоційного стану, соціальної і психологічної ролі), засіб створення комічного ефекту, що є заснованим на порушенні норм фактичного спілкування.

### SUMMARY

The article is devoted to the peculiarities of use of fatic expressions in fiction. Communicative-pragmatic functions of genres such as etiquette and emotion are investigated. The characteristic features of functioning of metacommutatives in different phases of speech interaction of characters in connection with the authors intention are shown. The stylistic function of fatic expressions such as the method of speech characteristics of hero (his emotional condition, social and psychological role) the way of creation of comic effect based on emphasizing of different violations of fatic expressions are determined.

УДК 82.09 «19»

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА В.НАБОКОВА  
“КОРОЛЬ, ДАМА, ВАЛЕТ”**

Нора Букс в своей книге “Эшафот в хрустальном дворце” целую главу посвящает роману В. Набокова “Король, дама, валет”. Она приходит к выводу, что музыкальной моделью своего романа В. Набоков выбрал вальс. Этот сниженный жанр воспринимается как литературная пародия на высокую форму симфонии у Андрея Белого [1, с.56].

Подобное прочтение романа напоминает то искаженное видение окружающих, которым наделяет В. Набоков одного из главных героев данного романа коммерсанта Драйера: “Наблюдательный, остроглазый Драйер переставал смотреть зорко после того, как между ним и рассматриваемым предметом становился приглянувшийся ему образ этого предмета, основанный на первом остром наблюдении. Схватив одним взглядом новый предмет, правильно оценив его особенности, он уже больше не думал о том, что предмет сам по себе может меняться, принимать непредвиденные черты и уже больше не совпадать с тем представлением, которое он себе составил” [3, с.179].

Безусловно, танец играет важную роль в структуре романа, но это лишь одна из составляющих в сложном, математически выверенном романном узоре.

Исследователи не раз писали о переключке второго (“Король, дама, валет”) и четвертого (“Камера обскура”) романов В. Набокова. Писала об этом и сама Нора Букс: “Сходство обнаруживается в отсутствии эмигрантских мотивов, изображении немецкой мещанской среды” [1, с.96], адольтерном сюжете. На наш взгляд, в обоих романах пародийно используется техника искусства кино, так как этот вид искусства стал невероятно модным и популярным в двадцатые годы. Удивительно, что, увидев приемы киноискусства в “Камере обскуре”, Нора Букс не заметила их в романе “Король, дама, валет”.

Во второй главе есть даже лукавая авторская подсказка: гостиница, в которой поселяется Франц, приезжая в столицу, называется “Видэо”. В конце романа певица поет пошлую манерную песенку: “Монтевидэо, Монтевидэо, пускай не едет в тот край мой Лэо”. Что это, если не закодированное авторское указание на прием видеомонтажа, характерный для искусства кино.

В романе есть несколько эпизодов, где этот прием обнажен. В девятой главе Франц видит во сне, как Драйер заводит граммофон и слышит знакомую песенку о каком-то негре и любви негра. Он думает о том, что это обман, что здесь “скрыто именно то слово, которое слы-

шать нельзя” [3, с.238]. Бледный квадрат в отдалении оказывается просто окном. Бледный квадрат – это экран кинематографа, тем более что в предыдущей восьмой главе это слово автором прямо называется: Марта, показывая Францу танцевальные движения, медленно повторяет эти движения, “как в задержанном кинематографе” [3, с.207].

Фильмы 20-х годов представлялись В. Набокову воплощением прошлого, непобедимой и вечной. Сюжеты, в основе которых были альковные истории, роковые страсти, по его мнению, не имели никакого отношения к подлинному искусству. В стихотворении “Кинематограф” (1928) он писал:

О да! Прекрасны гонки, водопады,  
Вращение зеркальной темноты.  
Но вымысел? Гармонии услада?  
Ума полет? О, Муза, где же ты?  
Утопит злого, доброго поженит,  
И снова, через веки и века,  
Спешит роскошное воображенье  
Самоуверенного пошляка

[4, с.327]

Эти тривиальные сюжеты, фабрикуемые главным образом в Голливуде (американская тема пройдет лейтмотивом через весь роман: американские очки в поддельной черепаховой оправе, купленные Францем; кукла-негр в спальне супругов Драйеров; певица, поющая о любви негра; американский миллионер, решивший купить изобретение у Драйера и т.д.), В. Набоков проецирует на сюжеты популярных романов тех лет, например, на роман Т. Драйзера “Американская трагедия”, сюжет которого о бедном провинциале, прибывающем в большой город, в свою очередь восходит к Бальзаковским романам. В контексте романа американская тема связывается с чем-то поддельным, ненастоящим, фальшивым: “В понедельник Франц размахнулся. Он купил американские очки: оправка была черепаховая – с той оговоркой, конечно, что ее отлично и разнообразно подделывают” [3, с.141].

В. Набоков в предисловии к роману “King, Queen, Knave” так писал о его фабуле: «Она, впрочем, небызвестна. Я даже подозреваю, что Бальзак и Драйзер, персоны почтенные, обвинят меня в бессовестном пародировании, но клянусь, что я тогда еще не читал их потешной чепухи, да и теперь не совсем понимаю, о чем они там говорят под своими кипарисами” [5, с.65]. И, хотя В. Набоков, обожающий мистифицировать читателя, отрицает пародирование “Американской трагедии”, это очевидно в романе: Клайд Гриффитс топит Роберту

Олден, Франц по замыслу Марты должен был утопить Драйера; Драйер видит в музее криминалистики электрический стул, и это тоже переключка с “Американской трагедией”, так как Клайд Гриффитс будет приговорен к казни на электрическом стуле.

А. Долинин замечает: “Фабульные схемы тем самым отождествляются, обнаруживая не вполне явное и не вполне лестное для некоторых из них родство” [2, с. 10].

В то же время исследователи пишут, что “нет ни одного романа у Набокова, в котором не был бы так или иначе разыгран какой-то мотив из Пушкина” [7, с. 781].

Не является исключением и “Король, дама, валет”. Название романа сразу же вызывает ассоциации с “Пиковой дамой”. Франц – немец, как и Германн. Он так же одержим идеей обогащения и готов ради этого пойти даже на преступление. В “Пиковой даме” есть эпизод, где старая графиня беседует с Томским о современных романах:

– Paul! – закричала графиня из-за ширмов! – пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних.

– Как это, grandmaman?

– То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери, и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!

– Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?” [6, с. 76].

Так что не только Набоков, но еще Пушкин ощущал банальность сюжета об утопленниках. Подобный сюжет у его литературного потомка вызывал безудержное желание пародирования.

Карточная символика в названии повести “Пиковая дама” и в названии романа В. Набокова “Король, дама, валет” задает тему судьбы, рока, фатума в обоих произведениях,

В. Ходасевич считал, что четвертый роман Набокова “Камера Обскура” – литературное воплощение пословицы: “Любовь слепа” [1, с. 87]. Второй роман В. Набокова является подтверждением старой истины: человек – игрушка в руках судьбы. Мотив игры является ключевым и обыгрывается на разных уровнях: на уровне детали, системы персонажей, сюжета.

Человек-манекен, восковая кукла – этот мотив появляется уже в первой главе, когда Франц видит господина с “выпуклыми, водянистыми, нагловатыми глазами” [3, с. 116]. Потом он поражается сходству воскового манекена из магазина “Дэнди” с этим господином: “Выражение молодого человека приобрело, благодаря открытому вороту, что-то наглое и нечистоплотное. Под глазами у него был белесый развод, в ноздри набилась черная пыль. Франц попробовал вспомнить, где он уже видел такое лицо. Да, конечно, давным-давно, в поезде” [3, с. 219].

Все персонажи оказываются втянутыми в круговорот игры. Драйер играет в щедрого дядюшку, наставника юного племянни-

ка. Марта и Франц проигрывают разнообразные планы убийства Драйера. Но все их планы, проекты так и не реализуются. Драйеру не суждено вырваться за пределы круга, предназначенного судьбой, не суждено отправиться путешествовать, утолить свою жажду жизни и приключений. Марте и Францу не суждено избавиться от Драйера. Фамилия Драйер подтверждает его невероятную живучесть, витальность. Если Франц ассоциируется с водой, с чем-то текучим, неопределенным (Марта с неудовольствием думает о нем: “наводнять дело бедными родственниками”) [3, с.119], то Драйер выходит сухим из воды, планы Марты и Франца так и не осуществляются.

Символом неумолимой судьбы является старичок, хозяин Франца, иллюзионист и фокусник, которому Набоков дает фамилию Менетекелфарес (“Исчислено. Взвешено. Разделено”). Из его комнаты постоянно доносится смех, похожий на кудахтанье, – это судьба смеется над героями романа.

И, как всегда, Набоков подчеркивает, акцентирует условную, игровую природу искусства, вводя в текст повествования самого себя и даже свою жену, тем самым удваивая пару: старичок-иллюзионист и его мифическая супруга. В конце романа Франц видит иностранцев: “У дамы был нежно-накрашенный рот, нежные, как будто близорукие глаза, и ее жених или муж, большелобый, с зализанами на висках, улыбался ей” [3, с.267]. Еще раз он увидит этих иностранцев на набережной, услышит, как они произносят его фамилию. Так обнажается характерный для всех набоковских романов прием автоматкирования, автоматизирования, когда автор не скрывает, что он король этого королевства, он всесильный пуппенмейстер, а все его герои – лишь куклы в этом созданном им мире.

С темой судьбы неразрывно связан мотив мяча, шара. Слова “мяч”, “шар” пройдут через весь роман: “Земной шар огромный и круглый”, – думает Драйер [3, с.124]. Драйер вспоминает игрока в теннис, который “с какой-то нечеловеческой точностью поддал первый пробный мяч” [3, с.125]. Собака Драйера по кличке Том приносит мокрый деревянный шар. Первый покупатель просит у Франца мяч [3, с.163]. Марта смотрит на Франца своим острым бриллиантовым взглядом, “и он весь как-то оседает, как оседает с жалобным писком детский воздушный шар” [3, с.197]. Франц и Драйер играют в теннис и Франц видит, как “шальной мяч прыгнул мимо него, на столик, на стул, на песок” [3, с.229]. Марта и Франц играют в воде в мяч [3, с.256]. И последнее слово, которое произносит Драйер в романе – это слово “мяч”: “Мяч, – сказал Драйер, не оборачиваясь. – Мяч...” [3, с.279] (это напоминание, что мяч, в который они играли с Францем, еще в комнате умершей Марты).

Слово “мяч” связывается прежде всего с Францем. Он не может играть в теннис, мяч не дается ему, не слушается его, не подчиняется его воле. Франц – плохой игрок в отличие от хорошего игрока Драйера. И это предсказание его проигрыша в этой игре, и намек на безволие, на управляемость его натуры. Марта ощущает, что в ее руках он стал, как воск, что не удавалось ей сделать с неуправляемым, непредсказуемым Драйером.

В тексте коннотативно присутствуют английские названия карт, с которыми связаны три главных персонажа романа - king, queen, knave. Франц – knave. Синонимом слова “knave” является слово “jack”, одно из значений которого – маленький мяч, шар.

Не случайно, что слово “мяч” в конце романа произносит Драйер. Ранее автор упоминал, что Драйер любит делать карамболь, то есть играть в бильярд. Карамболь – это удар шаром, отскочившим от другого, рикошетом в третий. Таким образом, карамболь – это остроумный намек автора на исход событий. Хороший игрок Драйер, затеяв игру в доброго дядюшку и приглашая Франца в дом, невольно становится убийцей Марты.

И в завершение еще раз о спорности определения Норой Букс жанра этого романа как романа-вальса. В вальсе не танцуют, прижавшись щекой к щеке. Вот как автор описывает тот танец, которому учит Франца Марта: “Он прислушивался и к ней и к завывающему звуку, который постоянно, то громче, то тише, ему сопутствовал... Неловкость, стыд, то чувство горбатости, которое было сперва, – все это скоро пропало; зато прямая, стройная, но искусственная поступь, которой она учили его, поработила его всецело; он уже не мог не слушаться разгаданного звука. Головокружение стало для него состоянием привычным и приятным, автоматическая томность – законом естества; и Марта уже улыбалась, уже прижималась виском к его виску, зная, что он с ней заодно, что он сделает так, как нужно” [3, с.267].

Что же это за танец? Конечно, танго. Происхождение танго связано с Латинской Америкой. Таким образом, американская тема завуалировано присутствует и в описании танца.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце. О русских романах Владимира Набокова. - М., 1998.
2. Долинин А. После Сирина // В. Набоков. Романы. - М., 1991. – С.5-13.
3. Набоков В. Король, дама, валет. - М., 1990.
4. Набоков В. Лирика. – Минск, 2000.

5. Набоков В. Предисловие к английскому переводу романа “Король, дама, валет”// В.В. Набоков: pro et contra. – СПб., 1997. – С.63-66.
6. Пушкин А. Избранная проза. - Р., 1949.
7. Старк В. Пушкин в творчестве Набокова // В.В. Набоков: pro et contra . – СПб., 1997. – С.772-782.

### АНОТАЦІЯ

В статті розглядаються основні мотиви другого російськомовного роману В. Набокова “Король, дама, валет” (кінематограф, гра, доля). Сюжет роману – пародіювання відомих творів Бальзака і Драйзера. В. Набоков використовує більярдну та карточну символіку, що дозволяє зробити висновок про гру з мотивами та образами “Пікової дами” О.С. Пушкіна. Мотив кінематографу пов’язаний з мотивом Америки і відомим танцем 20-х років – танго.

### SUMMARY

The article is dedicated to the main themes of the second of V. Nabokov’s novels “King, Queen, Knave” (cinematography, game, fate). The plot of the novel is built around the parody of the well-known Balzac and Dreiser’s novels. V. Nabokov uses the symbols of billiards and cards which are one of the leading images of A. Pushkin’s “Queen of Spades”.

The theme of cinematography is connected with the theme of America and the famous dance of the 20-s which was the tango.

## ПЕРШІ ПУБЛІКАЦІЇ

*Л.Н. Парамонова (Горловка)*

УДК 82.09 «19»

## ПРОЛЕГОМЕНИ К МЕТАФОРИКЕ БРОДСКОГО

Игра метафор как вид языковой игры является одним из ярких стилообразующих факторов в лирике Бродского. В современной риторике тропы, в том числе и метафора, могут рассматриваться как форма присутствия автора в тексте, как «явные способы моделирования мира» [12, с.29].

Метафора рассматривается нами как основная фигура в поэтике Бродского, создающая ту динамику риторических фигур, которая отделяет литературный текст от нелитературного.

Тропы и фигуры в художественном произведении взаимосвязаны и взаимообусловлены, что дает основание говорить об их «цепевидном функционировании» [9, с. 150]. Смысл же тропов определяется их связью с другими элементами и аспектами произведения; эта связь и обуславливает в тексте игру между фигурами и тропами. Игра возникает благодаря непредвиденным аналогиям, дающим поэтическую силу метафоре (С. Женнет). Сложная сеть ассоциаций на семантическом уровне создается как взаимопересечение оттенков значений слова, игра смыслов.

Механизм метафорического мышления сам Бродский описывает, также прибегая к тропам:

Натуральная тьма  
наступила опять,  
как движенье ума  
от метафоры вспять.

(«В темноте у окна», 1961) [1, 156]

В современной неориторике метафору как троп, составляющий риторический стержень любого поэтического высказывания, связывают с типом видения мира и эмоционально-экспрессивным характером его оценки.

Двойственность трагического мироощущения поэта становится смыслообразующим принципом трагического модуса художественности, определяющим поэтику Бродского: трагедийную тематику, проблематику, жанровое своеобразие и, соответственно, ее метафорику.

Одна из функций риторики – осознание существования языка в поэтическом произведении. Продолжая учение А.А. Потебни, совре-

менная теория рассматривает риторику как систему фигур и тропов, являющуюся формой внутреннего построения художественного мира, специфической реализацией отношения поэта к изображаемому миру, основой структуры и функции, создающих материальное тело произведения. Поэтому исследование метафорической игры в поэтике творчества Бродского как риторического приема, представляющего один из аспектов грамматики художественного творчества и художественного смысла, кажется нам интересной и плодотворной задачей.

Современная теория намечает три ступени исследования метафоры как тропа: на эмоционально-чувственном, смысловом и стилевом уровне. Нас, прежде всего, интересует стилевая функция метафоры в поэтике Бродского.

Проблема самоидентификации сознания в XX веке была неразрывно связана с метафорой как естественной фигурой мышления, тем более художественного, воплощающегося в таком «очеловеченном» материале, как Слово. «Склонность человека к метафоризацию воспитывалась и всегда поддерживалась насквозь игровой культурой», – пишет Б.П. Иванюк. Метафора, как замечает ученый, является естественной мерой игровой деятельности художественного мышления, способного не только к уважительному производству новых игровых форм культуры (классический период), но и к нигилистической игре – бунту против них (модернизм), и, наконец, к иронической игре с ними (постмодернизм) [3, с. 11].

Метафора, как известно, стянутое сравнение, в котором явное сопоставление предметов скрыто. Сравнивающие «как» и «точно» предполагают близость и дальность, слиянность и нераздельность. Метафора одновременно сохраняет дистанцию между гранями и уничтожает их. Поэтому метафора – самый «свободный» троп, ибо может соединять чрезвычайно отдаленные явления, иногда казалось бы, вовсе несоединимые. Парадоксально сочетая в себе свободную игру поэтической фантазии с жестким рационалистическим каркасом, метафора стала определяющим принципом поэтики Бродского, а метафорический образ стал одним из основных его методов преодоления «стертости» слова, возвращения ему новизны и свежести. Метафорическая игра в художественном мире Бродского была мотивирована реакцией на многозначность слова, стремлением погрузить слово в такой контекст, где многозначность уничтожается, заменяясь «двузначностью», необходимой для организации двупланового игрового поведения, известного как «остранение». Так, в поэзии складывается драматическая ситуация противостояния внутреннего (субъективного) эмотивного авторского «я» и внешнего (объективного) рационального мира. Именно в метафоре конденсируется интеллектуальная энергия волевого усилия создателя, и в метафоре она передается читателю.

Личный опыт И. Бродского дал знание трагической закономерности, о которой он скажет: «Как только человек создает собственный мир, он становится инородным телом, в которое метят все законы: тяготения, сжатия, отторжения, уничтожения» [2, с.99].

В мифологическом сознании поэта Слово существует как категория метафизическая. С помощью Слова классическую триаду *Дух – Человек – Вещь* он превращает в идеограмму «метафизический квадрат»: *Дух – Человек – Вещь – Слово*» [8, с.190]. Составитель первого словаря тропов Бродского В. Полухина имела веские основания заявить, что “универсализм диапазона <...> позволяет ему уравнивать в правах все четыре категории и тем самым выстроить новую систему аналогий и оппозиций”, и, даже не будучи выражено эксплицитно, лирическое “я” входит во все составные созданного поэтом “метафорического квадрата”, а метаморфозы могут произойти с любой из четырех категорий: “Все может быть одухотворено, олицетворено, овеществлено или превращено в знак средствами языка”. Лирический субъект вводит читателя в свой поэтический мир и на тематическом, и на концептуальном уровнях, погружает его “во все спекулятивные медитации на тему жизни и смерти, времени и пространства, языка и веры” [8, с.190].

Поэтический язык Бродского представляет собой своеобразную «энциклопедию метафор». Мы не ставим своей задачей показать всю типологию метафор Бродского (это, возможно, тема отдельного исследования); наша цель – выявить базисные (ключевые) метафоры и приемы метафорирования, представляющие идиостиль поэта.

Так, в поэтике метафоры Бродского можно выявить все типы метафор, соответствующие современным классификациям.

Рассмотрим примеры на уровне базисной для поэзии Бродского метафоры времени (чаще всего тождественной Слову или письму).

На уровне лингвистического исследования (по Ю.И. Левину) у Бродского можно обнаружить в зависимости от характера сопоставляемых предметов, соотносимых в результате метафоризации, многочисленные метафоры-сравнения: «<...> я, / *бормочущий комок / слов*» [II, с.211]; метафоры-загадки: «*и в ней* (гортани – Л.П.) – *комок / не слов, не слез...*» [II, с.214]; метафоры приписывающие объекту свойства другого объекта: «*смерть*<...>*ставит точку*» [III, с.104].

По степени сложности структуры богатство метафоры Бродского определяется одночленными метафорами: “*сходство с шанкой слов*” [II, с.199]; двучленными: “*Молчанье – это будущее слов*” [II, с.127]; элементарными метафорическими конструкциями, в которых ядро метафоры выражено словосочетанием: «*Жизнь – только разговор перед лицом молчанья*» [II, с.127]; метафорическими цепочками, состоящими из ряда простых метафор, развивающих одну и ту же метафоричес-

кую тему: «Человек превращается в шорох пера на бумаге, в кольца, / петли, клинышки букв и, потому что скользко, / в запятые и точки» [II, с.384]; а также сложными метафорическими конструкциями, возникающими на базе элементарных метафорических сравнений:

Как две прямых расстанутся в точке,  
пересекаясь, простимся. Вряд ли  
свидимся вновь, будь то Рай ли, Ад ли.  
Два этих жизни посмертных вида  
лишь продолжение идей Эвклида

[III, 84]

Читательское ожидание «неожиданного» Бродский оправдывает, расширяя игровой диапазон метафоры. С точки зрения литературоведческого анализа, метафора как троп выходит за рамки традиционной классификации словаря поэтического языка, с другой, входит как один из возможных языков, описывающих универсум, в творческий арсенал речи поэта. Изоструктурные творческому сознанию как таковому, метафоры возникают на стыке разных систем (языков искусства), создавая метаязык, описывающий само искусство как систему, творческий процесс, культурную действительность.

«Словесный образ виртуален, – утверждает Ю.М. Лотман, – Он в читательском сознании живет как открытый, незаконченный, невоплощенный. Он пульсирует, противясь конечному опредмечиванию. Он сам существует как возможный, вернее, как пучок возможностей» [6, с.404].

Игра метафор Бродского как реализованная автором в образе возможность (одна из “пучка возможностей” – Ю.М. Лотман) может быть рассмотрена с точки зрения понятия “виртуального”, предлагаемого Б.П. Иванюком. Он полагает, что в результате восприятия метафоры создается некий проективный образ остраненного объекта, виртуальное содержание которого является избыточным не только по сравнению с его понятийным, но и с метафорическим содержанием. Поэтому любой реализованный в метафоре признак предмета является ассоциативным знаком его виртуального содержания, “сольным проявлением немого хора возможностей”, но и этот признак оказывается лишь “одним из возможных наряду с другими вариантами окончательного формообразования, входящими в целостный объем виртуального содержания предмета” [3, с. 21].

Универсальный для мировой поэзии объект художественной рефлексии – время – традиционно воплощается в метафоре “река”: “Бежит рекой перед глазами время” [I, с.418]. Концептуальная метафора реки-времени разворачивается в поэзии Бродского в пространственный

список новых метафор, обогащая тем самым представление о виртуальном потенциале объекта, который оказывается неисчерпаемым: *“Время, текущее в отличие от воды / горизонтально от вторника до среды, / в темноте там разглаживало бы морщины / и стирало бы собственные следы”* [II, с.395] – и вода как дух времени; волна, музыка – близнец воды; стих как реорганизованное время; душа, холод, отрешенность, мысль о вещи; Время – Бог или его Дух; вектор в ничто; пыль – плоть времени; грядущее слов; звук; комплекс “эхо”, “отклик”, “отражение”; выпуклое лицо памяти; зеркало как точка настоящего времени и др.

Как известно, важнейшими универсумами в поэтике Бродского являются пространство и время. Образы времени и пространства принадлежат одновременно к различным метаязыкам. Рассмотрение данных универсумов дает возможность выявить сложную сеть метафорических связей и переходов, преломляющихся в различных языках науки и искусства.

Поэтому именно метафора, как полагает Е.К. Созина, может выступать удобным инструментарием анализа, с точки зрения целостности структуры текста. *“В силу мнимости ее внутреннего пространства, метафору непозволительно рассматривать как аналог образной “инореальности” художественного произведения (содержанием ее, собственно, и является художественный мир), и наличие фиксированных “точек” (соответствий) позволяет ей быть организатором структуры художественного целого, причем не только в рамках отдельного текста или культурного явления, но и в едином культурном контексте, мета – или сверткесте”* [10, с.24].

Внутреннее содержание образа времени разворачивается в ряд метафорических образов как бы в динамике эволюции поэтического творчества Бродского.

Как метафору, в духе неориторики Лотмана, следует, по-видимому, рассматривать название поэтического сборника *«Часть речи»* (1977) [II, с.397-416]. Часть речи – это не столько грамматическая категория, сколько метафора, воплощающая мифологему слова в авторском мифе Бродского, согласно которому человек-поэт всего лишь служебная часть речи, орудие поэтического языка, его функция. Поэтому *“От всего человека вам остается только часть речи”* [II, с.415].

Если основой, объединяющей в сборнике *«Часть речи»* двадцать одно стихотворение, стали темы разлуки, одиночества, памяти, творчества, то книга стихов *«Уrania»* (1987) посвящена теме *«мой век»* как наиболее актуальному для поэта фрагменту времени.

Уrania – муза астрономии в греческой мифологии, дочь Мнемозины, богини памяти. Изображалась с глобусом в руке. Она связывала прошлое и настоящее, ей было ведомо будущее [7, с.563]. В стихотво-

рении «К Урании» поэт создает в полном соответствии с античной традицией эмблематический образ Музы:

Урания старше Клио.  
Днем, при свете коптилок,  
видишь: она ничего не скрыла,  
и глядя на глобус, глядишь в затылок.  
[Ш, с.64]

Слово «Урания», став названием цикла, превратилась в метафору, показывающую «не космический масштаб одиночества», а, как представляется Е.Я. Курганову, служащую для обозначения холода и расчетливости как примет XX века. «Урания» – это трагедия поэта, живущего в век, чуждый духу поэзии» [4, с.170].

Метафора как произведение нередка в лирике Бродского. Метафоризация в риторике поэта отражается и как универсальный принцип индивидуального, так и коллективного сознания культуры. Им продолжается античная традиция: для трагического поэта источником сюжета всегда были история и мифология. Поэтому трудно считать случайным обращение Бродского к античному мифу, к гомеровскому эпосу. Так появляется ряд стихотворений-аллюзий на гомеровскую тему.

Аллюзия (от лат *allusio* – шутка, намек) – «специфический намек, особенность которого состоит в «иносказании», т.е. в косвенной, путем упоминания какого-нибудь имени или названия, отсылки к общеизвестному литературному произведению или историческому факту» [11, с.39].

Стихотворение-метафора «Итака» содержит скрытое сравнение поэта – биографического субъекта с лирическим героем и Одиссеем одновременно; Васильевский остров в Петербурге (родина поэта) идентифицируется с островом Итакой, родиной гомеровского героя. Тема двадцатилетних странствий Одиссея и двадцатилетия жизни поэта после высылки за пределы России связана общими мотивами родины, разлуки, одиночества.

В этом стихотворении метафора становится (в терминологии Ю.М. - Лотмана) минус-приемом: в поэтической традиции Итака – символ родины, к которой странник, преодолевая страдания и преграды, обязательно вернется. Невозможность возвращения на родину, пророчески предсказанная в этом стихотворении, превращает традиционные символы в их антитезу. Прием метафоризации, используемый Бродским, подобен переконструированию, характерному для постмодернистского мышления, которое обязано воспроизвести рефлектируемое произведение (как готовую реалию культуры) в том или ином содержательном объеме: от локальных реминисценций до полного цитатного тождества. Б.Г. Иванюк полагает, что аллюзии в таком случае образуют мнематическую метони-

мию, являющуюся по сути коммуникативной основой художественного целого, которая в процессе восприятия последнего играет ту же функциональную роль, что и «предмет» в ходе освоения метафоры, т.е. является моментом отсчета при осознании характера, степени и цели образной трансформации исходного материала» [3, с. 129].

Функциональное назначение аллюзии как атрибутивного признака культуры художественного мышления, без которого невозможна традиционализация сюжета, стиля, образа, Иванюк находит в телеологии постмодернизма, в ее установке на деконструктивную игру с культурой, с ее ретроспективным богатством.

И, наконец, цикл «Кентавры» [III, с. 163-166], воспринимаемый как пространная метафора.

Основу сюжета «Кентавры I» создает игровая тема любовного свидания двух современных «кентавров»: красавицы Софы (она же софа) и автолюбителя Мули (мужчины-автомобиля). Отсутствие духовности в этих образах усиленно подчеркивается, ибо телесное в них зойматографически тесно связано с искусственно-механическим, но ценностным для современного обывателя, испытывающего страстную тягу (вернее, притяжение) к вещам (мебели, автомобилям), обладание которыми повышает в их глазах социальный статус человека.

Игровой характер стихотворения проявляется в наличии двух повествовательных планов. На уровне первого плана, эротического, образуются новая мифологичность, создающая новых кентавров: *«наполовину красавица, наполовину софа», «оглашая улицу стуком шести каблучков», «торопится на свидание с Мулей, который «встречает ее рычанием холостых оборотов»*. Второй план изображает современный быт и мир обывательских ценностей: *«В каждом бедре с пеленок / сидит эта склонность мышцы к мебели, к выкрутасам красного дерева, к шкапу...»*.

Бессмысленно парадоксальное существование приводит к новому алогизму – поиску пятого угла в театре, где *«наезжая друг на дружку, меся колесом фанеру, / они наслаждаются в паузах драмою из жизни кукол, / чем мы и были, собственно, в нашу эру»*.

Игра двух планов – античного и грубо бытового – завершается в стихотворении переводом в философский план двух последних стихов строфы. Они аллюзийно отсылают читателя к известному шекспировскому афоризму: *«Весь мир – театр»*.

Приметы античной темы в «Кентаврах», оставаясь неизменными, вместе с тем в каждом новом стихотворении цикла получают дополнительное освещение, попадая в новые контекстные условия. Словообраз «кентавр» оказывается в своеобразном лексическом окружении, которое одновременно и поддерживает усвоенное им семантическое значение, и противоречит ему.

Мифологическая фигура кентавра как персонифицированное мифологическое существо-обозначение продолжает виртуальную жизнь в каждом последующем стихотворении как ряд метафор, литературных тропов, сохраняющих в целом семантику противоречивости, двойственности бытия человека в историческом времени. Образ кентавра оформляется при помощи отдельных и конкретно примененных метафор. Противоречивая одновременность родовой общности образа и его частных особенностей наличествует в каждой метафоре цикла: они, таким образом, семантически тождественны и одновременно всегда морфологически отличны.

Особенности построения художественной картины мира близки к эстетике кино. Особенно выразителен образ одинокого старика-ветерана, который подается в последних стихах «Кентавра IV» как бы крупным планом, как на киноэкране, в окружении предметов, выполняющих функцию симультанных декораций, тем самым композиционно завершая весь цикл. «Черный квадрат окна с ржавой водой», в который смотрит старик, – метафора, созданная по принципу «картина в картине» (один из излюбленных приемов метафорирования в кино), хранит символику времени, так как ассоциируется со всемирно известной картиной-метафорой К. Малевича «Черный квадрат».

Философская проблематика цикла переводит поэтический язык на уровень философского, где каждая метафора – это символ. «Символ вещи есть ее знак, однако не мертвый и неподвижный, а рождающий собою многочисленные, а может быть, и бесчисленные закономерные и единичные структуры, обозначенные им в общем виде как отвлеченно данная идейная образность», – пишет А.Ф. Лосев [5, с.273]

Анализ метафорической игры, обнаруживающейся во всех видах дискурса Бродского, включенного в основной, эстетический, позволяет сделать следующие выводы:

1. Метафоризация мира, возникшая в поэзии XX века и воспринятая Бродским через акмеистическую традицию русской поэзии и творчество переводимых им поэтов-метафизиков, определяет метафорическую природу стиля поэзии как средства интенсификации творческой воли и реализации свободы творчества художника.

2. Метафорическая игра, соединяя в себе два начала – лирическое и драматическое, стимулирует поиск новых форм, которые осуществляются в поэзии Бродского на основе как старых форм родного языка и родной культуры, так и новых, созданных культурой XX века.

Лирическая организация материала, несущего драматическое начало, позволяет говорить о драматургии поэта, поэтическая игра которого изначально не рассчитана на сценичность (однако включает театральность как код культуры) и не может, следовательно, иметь пластического эквивалента. Это дает нам основание определить поэтическое

творчество Бродского метафорически как «драматургию поэтического слова». Эта метаметафора обозначает творчество Бродского как систему, которая может служить для теоретического исследования и описания других творческих систем.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского. В 5 томах. – СПб., 1992-1999 (все цитаты – по этому изданию. Римские цифры указывают номер тома).
2. Бродский И.А. Сын цивилизации. Соч. Т.5 – СПб., 1999.
3. Иванюк Б.П. Метафора и литературное произведение. – Черновцы, 1998.
4. Курганов Е.Я. Бродский и искусство элегии // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб., 1998. – С. 166-165.
5. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М., 1993.
6. Лотман Ю.М. О природе искусства // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 400-404.
7. Мифологический словарь. – М., 1991.
8. Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // Звезда. – 1992. - №5-6. – С.186-192.
9. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М., 1978.
10. Созина Е.К. Теория символа и практика художественного анализа. – Екатеринбург, 1998.
11. Христенко И.С. К истории термина “аллюзия” // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. – 1992. - №4. – С.38-44.
12. Faquyn J. Введение в литературоведение. Ч.2. – Katowice, 1980.

### АНОТАЦІЯ

Автор статті визначає метафоричну гру як стилістичну домінанту поезії Бродського. На прикладі базисної для його поетики метафори часу розкривається її віртуальний смисл. Творчість Бродського визначається як метаметафора: “драматургія поетичного слова”.

### SUMMARY

The author of the article denotes the play of metaphor as the stylistic in Brodsky's poetry. As the example he uses the metaphor of time in order to reveal its virtual value. All Brodsky's creative works is determined as metametaphor: “dramaturgy of poetic word”.

УДК 82.09+821.112.2

### ТРАДИЦИИ Ф.ДОСТОЕВСКОГО И Л.ТОЛСТОГО В ТВОРЧЕСТВЕ Г.БЕЛЛЯ

Генрих Белль (1917-1985) стоял у истоков становления западногерманской литературы и достойно представлял духовную культуру своего народа во всех регионах мира. Он оказался не только свидетелем, но и непосредственным участником формирования нового типа художественного мышления, нового эстетического видения, и потому считал себя современным писателем. Его произведения содержат во многом достоверную панораму частной и общественной жизни человека.

Каждой литературной эпохе свойственна ориентация на определенные традиции. На проблемы указывала «Ди Райнише Цайтунг» (Кельн, 1945): «Мы находимся сегодня в таком положении, что нам надо начинать с самого начала, подобно Симплициусу Симплициусу Гриммельсгаузена в тридцатилетнюю войну, которому пришлось создавать себе новый язык. Да будет нам простительно, если мы заново подойдем к вещам с совершенно элементарными вопросами: Что такое культура? С чего начать? Какие из традиций могут получить права гражданства?».

На становление западногерманской литературы непосредственное влияние оказали идеи экзистенциализма (Кафка, Камю) и американская проза (Хемингуэй, Фолкнер). В не меньшей степени привлекала молодых литераторов поэтика и проблематика экспрессионизма. Осуществлялись попытки возродить довоенные традиции просвещенного гуманизма. Белль считал, что писатели его поколения мало чему могут научиться у Томаса Манна, Альфреда Деблина, тех прославленных мастеров, которые были в эмиграции и не вернулись в Германию после войны: «...мы попали в сферу совсем иных влияний; а еще я думаю, что мы, большинство из нас, все-таки до такой степени были и оставались немцами, что не могли просто так взять и «подстегнуться» к традиции, оборванной в 1933 году» [1, с. 118-119]. Самым великим писателем современности Белль считал Кафку и подражал ему. Вызывала интерес молодого Белля и поэтика американского короткого рассказа, достоинствами которого были простой язык, преобладание диалога, заменяющего авторский комментарий, монтаж, чрезвычайная «вещность» повествования с ограниченным набором обыгрываемых в рассказе реалий, способность «достигать цели без всяких околичностей» [5, с. 62]. Однако Рихтер, призывавший учиться у американских писателей, предостерегал против рабского копирования их стиля: «У

них мы можем учиться, но лишь учиться, не больше... Их мир переживаний далек от нашего мира» [5, с. 10].

С самого начала Белль обращался за сюжетами для своих книг к тому, что его окружало, повседневности, банальным проявлениям жизни и очень скоро приобрел репутацию писателя «маленьких людей». Его героями были, как правило, аутсайдеры, угнетенные, страдающие и отверженные, искалеченные войной люди, выброшенные из привычной колеи общественной предопределенности: безработный, который, наконец, приобретает профессию и работу, становится «человеком, в которого бросают ножами» («Человек с ножами», 1948), профессиональный смехач, умеющий смеяться заразительно для окружающих, но не умеющий смеяться для себя («Смехач», 1952), тетюшка Мила, в которой тоже что-то разбилось вместе с разбитой во время воздушной бомбардировки елочной игрушкой - «одетым в серебро краснощеким ангелом», беспрерывно шептавший слово «мир» («Не только под Рождество», 1952) и многие другие.

Для творчества Белля в целом характерно деление персонажей по принципу антитезы. Критики полагают, что прием контраста, используемый Беллем, ведет к подчас чересчур резкой отчетливости, с которой его персонажи делятся на хороших и плохих, имущих и неимущих, чистых и грязных, голодных и сытых. П. Топер уверяет, что положительные и отрицательные герои Белля всегда узнаваемы: «В мире, созданном Беллем, есть своеобразная семиотика, система знаков, позволяющих безошибочно определить – кто есть кто [9, с. 17]. Между тем, Белля тревожит не только материальная неустроенность людей, а, как правило, неустроенность человека духовная, поражающая, казалось бы, людей вполне устроенных («Дом без хозяина», 1954; «Хлеб ранних лет», 1955). Для дальнейшего творчества Белля уже характерна группировка персонажей не столько по материальному или социальному признаку, сколько по признаку этическому: люди, принявшие причастие буйвола и причастие агнца («Бильярд в половине десятого», 1959), филистеров и художников («Глазами клоуна», 1963), конформистов и нонконформистов («Чем кончилась одна командировка», 1967). Между тем стремление Белля противопоставить своих героев друг другу имеет логическое объяснение.

Критерием зрелости подлинно человеческих отношений издавна считалось гармоническое соединение истины, добра и красоты. Это он определял, что такое человек и в чем суть человеческих отношений, отношений человека к другому человеку. Позиция Генриха Белля в этом вопросе – это позиция человека, который исходит из убеждения, что человека делают человеком язык, любовь, сопричастность; это они связывают его с самим собой, с другими людьми, с богом – монолог, диалог, молитва» [1, с. 45]. «Что до маленьких людей, – пишет

Белль – то я не различаю степеней величия, как дальтоники не различают цвета. Я не придаю значения тому, где человек живет, и стараюсь ко всем относиться без предрассудков... Величие не зависит от места, где человек обитает, так же как боль или радость не зависят от социальной среды» [1, с.27]. Концепция Белля имеет право на существование, ее нельзя игнорировать, не утрачивая возможность определять, что в сегодняшнем человеке стало для писателя человеческим, а что находится еще на звериной стадии. Человек не может быть наполовину или чуть-чуть величествен. Если человек имеет величие, то он и есть человек, а если величия у него нет, то и его нет как человека. Отсюда – разделение беллевских героев по принципу противопоставления.

Однако нельзя не отметить, что тип беллевского героя становится другим от произведения к произведению. Появление каждого нового типа героя уточняет наше представление о времени, о противоречиях западногерманской действительности. Известно, что оценка всех художественных качеств книги меняется, как правило, уже в следующем поколении читателей. Однако в послевоенной западногерманской литературе взгляд человека на действительность менялась по-особому быстро. Соответственно и ценность художественного произведения оказывалась непосредственно связанной с умением писателя реагировать на запросы времени.

Писателей, воспевавших «маленьких людей», традиционно пытались относить к последователям Ганса Фаллады. Его Белль считал хорошим, но не великим писателем. На проверку оказалось, что у Белля и Фаллады мало точек соприкосновения. У Фаллады будничная жизнь раскрывается скорей на событийном, чем на психологическом уровне, социальные проблемы вырастают из острых сюжетных перипетий [1, с.6-7]. Слова его героев не имеют подтекста, и техника диалога совершенно чужда Фалладе. Он не делает слово или диалог героев предметом авторского анализа или комментирования, его не занимают мысли героев. У Фаллады, отмечает Д. Затонский, «маленький человек» – представитель серого страждущего большинства, частичка толпы, лишь на мгновение из нее волею автора выхватываемая. Беллевского же героя из толпы выделяет собственная его особенность, отдельность [4, с.34]. У Белля, как правило, нет острых сюжетов, но в изображении повседневного существования людей есть свои психологические глубины, своя поэтика и подспудная символика. И во всем этом он, по сравнению с Фалладой, ближе к тем классикам, у которых учились оба – к Диккенсу и особенно Достоевскому. Истоки того вида героев, какой был характерен для творчества Белля, находятся в классической русской литературе: Девушкины, Голядкины, Мармеладовы Федора Достоевского. Белль и сам утверждал, что его первые, еще довоенные рассказы, были отмечены несомненным влиянием Досто-

евского [1, с.306], который подействовал на него как взрыв бомбы [1, с.312]. Возможно, что именно ощущение собственной кровной близости к «униженным и оскорбленным» было тем коренным свойством Белля, которое крепко привязывало его к Достоевскому.

Роман «Групповой портрет с дамой» (1971) – произведение, написанное уже зрелым Беллем. Критикой отмечено, что эта книга писателя не поддается традиционному литературному анализу, опрокидывая уже устоявшееся в читательском восприятии представления о беллевской прозе. Роман отличается исключительной свободой сюжетного и философского вымысла, эпичностью, нарочитой многостильностью и многоголосием. Здесь автор романа кардинально меняет свой взгляд на человека и действительность. Отказываясь от привычного деления своих персонажей по принципу антитезы, он, по существу, выступает проповедником толстовской формулы, определяющей, что люди «как реки», все разные: «Одно из самых обычных и распространенных суеверий то, что каждый человек имеет одни, свои определенные свойства, что бывает человек добрый и злой, умный, энергичный, апатичный и т.д. Люди не бывают такими. Мы можем сказать про человека, что он чаще бывает добр, чем зол, чаще умен, чем глуп, чаще энергичен, чем апатичен, и наоборот, но будет неправда, если мы скажем про одного человека, что он добрый или умный, а про другого, что он злой или глупый. А мы всегда так делим людей. И это неверно. Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек носит в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие. И бывает часто совсем не похож на себя, оставаясь все между тем одним и самим собой» [8, с.221]. В романе «Групповой портрет с дамой» ощущается присутствие уже не Достоевского, а Толстого, ибо «если у Достоевского, напряженность психологических переживаний героев сопровождалась их лихорадочно-взвинченным душевным состоянием, то у Толстого изображались различные естественные психологические состояния героев. Если Достоевский иногда сообщал извечность чувствам и помыслам своих героев, обращаясь к мнимо неизменным сторонам человеческой природы, то у Толстого характер и переживания героя всегда социальные, то есть несут в себе явные признаки своего генетического родства и со средой и со своим историческим временем. Поэтому душевные движения героев Толстого могли отражать и отражали движения и противоречия общественной жизни, а не только игру и смену настроения, борьбу и столкновение чувств и желаний в изолированной, замкнутой в себе личности» [7, с.205].

Белль высказал предположение, что «эпоха Достоевского и эпоха Толстого чередуются». В частной беседе с директором Ясной По-

ляны писатель сказал: «Толстого я начал читать в шестнадцать-семнадцать лет. Уже после Достоевского. Теперь у нас Толстой и Достоевский поменялись местами» (из Дневника Р. Орловой, 26 июля, 1966). А в 1971 году, отвечая на вопросы Манеса Шпербера о современном значении Достоевского, Белль уточнил: «Теперь у нас эпоха Достоевского». Эти высказывания Белля подтверждают высказанную нами гипотезу о том, что роман «Групповой портрет с дамой» создавался в «эпоху Толстого» - писателя, утверждавшего в своем творчестве многообразие характеров и судеб.

Истоки реализма Белля, его глубокого несходства с другими писателями его поколения, следует, таким образом, искать не в американской, а в русской литературе.

Белля многое связывало с Россией. Главные черты его личности созвучны свойствам русского национального характера: естественность и человечность, идея справедливости, самокритичный голос совести, дух вольности... Эта духовная связь настолько очевидна, что один из западногерманских критиков назвал Белля «по существу русским писателем XIX века среди современных немецких авторов» (Петер Демец, 1977).

Среди классиков русской литературы Белль испытывал наибольшее тяготение к Достоевскому и Толстому: «Я считаю русскую литературу XIX века величайшей, самой гуманной и в то же время самой важной на целом свете. И мне было бы трудно выбрать между Пушкиным и Гоголем, Достоевским, Толстым, Чеховым и Лермонтовым. Но все же мне кажется, что два автора – Достоевский и Толстой – являются определяющими, по крайней мере, самыми важными для иностранного читателя представителями этого века русской литературы. И притом Достоевский и Толстой в моем понимании – не противоположности, хотя они и представляются нам таковыми; я считаю, что они дополняют друг друга. Как бы то ни было, для мировой литературы оба эти автора имеют значение, для выражения которого мне не хватает слов» [3, с.7].

Белль верил в то, что такие писатели, как Достоевский и Толстой, остаются всегда современными, существенно реальными для любого времени. Прогресс в искусстве, по мнению писателя, – вещь относительная. Можно накапливать знания, совершенствовать приемы. Но когда такой писатель, как Лев Толстой, снимает ореол святости в изображении картин войны, даже когда он рассказывает о такой героической, патриотической войне, какой была война 1812 года для России, – разве это сейчас не современно, не существенно?

Достоевский и Толстой были одной из главных опор духовного становления Белля еще в юные годы. Впоследствии он постоянно к ним возвращался. В середине 60-х гг. по заказу немецкого телевидения

Белль написал сценарий телевизионного фильма «Достоевский и Петербург», вспоминал о нем в своих эссе и интервью. Благодаря дневниковым записям Л. Копелева, мы смогли представить себе, как в октябре 1966 года Белль вместе с внуком великого классика, инженером А.Ф. Достоевским, истовым блюстителем памяти и литературного наследия деда, шли по «маршруту Раскольниковова». Будучи приведен к «дому Раскольниковова», Белль прошел описанный в романе и в неизменном виде сохранившийся роковой путь: тринадцать ступенек вниз – мимо хозяйкиной кухни – дальше вниз и через двор – коморка дворника в подворотне (не лежит ли там и сейчас тот топор?)... [10, с.28]. Дальше – к дому процентщицы и по всем местам, связанным с жизнью и произведениями Достоевского. Когда шли по каналу, внук Достоевского просил считать шаги – как в романе, ровно семьсот тридцать... Для Белля каждая сцена романа ничем не отделима от реальности, потому что художник смотрит особым взглядом. Они идут вместе до какого-то пункта, а дальше Белль пойдет один, дальше и начнется тайна, чудо искусства.

Генрих Белль написал сценарий фильма о Достоевском, как он говорил, «не биографический и не иллюстративный». В нем часто звучали слова Достоевского: большие отрывки – описания Петербурга, мысли о Городе. Белль сам читал свои комментарии; они чередуются с голосами ленинградцев, отвечавших на вопрос: «Что значит для вас Достоевский сегодня?». Отвечают прохожие, случайно остановленные на улице, отвечает поэт Иосиф Бродский. Снова и снова развертываются виды Петербурга-Ленинграда; предстает город, прекрасный, реально величественный и вместе с тем нереальный, как сновидение, пронизанный поэзией, искусством великих зодчих и холодно-суровый к «маленьким людям», строго, рационально построенный, но вздвигнутый на костях, на болоте – и, должно быть, поэтому иррациональный до безумия.

Так же страстно Белля влекло и к Толстому. Он перечитывал его рассказы и романы, читал исследовательские работы и мемуарные книги о Толстом. Белль написал послесловие к массовому немецкому изданию «Войны и мира» (1970) – «Попытка приблизиться», поэтическое и философское эссе. Белль размышляет здесь над секретами искусства Толстого как мастера эпического повествования и, обращаясь к историческому материалу толстовской эпопеи, исследует отдельные причины мировых войн, заложенные в вековой истории Европы. Решившись писать о Толстом, после многих лет влюбленного чтения он считал это лишь попыткой приблизиться. Фильм о Достоевском он тоже назвал в тексте своих комментариев «Попыткой приблизиться». И приглашал читателей к таким же попыткам. В творчестве самого Толстого, и в частности в «Войне и мире», он видел стремление клас-

сика приблизиться к исторической действительности, к пониманию судеб своих героев и судеб народов.

В этом эссе Белль размышляет о национальных особенностях художественного творчества, пишет о тех живучих предрассудках, которые отягощают суждения о целых нациях. Такие предрассудки проникли даже в сознание Толстого и Достоевского, когда они порой высказывали обобщающие суждения о других народах, и в частности о немцах. Белль много писал о национальных мифах и о тех страшных бедствиях, которые причинило немецкому народу вырождение этих мифов в XX веке. Шовинистически изуродованные представления о русских людях возникли в Германии из невежества, из предрассудков и стали идеологическим оружием гитлеровцев.

В послесловии к «Войне и миру» Белль доказывает, что художественная литература воплощает необычайное многообразие характеров и судеб людей одного народа. «Кто больше русский – Толстой или Достоевский?.. Разве Эдгар По больше американец, чем Джек Лондон? Разве Штифтер больше немец, чем Гейне? Толстой утверждал, что всякий результат человеческой жизни непреднамерен, стихийен. В событии всегда участвует множество разнонаправленных стремлений и воль, они пересекаются и сталкиваются между собой. Субъективно, в своем сознании каждый человек свободен поступить так или иначе; но, действуя, он неизбежно вступает в связь с другими людьми, и результат усилий его зависит уже не только от направления его воли, но от соединения и переплетения воль всех участников того общего действия, из которого получается событие человеческой жизни» [2, с.27-28]. Белль видит в этой толстовской мысли не только «попытку приблизиться» к истине об одном человеке, но и возможность приблизиться к пониманию самого Толстого и – главное – к пониманию каждого народа, каждой нации.

Русские литературные чтения и впечатления – важный элемент писательской судьбы Генриха Белля. Для него – как для Ромена Роллана, Томаса и Генриха Маннов, Эрнеста Хемингуэя и некоторых других мастеров культуры XX века – эти впечатления определили интерес и уважение к русскому народу, желание ближе узнать и понять его.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Белль Г. Каждый день умирает частица свободы. – М., 1989.
2. Бочаров С. «Война и мир» Л.Н. Толстого // Три шедевра русской классики. - М., 1971.
3. Достоевский и его время. – Л., 1971.
4. Затонский Д.В. Проповедник из Кельна. Генрих Белль – человек и писатель // Литературное обозрение. – 1990. - № 5. – С.30-36.

5. Зачевский Е.А. «Группа 47» и становление западногерманской литературы. – Л., 1989.
6. Рожновский С. Генрих Белль. – М., 1965.
7. Сучков Б. Исторические судьбы реализма. – М., 1970.
8. Толстой Л. Воскресение. – Киев, 1987.
9. Топер П. Генрих Белль – романист и рассказчик // Белль Г. Сборник. – М., 1988. – С.5-34.
10. Фрадкин И. Генрих Белль – писатель, и, больше чем писатель // Г. Белль. Собр. соч.: В 5-ти томах. – Т. 1. – М., 1989. – С.5-28.

### АНОТАЦІЯ

Стаття уявляє собою коротку історико-літературну довідку про життя та творчість Г. Бюлля. Автор статті дає уяву про творчу еволюцію західноєвропейського митця, підкреслює зв'язок із традиціями російської класичної літератури.

### SUMMARY

The article is the short historical and literary issue about G. Burll's life and art. The author shows the West-German artist's creative work evolution, underlines the connection with the traditions of the Russian Classical Literary.

УДК 82.09+821.161.2

## СТИЛЬОВІ ОЗНАКИ УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕРНІСТСЬКОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ НОВЕЛ В. СТЕФАНИКА)

Кінець ХІХ – початок ХХ століття – час бурхливих змін у літературному процесі. Нове покоління виражає незадоволення старими ідеями й шукає нових, відповідно в літературі з'являються нові напрями, що стосуються й мистецтва взагалі.

Прикладом модерністського писання того часу є творчість українського письменника Василя Стефаника.

Син В. Стефаника Семен у статті "Василь Стефаник і російська література" пише, що "маяком думки Стефаника був великий дух Шевченка й велика сила російської літератури, яку Стефаник вивчав уже в ранній молодості..." [5, с.430]. Та ця фраза лише данина тоталітарному режиму, бо В. Стефаник добре знав і твори західно-європейських авторів, про що свідчать його листи. В листі до О. Гаморак від 29 лютого 1896 року він пише, що літературні течії в Європі – "се діло не мало-важне, його треба знати, як хочеться мати вікно до Європи" [4, с.342]. Тож не можна відокремлювати творчість українських письменників від європейських митців.

Лука Луців у своїх працях уклав список авторів, яких читав і знав В. Стефаник. Серед них Ібсен, Бальзак, Метерлінк, Гете, Верлен, Байрон, Спенсер, Якобсен тощо. В. Стефаник робив спроби перекладати німецького філософа Ніцше, щоб виробляти собі стиль.

Володимир Матвіїшин у статті "Василь Стефаник і французьке письменство" порівнює творчість В. Стефаника й Золя: "Іх еднають спільні творчі риси – глибоко правдивий реалізм, висока майстерність і активне втручання в громадське життя" [3, с.58]. Та він додає, що "французький письменник розв'язує гострі соціальні питання в широких полотнах, то Стефаник добивається різючого ефекту своїми витонченими ескізами – мініатюрами, в яких обрані теми опрацьовані динамічно та експресивно" [3, с.59].

Кінець ХІХ – початок ХХ століття відзначається зміною ієрархії жанрів. На перший план виходять малі епічні форми, наприклад, новела.

Дійсно, стиль В. Стефаника характеризується стислістю. Композиційними особливостями новел письменника є відсутність докладних описів, прямих авторських відступів.

Рідко у творах В. Стефаника зустрічаються описи інтер'єру. Наприклад, у новелі "Новина" автор згадує лише нетоплену піч, у новелі "Палій"

– маленьке вікно в хаті Федора, вбогу постіль, холодну піч. Читаючи новелу “Портрет”, за трьома деталями інтер’єру – портрет, великий фотель, піаніно – ми легко встановлюємо, що дія відбувається в панському покої. Ця риса творчості перегукується, на нашу думку, з манерою зображення інтер’єру на картинах художника модернізму, що народився в Іспанії, але творчість якого пов’язана із Францією, Пабло Пікассо.

Пабло Пікассо лише в загальних рисах зображує інтер’єр, у нього ці подробиці не є головними. Для прикладу пропонуємо малюнок 1915 року, на якому бачимо Воллара, що сидить на стільці біля стіни. Загальним контуром намальовані на картині стілець, рама тощо. Але чітко й ретельно зображена сама фігура людини, особливо напружено зосереджений вигляд обличчя.

Доречно порівняти й портретні деталі В. Стефаника з портретами П. Пікассо. Звернемо увагу на картину 1903 року, що має назву “Старий жебрак із хлопчиком”.

На нейтральному тлі зображені дві фігури – старий сліпий та маленький хлопчик. Образи подані в контрастному зіставленні: зморшкувате обличчя старого з глибокими западинами сліпих очей, його вуглувата фігура й, як протилежність йому, широко відкриті очі на лагідному обличчі хлопця, плавні лінії його одягу. Картина багато про що розповідає: про безрадісне минуле одного й безнадійне майбутнє іншого, про трагізм теперішнього для них. Все це нагадує й мотиви творів В. Стефаника, на сторінках яких часто зустрічаються й живуть різні покоління.

Ось яку картину змальовує В. Стефанік у новелі “Осінь”:

“...сиділа Митриха над купою дрантя. Мізерне її лице пильно вдивлювалося в подерті сорочки і було безрадне. Грубе, пороздиране полотно із затертими червоними вишивками подобало на одіж жовнярів із війни...” [4, с.66 – 67].

“...На печі лежала Митрова мама. Дрібка жінка – завбільшки десятилітньої дитини... Коло баби сиділи діти. Як баба синіла і заходилася від кашлю, то вони всі дивилися на бабу цікавими очима...” [4, с.67].

Схожий малюнок подається і в новелі “Святий вечір”: “Синя як пуп сиділа на печі посеред купи дрантя і без упину біла головою в стіну. На припічку сидів син бабин...” [4, с.97].

Простежується подібність у світовідчужанні митців, типологічна спорідненість у тематичному зображенні простих людей: чи то дід Гриць з однойменної новели, чи то акробати на картині “Дівчина на кулі”.

Поряд із спільністю на рівні образів простежується спільність на рівні знаків – це використання символів. У П. Пікассо набуває символістичного значення, наприклад, свічка, у В. Стефаника – роса.

В. Стефанік і П. Пікассо бачуть у вічній темі материнства перш за все її сумний та ліричний бік. На малюнку 1904 року відображена лагідність матері до сина, безпорадність дитини. Здається, що лагідність до малюка – останнє, що лишилося жінці, тривогу витратити це, турботу про долю дитини в холодному ворожому світі виражають ці сумні очі, ці дбайливі дотики жіночих рук. Цей мотив перегукується з творами В. Стефаніка, які також висвітлюють тему матері й дитини. Прикладом цього є новела “Кленові листки”.

В цій новелі ми бачимо Семенка, його сестер, корито з ще однією маленькою дитиною та їх матір, що “лежала на постелі, обложена зеленими вербовими галузками. Над нею сипів рій мух” [4, с. 150].

Незважаючи на свою хворобу, матір наказує старшій дитині:

– Семенку, аби – с не давав Катрусю і Марійку, і Василька бити мачусі...аби – с просив дедю... аби вас любив...

– Співай дитині, най не плаче.

Семенко хитав дитину, але співати не вмів. А мама обтерла долоною сухі губи і заспівала. У слабім, уриванім голосі виливалася її душа і потихоньки спадала між діти і цілувала їх по головах...” [4, с. 151]

В. Стефанік символом материнської любові й материнської душі зробив тихі слова співанки вмираючої матері, яка більш за все турбується за долю своїх дітей, у П. Пікассо – це ніжні дотики жіночих рук. Це ще один приклад використання у творах обох митців символів.

Спільним для В. Стефаніка й П. Пікассо є й прагнення за зовнішньою оболонкою речей розкрити їх внутрішній зміст. Це їм вдається.

Картини П. Пікассо 30 – 40-х років – це деформація й розклад форм, що отримують високе експресивне звучання. Перед нами мистецтво життєвої правди, що не боїться неестетичних форм. Шлях П. Пікассо – це не відхід від дійсності, а її пізнання. Він порушує форму природи, щоб краще зрозуміти й показати її закони формоутворень.

Портрет “Жінка, що плаче” (1937 р.) не приваблює око ні красою кольорів чи ліній, ні гармонією форм. Її вплив на глядача міститься в силі виразу головної ідеї – ідеї людського лиха й страждань. Це жахливе обличчя болу, голосіння, трагедії, яке не має естетичних прикрас. Цю правду можна порівняти з правдою людського горя, що зібрана в новелах В. Стефаніка (“Синя книжечка”, “Сама – саміська”, “Шкода” й інші).

Деформація форм у новелах В. Стефаніка – це діалект, яким він користується. Саме діалект надає його творам природності й вражаючої правдивості, що наявна й у картинах П. Пікассо.

В новелі “Святий вечір” ми читаємо:

– А припри ж собі, мой, газдиню, лиш таки йми за кіски та отак оту старицу...

Гатила головою в стіну, як скажена.

– Лиш таки отак, най креперує торба громацька” [4, с. 65]

В новелі “Скін” головний герой “мучився. Серед своєї муки він то западався в якийсь другий світ, то виринав з нього. А той другий світ був болочно дивний...”

Хотів крикнути... але крик крізь горло не міг продертися, лиш гарячою смолою по тілу розходився. Вивалив чорний язик, запхав пальці в рот, аби голос з горла вивести. Але зуби клацнули і заціпилися і пальці затисли, повіки впали з громом” [4, с. 76]. Помер Лесь. Весь текст перед цим, вся напруга призвели до того, що повіки в старого “впали з громом”, наче світ провалився під ним. Тільки великим художникам дано простежувати на такій глибині природну психологію людини.

Проте В. Стефанік і П. Пікассо – це митці різних культур і різних течій. Тому своєрідність і тематично – композиційне опрацювання подібних сюжетів вказують перед усім і на істотну відмінність манери обох митців, з чого постає потреба в докладнішому порівняльному вивченні цього питання для розуміння як спільного, так і специфічно самобутнього в їх творчості.

Д. Дюришин стверджував, що вивчення схожостей, аналогій сприяє з'ясуванню загальних закономірностей літературного розвитку, а вивчення відмінностей дає дуже важливі факти для встановлення специфічних особливостей явищ і процесів, для розкриття прикмет своєрідності, самобутності.

Хоч це говорилося про теорію порівняльного вивчення літератури, та витвір художника не можна звести лише до живопису.

А. Сент-Екзюпері був впевнений, що проаналізувавши літературний твір, виявляється, що його зміст іншого порядку, ніж значення слів, з яких він складається. Тому що зміст образу визначається типом зв'язку, який він створює, тією внутрішньою влаштованістю, яку викликає в людині певна структура.

Структура творів В. Стефаніка й П. Пікассо підпорядкована глибоко гуманістичній ідеї.

Та В. Стефанік лишається письменником, у творчому методі якого переплітається імпресіоністична манера, поглиблений психологізм, символізм, асоціативність, натуралізм на межі експресіонізму.

Творчий шлях П. Пікассо складається з блакитного періоду (1901 – 1904 роки), рожевого періоду (1905 – 1906 роки), кубізму аналітичного й синтетичного, “енгоровських” малюнків, неокласичного періоду. Треба згадати й про період наближення творчості П. Пікассо до сюрреалізму.

Тож творчість Василя Стефаніка – це новітнє створіння того часу, що увібрало в себе модерністські тенденції світової культури в цілому.

За формулою Я. Рогінського, образ – це повернення нашим відчуттям новизни, а ритм – це ілюзія, що рішення знайдене.

М. Івченко називає Стефаніків ритм “коротким, ударним, залізним,

ніби кованим, як ті вози Данилові з новели “Вона – земля”, що дзвінко й рівномірно цокотять по землі, з гострими і так само короткими паузами.” [2, с.391 – 392]

Ось приклади ритму Василя Стефаника:

“Огонь їх пражив, залізо плакало в їх руках. Поляняли пусири небесні бездушно звисали над ними.” (“Дорога”) [4, с.114]

“Над заходом червона хмара закам’яніла. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма, і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого.” (“Виводили з села”) [4, с.35]

“Горлаті дзвони над ним дзвонять, крисами голови доторкають. Голова йому розскакується, зуби з рота вилітають.” (“Скін”) [4, с.117]

Експресіоністичною ознакою новел В. Стефаника є те, що в його творах краси як естетичного полносу не існує, як і потворності, оцінку всьому дає людина.

На картинах П. Пікассо зображує світ таким, яким він його мислив, тому іноді полотна ці шокують химерністю поєднання образів, що народжує в душі глядача деструктивність. Але це лише на перший погляд, тому що оцінку краси й потворності знову дає людина.

Те, що для образотворчого мистецтва було новим, для літератури було характерно одвічно. Загадковим здається те, коли П. Пікассо, маючи моделлю красиву жінку, пише чудовисько. Однак звичним є, коли персонаж А. Чехова говорить про молоду красиву жінку, яка нагадує читачам неприємну тварину. “В П. Пікассо образ будується як матеріалізація метафори та порівняння: сплетіння обличчя дівчини з тілом птаха, уподібнення жінки квітці чи місяцю, очей – зіркам, жіночого тіла – скрипці” [6, с.352].

Мова творів Василя Стефаника насичена метафорами та порівняннями: “колія летіла у світі”, “сльози падали, як дощ”, “доньки, як зазулі”, “тато трясся, як лист”, “заплакала за мнов хата”, “Микола уріс, як дуб”, “лупила чоловіка, як коня”, “люди, як воли з ярма”, “земля здригнесь”, “личко, як папірчек”, “волосє, як лен”, “дитинка, як гарбуз”, “будинки, як птаха”, “а жінка слухає того, та як скрипочка увихаєси по хаті”, “слиною, як піском”, “гямба, як у старій конини”, “очі, як цибулі”, “дідусь, як конина”, “пускаєш нитки слини, як павук”, “сонце, як рідна мама”, “бабуся застрашена, як вівця”, “дівчата, як щенята”, “фотель, як дужий птах” тощо.

Ритм творів В. Стефаника можна назвати природним. Ритм організму людини, особливо в умовах психічних зривів, прагне повернення в ритм природи.

І В. Стефаник, і П. Пікассо у своїх творах звертаються до людських проблем, відображають певний світогляд, світобачення, яке підіймається до рівня філософії. Тому новели письменника й картини художника викликають відчуття зойку, вибуху й, виводячи людину із стану спо-

кою й рівноваги, примушують глибоко замислитись над бідами людства.

Модерністська творчість українських письменників входить до скарбниці нових віянь світового письменства, має певні точки дотику з іншими видами мистецтв різних країн, з'ясування їх дозволяє глибинно вивчити творчий доробок модерністів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. - М., 1979.
2. Луців Л. В. Стефаник – співець української землі. - Нью Йорк, 1972.
3. Матвіїшин В. Василь Стефаник і французьке письменство. - К., 1971.
4. Стефаник В. Твори. - К., 1964.
5. Стефаник С. Василь Стефаник і російська література. - К., 1954.
6. Энциклопедия живописи. - М., 1997.

### АНОТАЦІЯ

В статті розглядаються стилеві ознаки модерністської прози в Україні кінця XIX – початку XX століття на прикладі новел Василя Семеновича Стефаніка як невід'ємної частини світового модерністського мистецтва, властивістю якого є цілісність світогляду.

### SUMMARY

The style features of the modern prose of the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth centuries are debated at the example of Vasil Stefanik's novels which are the essential part of the world modern art.

УДК 82.09 “19”

## ИСТОРИЯ И РУССКИЙ ХАРАКТЕР В РАССКАЗАХ В. ПЬЕЦУХА

Русский постмодернизм довольно большое внимание уделяет исследованию русской истории, в особенности XX века. Восприятие мира как хаоса, где отсутствуют какие-либо критерии ценностной и смысловой ориентации, обусловило использование принципа игры – обигрываются абсолютно различные житейские и исторические коллизии, сталкиваются разные эпохи и миры, фантастика вторгается в реальность и становится вполне закономерным ее проявлением. Все это направлено на то, чтобы как можно четче подчеркнуть абсурдность современной действительности или реалий изображаемой эпохи. Игра диктует принципиальную анекдотичность сюжета, которая, заявляя о нелепости общепринятого порядка вещей, не ставит перед собой цели указать на необходимость иных ценностей, существующих где-то рядом. Как бы ни было комично жизненное положение, описываемое в прозе русских постмодернистов, оно не вызывает спасительного смеха. Анекдоты, отражающие историю и место в ней человека, по сути своей печальны. Читатель понимает, что ничего, кроме этих анекдотов и нет – история абсурдна изначально и историческая правда, как таковая, невозможна.

Творчество Вячеслава Пьецуха, одного из наиболее значительных прозаиков конца 80-х – 90-х годов, является яркой иллюстрацией такого подхода к изображению исторического процесса и современности. Пьецух считает, и эту точку зрения выражает в своих произведениях, что все те конфликты и катастрофы, которые претерпевает российская история XX века, вполне закономерным и не являются чем-то исключительным. История “заколдованной страны” России (название одной из повестей Пьецуха) была замешана на абсурде. С тех пор, как человек был изгнан из рая (говорится в этой же повести), он “обречен на исторический путь развития, который представляет собой процесс возвращения питекантропа к нормам природной жизни, когда не сеют и не жнут, а все же обретают ежедневное пропитание, но только искусственными средствами, через цивилизацию и культуру” [3, с.69-70]. В России же это “возвращение” всегда протекало наиболее своеобразно. Культура России, и в частности, литературная классика, по мнению писателя, ничего не “отражала”, а постоянно сочиняла идеальный план жизни, который никогда не будет достижим. Русский характер, с его непредсказуемостью и неосознанной жаждой неприкаянности, обречен творить “абсурдную” историю. Именно он у Пьецуха

выступает формой иронического согласия между литературной традицией и современностью, прошлым и настоящим.

Пьещух довольно часто проецирует известные образы русской литературы на современность, творчески переосмысливая и корректируя – этим реализуется типичный для постмодернизма принцип интертекстуальности. Герои рассказов писателя – чудачки, своими действиями и размышлениями противоречат общепринятым нормам и критериям поведения, и одновременно выступают концентрированными носителями “странности” русской души. Бич Паша Божий. Герой известного рассказа, – человек не от мира сего не только по социальному статусу, но и по внутреннему состоянию. Он уверен, что в русском характере есть “загадочная струна, которая постоянно наигрывает строптивую мелодию... – “только чтобы не как у людей” [4, с.112]. Люди, которые наделены такой струной, всегда будут, даже если в стране установится “неизбежное счастье”. Причиной этого автор считает сам ход истории, саму жизнь, которая “заданно, запрограммировано рождает разных намеренных несчастливцев... – юродивых, непризнанных гениев и возмутительных одиночек” [4, с.24]. Пьещух подчеркивает сходство Паши Божьего с типичным босяком рассказов Горького, из тех, что выше и чище обывателей. Рассказ проникнут горькой иронией и даже черным юмором, вытекающим уже из описанной ситуации - истории с билетом. Паша Божий, хотя и является моральным идеалом писателя, – образ насквозь ироничный, ведь на самом деле люди хотят быть счастливыми, а не наоборот, как говорит герой.

Целая галерея современных “юродивых” возникает на страницах рассказа “Драгоценные черты”, своего рода маленькой энциклопедии непонятного русского характера. Гена Клюев невпопад реагирует на несчастья, приключаящиеся с ним в жизни – то он, желая участвовать в мировом освободительном движении, развивает в себе “необыкновенную способность к ориентации во времени и пространстве” [5, с.116], одним из проявлений которой стало то, что как-то он, словно Иван Сусанин поляков, завел в болото партийных работников, выехавших на охоту, то он, работая сторожем дачи одной московской художницы, после того, как дом сгорел, отправляет хозяйке телеграмму: “Дача сгорела. Целую, Гена” [5, с.116]. Заведующая метеостанцией Клара Ивановна, производя измерения уровня атмосферного давления, скорости ветра и высоты снежного покрова, любит при этом долго лежать в снегу. Но, занимаясь научной работой, она всецело верит в сновидения и именно на них опирается в своих прогнозах погоды. Некто Иванов изобрел аппарат, способный вогнать человека в глубокий гипнотический сон. Прибор оказался невостребованным государственными организациями, Иванов от отчаяния запил, а потом

продал его заурядным грабителям за ящик водки. Несчастья, обрушившиеся на следующую героиню, молодую женщину Лизу Берг, были столь велики, что она пытается отравиться и, “впадая в... тяжелый сон, она думает, что если никому не рассказывать о несчастьях..., то это уже будет не то чтобы несчастья, а как бы система жизни, и даже немного жалует о том, что наложила на себя руки” [5, с.118], и, проснувшись на следующий день, продолжает заниматься обыденными вещами. Русский человек в рассказах Пьецуха, несмотря на свою абсурдность, а, возможно, и благодаря ей, симпатичен и автору, и читателю. Не зря ведь рассказ назван “Драгоценные черты” – чудачество, по мнению писателя, играет важную роль в любую эпоху, хотя “юродивые” и не могут спасти Россию от болезней, охватывающих общество, они создают какую-то отдушину в сером и безысходном существовании человека. Последняя миниатюра этого же рассказа подводит итог размышлениям автора над тайной русского характера. В одном провинциальном городе руководство решило привести в порядок местные парки. Все бы ничего, да кто-то в одном из парков регулярно ломал фигурный мостик через ручей, а другой человек регулярно его чинил. И на вопрос, который задавали неизвестному энтузиасту – “Неужели, мужик, тебе не понятно, что в одиночку Россию не починить?!” – тот отвечал: “Да нет, мне просто интересно, чья возьмет” [5, с.119]. Человек вполне осознает неосуществимость исправления абсурда, и пытается-то изменить что-то к лучшему только из спортивного интереса.

Из рассказа в рассказ Пьецух раскрывает все новые черты национального характера, порождающие абсурд реальности. В своем исследовании он доказывает извечность этих свойств, и поэтому изображает не только советские времена. Действие рассказа “Капитан Костенко” происходит осенью 1916 года. Главный герой пытается изменить ход истории, вернее, ускорить его – он хочет убить императора. Желание это зреет в душе капитана в процессе размышлений над неразумностью “паскудной действительности”. Он не может согласиться с тезисом Гегеля о том, что все разумное действительно, а все действительное разумно, и видит единственный путь изменения существующего в России положения вещей - в смерти царя Николая II. Но все эти мысли так и остались бы мыслями, если бы не очень банальная ситуация – барышня, в которую был влюблен Костенко, решительно ему отказала, и он был до такой степени этим огорчен, что “дальнейшее существование казалось уже бессмысленным и ... оставалось только умереть с предельной пользой для монархии и России” [6, с.84]. Он на своем самолете врывается в царский “роллс-ройс”, на котором всегда в это время Николай II совершал прогулку. Весь казус в том, что в автомобиле вместо царя был его пьяный адъютант с приятелем.

Смерть Костенко оказалась вдвойне бессмысленной. Ироническая интонация рассказа усиливается в самом его финале, где говорится, что в то же время, когда происходит крушение, на другом конце Российской империи Яков Юровский, который через два года станет настоящим убийцей царя, весело проводил время в обществе одной гимназистки. Вячеслав Пьецух явно посмеивается над импульсивностью русского человека, самые решительные и благородные поступки которого ни к чему не приводят, остаются лишь пустым звуком.

Еще более горьким, даже трагическим, смехом наполнен рассказ “Александр Креститель”. Здесь в детективной форме повествуется о новом мессии, пришедшем в этот мир, чтобы спасти Россию от новой угрозы – бед и несчастий, которые повлечет за собой Советская власть. Александр Саратов в самый разгар Гражданской войны проповедует, что по русской земле уже шествует апокалипсис, но народ должен смириться и даже возрадоваться этому факту, так как из пламени революций и войн явится “Царство Божие на земле под видом благоустроенного Российского государства” [7, с.15]. Пьецух проводит параллели между образом новоявленного Крестителя, Иоанном Крестителем и Иисусом Христом. Он намеренно снижает поступки и мысли современного Спасителя, равно как и фон, на котором они описаны. Александр заставляет своих сторонников писать новое евангелие о нем самом и распространять его среди народа, на своих проповедях он читает произведения Тургенева, Достоевского и Толстого и хочет “принять смерть мученическую, исторического характера” [7, с.19] – велит своим последователям распять его по образцу Иисуса. Только вот незадача – в селе, где он жил, не нашлось ни одного гвоздя, и тогда его сжигают на костре, как еретика. Необходимость своей смерти Саратов объясняет не только желанием остаться в веках, но и мнимой заботой о ближних – он не хочет дожидаться того, что его, как и Христа предадут, своей добровольной смертью он избавляет людей от греха. Паства Александра делает все, чтобы доказать святость учителя – на третью ночь после его смерти они выкапывают гроб и кости отдельно зарывают в лесу – так они создают видимость его воскрешения. Пьецух вновь ставит вопрос о правомерности смерти человека ради высокой идеи, в конце концов, не несущей за собой никакого смысла. Следователя ЧК, выясняющего обстоятельства смерти Саратова, глубоко волнует этот вопрос – в конце рассказа он задумывается над тем, такой ли уж абсурдной была эта смерть. И его мысли, кажется, подтверждает сама природа: “... в восточной стороне заходила четырехкрылая звезда, подобная Вифлеемской, словно обещающая продолжительный судный день” [7, с.19]. Переклички с Библией в рассказе подчеркивают несоответствие жизненной ситуации тому, что знакомо из литературы и истории.

Константность загадки русской души и повторяемость событий в ходе русской истории подтверждает сюжет еще одного рассказа Пьецуха – “Туда и обратно”. Здесь наглядно заявляет о себе еще одна пост-модернистская черта – соединение фантастики и реальности. Герой-рассказчик, будучи крепко пьян, падает с балкона четвертого этажа и из 1992 года попадает сначала в 1961, затем, – в 1916, и в каждом времени наблюдает одни и те же человеческие типы и сходные жизненные положения. С одной стороны, каждые тридцать лет Россия неузнаваемо меняется, с другой стороны – возвращается к исходному пункту – “от первоначального накопления капитала к первоначальному накоплению капитала, от вывесок на французском к вывескам на французском” [8, с.89]. И все из-за неутомимого стремления русского народа к поиску. В то время, как весь мир развивается от бедности к достатку, а от достатка к изобилию, “... Россия неизвестно, в какую сторону направляется и невесть от чего уходит..., постоянно сбивается с дороги... и двигается кругами” [8, с.89]. Люди, с которыми сталкивается герой в своих скитаниях во времени, одинаково любят пофилософствовать и выпить, будь-то 1916 или 1961 год. Русского человека, считает Пьецух, никогда не насытить благами физиологического порядка, кроме удовлетворения в еде, выпивке, одежде, женщинах, ему всегда будут необходимы совсем отвлеченные вещи – “... как-то всемирная гармония, личное совершенство, случай пострадать” [8, с.90]. Автор иронизирует по поводу того, что обычно русский и сам не знает, чего он хочет, отсюда и все его поиски, пребывание в постоянном шоке. Но в этом и состоит его сила, “тем более драгоценная, многообещающая, что она отвечает фундаментальной установке природы – абсолютный покой есть смерть” [8, с.90]. Писатель размышляет над проблемой свободы – герой-рассказчик, уже насытившийся гласностью эпохи перестройки, втолковывает своему собеседнику в 1961 году, что свобода слова в России очень опасна, так как “в России, где слово есть дело, а не пустой звук, ... свобода слова обязательно обернется анархией, бескормицей, блудомыслием и развалом, чреватым немалой кровью” [8, с.86]. В итоге герой в своих метаниях, выяснении сути русского характера так ни к чему и не приходит – он возвращается в свое время, в неустроенность своей квартиры, семейной жизни и всей эпохи, с сарказмом и тоской сожалеет, что Запад приобрел “неиссякаемое благосостояние, славу, независимость и покой” [8, с.91], а Россия пребывает в состоянии материальной нищеты и духовного богатства.

Несмотря на социальную и моральную неприкаянность героев большинства рассказов Пьецуха, они переполнены ощущением полноты жизни, которая “заставляет понять историческую ценность абсурда” [1, с.248]. Одно из подтверждений этому мы находим в рассказе “Сорок четыре года с самим собой”, своей формой больше напоми-

нающей эссе. Его герой достигает этой полноты в общении с самим собой. Прожив неполных сорок четыре года, он приходит к выводу, что в его жизни только и было, что это общение. Отношение к этому у героя-рассказчика двойственно: то его “такое зло берет, что кусаться хочется!”, то им овладевает такое ощущение счастья, что он заливается слезами. Тот факт, что герой пишет мемуары, чтобы выговориться, а значит “отмыться” (предубеждение всех русских, по замечанию автора), и чтобы хоть что-то оставить после себя (“жизнь без малого прожита, но из этого факта ничего ровным счетом не вытекает”, – горько констатирует рассказчик) – это его способ переделать мир, но совсем не для того, чтобы сделать его лучше, а просто приспособить его к себе. Лейтмотивом проходит через весь рассказ мысль о том, что “позади масса проступков и преступлений ... , а ведь я сам по себе человек хороший” [9, с.182], наталкивающая читателя на размышления о смысле жизни человека. Это несоответствие между поступками и духовным миром, по мнению героя, “главной задачей частного бытия” русского человека.

Критики (М. Лейдерман, М. Липовецкий, К. Степанян, П. Вайль и А. Генис) рассматривают прозу Вячеслава Пьецуха в контексте “нового историзма”, т.е. исследования советской истории в связи с различными эпохами истории России и анализа абсурда исторического процесса вообще. Действительно, Пьецух пытается установить связи и провести параллели между отдельными этапами российской истории. Пользуясь названием одного из рассказов писателя, можно сказать, что в его творчестве дается “анамнез” и “эпикриз” русского общества и русского характера, история развития их “болезни” и медицинский прогноз, рекомендации по лечению и профилактике. Рассказы Пьецуха проникнуты острой печальной иронией по поводу прошлого, настоящего и будущего России. Помогает передать этот “смех жизни” основной прием его прозы – словесная игра, интертекстуальная “атмосфера” повествования. Практически в каждом произведении писателя можно отыскать аналогию с классическими сюжетами и характеристиками, и у читающего создается “впечатление иллюзорности этого реального мира и потрясающей реальности самых абсурдистских иллюзий” [2, с.15]. Загадка абсурдности российской истории и русской души, являющаяся основным предметом исследования у Пьецуха, наверное, так никогда и не будет разрешена. То, как ее пытается разгадать писатель, безусловно, вызывает интерес и заслуживает пристального внимания.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Лейдерман Н., Липовецкий М. Между хаосом и космосом // Новый мир. – 1991. - №7. – С.89-93.

2. Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997.
3. Пьецух Вяч. Заколдованная страна // Знамя. – 1992. - №2. - С.65-87.
4. Пьецух Вяч. Бич Божий // Пьецух Вяч. Центрально-Ермолаевская война. – М., 1989.
5. Пьецух Вяч. Драгоценные черты // Дружба народов. – 1995. - №5-6. - С.101-122.
6. Пьецух Вяч. Капитан Костенко // Дружба народов. – 1994. - №7. – С.138-169.
7. Пьецух Вяч. Александр Креститель // Октябрь. - 1991. - №2. – С.92-119.
8. Пьецух Вяч. Туда и обратно // Знамя. – 1993. - №5. – С.121-175.
9. Пьецух Вяч. Рассказы // Дружба народов. – 1992. - №2. – С.138-205.

### АНОТАЦІЯ

Автор статті досліджує тему російської історії та характеру, один з головних аспектів вивчення російського постмодернізму, в оповіданнях В'ячеслава П'єцуха. Цей письменник вважає російський історичний процес абсурдним, а головна причина цього полягає у найважливішій рисі російського характеру – його несвідомому жаданні духовного пошуку. Аналізуючи декілька оповідань П'єцуха, автор приділяє увагу головним засобам прози письменника: іронії, пародії та інтертекстуальності, які характерні для явища постмодернізму взагалі.

### SUMMARY

The author of the article investigates the theme of Russian history and character, one of the main aspects in Russian postmodernism, in the stories of Viacheslav Pietsukh. This writer considers the Russian historical process an absurd one and that the main reason of it is in the essence of the Russian character – his unconscious thirst for spiritual searching. Analyzing several Pietsukh's stories, the author pays attention to the principal devices of the writer's prose – irony, parody and intertextuality.

*Л.Г. Икрина (Горловка)*

УДК 82.09+821.161.1

**ПРИТЧА КАК ФОРМА ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
САМОВЫРАЖЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И.С. ШМЕЛЁВА**

Почему мы можем говорить о произведениях И.С. Шмелёва в ключе православной веры, христианства?

Начнем с такого вопроса: почему большинство евангельских истин передается в притчах? Возможно, потому, что человеческое воображение более склонно к восприятию истин, оно более чутко, чем разум. “И приступивши ученики сказали ему: для чего притчами говоришь им? Он сказал им в ответ: для того, что вам дано знать тайны Царствия Небесного, а им не дано; Ибо кто имеет, тому дано будет и приумножится; а кто не имеет, у того отнимется и то, что имеет; Потому говорю им притчами, что они видя не видят, и слыша не слышат и не разумеют” [4, гл. 13, ст. 10-13].

Может быть потому, что притча многопланова, более многогранна, чем просто, прямо высказанная мысль. Притча напрямую связана с реальной жизнью с проявлениями этой жизни, а, следовательно, истина в притчах становится ближе человеку, более понятна ему. Притча – это как бы земное воплощение слова истины. Мы не можем видеть на земле истину, идею в чистом виде. Она обязательно должна быть воплощена в какой-либо, зримой нам материи. Не случайно говорится, что Бога-Отца никто не может видеть, а только Сына – Его земное воплощение.

Здесь мне кажется уместным сказать о народной поэзии, народном слове. Народной поэзии характерна форма притчи. Например, пословица - её ценность заключается в множественности смыслов, в многозначности. В каких-то двух-трёх словах заключена масса глубоких смысловых уровней. Просто высказанный отдельно, каждый из этих смыслов не имел бы такого значения, такой действительности, как сумма этих смыслов, воплощенных через воображение в слове. Образность речи здесь имеет значение не просто красоты речи, а способа мышления, способа осознания мира. Василий Белов в одной из своих статей [2, с.212] говорит, что слово приравнивалось нашими предками к самой жизни. Слово порождало и объясняло жизнь, оно было для крестьянина хранителем памяти и залогом бесконечности будущего. Вместе с этим (и, может быть, как раз поэтому) оно утешало, помогало, двигало на подвиг, заступалось, лечило, вдохновляло. И всё это происходило само собой, естественно, как течение речной воды или как череда дней и смена времён года.

То же можно сказать о древних летописях: их магия в том, что они способны немногими отборными деталями повестить о многом, в немногих строках уложить целую жизнь страны. Здесь рассказ и о важнейших государственных событиях, и погода, урожайные и неурожайные годы, строительство городов, зодчество, дипломатия, чудеса, картины природы – вся жизнь в её многообразии. И вся эта жизнь помещается в небольшом тексте летописи. Каким образом это удаётся? Опять же, благодаря тому, что древний поэт-историк мыслит воображением. Он не описывает всё в мельчайших подробностях, а рисует чувственные, образные картины несколькими словами, или же кратко сообщает о том или ином событии. Вчитываясь в эти немногие строки, проникаешься духом той жизни, и узнаешь о ней гораздо больше, чем, если бы читал сухие исторические данные о событиях того времени. “Прямые пути в истории редки, ими лишь итожится долгая возделывательная работа, подобно тому, как неделя венчается воскресеньем” [8, с.528].

В летописи автор берёт только главные события жизни, её “исторические воскресенья” [8, с.528], но сквозь них видна вся жизнь. Нужно отметить, что подобное происходит и в романе И.С. Шмелёва “Лето Господне”. Шмелёв пишет лишь о праздниках, радостях, главных событиях, “воскресеньях” жизни, но сквозь них просматривается вся жизнь; не просто череда событий, а суть жизни человеческой.

Мысль, высказанная человеком, является ценной настолько, насколько много в ней заключено смыслов, насколько она многогранна. Опять же – притчевость. Мысль, выраженная в художественной форме, становится более многогранна и глубока – приобретает форму притчи.

“В Шмелёве-художнике, – пишет И.А. Ильин, – скрыт мыслитель. Но мышление его всегда остаётся подземным и художественным: оно идёт из чувства и облекается в образы” [5, с.195].

Мысли человека о жизни, его понимание жизни также должно найти своё воплощение, проявиться в чём-либо в процессе творчества. Мысль, выраженная в художественной форме – это мысль обретшая своё воплощение в процессе творчества. Творческий процесс – это процесс осознания, постижения мира. Он напрямую связан с воплощением – условием земной жизни. В народной эстетике творческий процесс не выделялся в особую область искусства. Творчество было во всём, в любой работе, в любой деятельности. Не случайно у наших предков долго не различались ремесло и искусство, ибо ремесло стояло на уровне искусства. Польза и красота не различались. Польза воспринималась как суть.

Творческий процесс самопостижения характерен как для целых народов, для всей земной жизни, так и для каждого отдельного челове-

ка. В Псалме 117, в котором говорится о камне преткновения, который отвергли строители, но который стал во главу угла, есть также строчки: “Отверзите мне врата правды, вшед в ня исповемся Господеви” [7, ст. 19-20]. Исповемся – исповедуюсь, т.е. представлю всего себя в слове Господу. Представлю себя в слове – т.е. осознаю всего себя, всё своё существо. Когда мы что-то осознали в себе, тогда мы можем об этом ясно сказать. Но человек склонен считать, что это невозможно, т.к. – это идеально, это открытие главной тайны всего.

В этом же стихе говорится: “Отверзите мне врата правды...” [7, ст. 19-20]. Врата Правды - Иисус Христос. Христос говорит: “Я семь путь и истина и жизнь” [2, гл. 14, ст. 6]. И ещё: “Подвизайтесь войти сквозь тесные врата, ибо, сказываю вам, многие поищут войти и не возмогут” [3, гл. 13, ст. 24]. Иисуса Христа именуют вратами Правды, ибо Он – тот путь, в котором человек может осознать себя в слове, исповедаться в Слове.

И.С. Шмелёв в своей речи “Заветная встреча”, посвящённой 100-летней годовщине смерти Пушкина, говорит: “Если бы мы спросили у сердца своего – чего хотим? – оно сказало бы: “Самостоянья своего!” “Самостоянье” – Пушкина слово.

Два чувства дивно близки нам –  
В них обретает сердце пищу –  
Любовь к родному пепелищу,  
Любовь к отеческим гробам.

На них основано от века  
По воле Бога самого  
Самостоянье человека –  
Залог величия его.

Животворящая святыня!  
Земля была б без них мертва,  
Без них наш тесный мир – пустыня;  
Душа – алтарь без божества.

Уразумели ли нашего Пророка? Столько претерпев, нельзя оставаться прежними: надо склониться перед святыней, единым сердцем. Страдания умудряют, обновляют...” [9, с.22]

“Самостоянье” – Пушкина слово” [9, с.17]. Но оно также и слово Шмелёва. Неслучайно ведь, эпиграфом к трилогии И.С. Шмелёва “Лето Господне” стало первое четверостишие именно из этого, недописанного Пушкиным, стихотворения.

Самостоянье, на чём оно строится? Наверное, на самоосознании,

на самопостижении. На постижении своих корней: исторических, народных, самобытных и своих духовных корней – в Боге, в вере, в вечном стремлении к Правде. В той же самой речи – “Заветная встреча” – Шмелёв говорит: “Томление по “мирам иным”, разлитое в сказаниях, в стихах духовных, томление земным, тяга к “Неведомому Граду”, наши провалы в грех и устремлённость к небу, извечная наша неприкаянность и порыв, именуемое в мире “славянская душа”, – это и в Пушкине. Скука земным, усталость от земного – “давно, усталый раб, замыслил я побег в обитель дальнюю ...”, порывы “в соседство Бога”, – Что это? Сущность живая наша. Как же ему не верить!” [9, с.17].

Но самопостижение, самостоянье это достигается через страдания. Говорят, Бог кого любит, того наказывает. “Страдания умудряют, обновляют ...” [9, с.17] – И.С. Шмелёв испытал это на собственной судьбе. “И пришло это сияние через муку и скорбь ...” [12, с.309]. Большинство критиков отмечает заметное различие ранних произведений Шмелёва и произведений написанных в эмиграции. Традиционно считается, что ранний Шмелёв – либерал, обличитель; в эмиграции же Шмелёв становится религиозен, консервативен. И такая перемена объясняется чувством ностальгии, стремлением идеализировать прошлое. Но это слишком поверхностный взгляд, а потому неверный. Не настолько уж различен Шмелёв этих двух периодов. Судить о том можно хотя бы по его первой книге “На скалах Валаама”. Эта книга хотя и потерпела неудачи с изданием, но в ней уже чувствуется искренний, восторженный дух Шмелёва.

Более поздняя переработка этой ранней книги – “Старый Валаам” – практически идентична первой, в ней сохранены те же сюжеты, действующие лица, порядок событий, суть осталась та же, но она углубилась, окрепла. Шмелёв увидел в своей ранней книге незримые ему самому тогда “пути небесные”, которые через сорок лет открылись, стали откровением. “Огромное мне открыли, чего и предполагать не мог... Открыли таинство человеческой судьбы, не исследуемую духовную глубину и силу человеческой личности. Раскрылась завеса прошлого, почти полувекового, и что же я увидел! Жизнь творящуюся и жизнь – творящую. ... Много мне открылось, великое. И ещё, важное. Закрыты человеческие судьбы; в явлениях жизни, случайных и незначительных, таятся, порой, великие содержания: будь осторожен в оценках; в трудную пору испытаний не падай духом, верь в душу человека: Господний она сосуд” [10, с.98].

“Думал ли я тогда, у лесной часовни, что всё это как-то отзовется в жизни, как-то в неё волеется и определится? И вот, определилось. Связал меня Валаам с собой. Вспоминается слово, сказанное нам схимником о Сысоем, в скиту Коневском, неосознанное тогда, теперь, для меня, раскрывшееся: “дай вам Господь получить то, за чем приехали”.

Тогда подумалось – а зачем мы приехали? Так приехали, ни за чем... проехаться. И вот, определилось, что – за чем-то, что было надо, что стало целью и содержанием всей жизни, что поглотило, закрыло жизнь, – нашу жизнь” [10, с.107].

То, что было у юного Шмелёва заложено в душе, где-то подспудно, интуитивно, с годами выросло, определилось. Шмелёв осознал всего себя, осознал свою внутреннюю суть, которая открылась, пройдя испытания жизни. И.С. Шмелёв осознал всего себя в Слове, исповедался. И это Слово, эта исповедь – его книги, это он сам. “Тот “поздний свет”, который струится со страниц его книг, свет, который ошибочно было бы связывать с идеализацией прошлого. Тут дело не во времени, а в Вечности” [6, с.206].

В рассказе “У старца Варнавы” И.С. Шмелёв пишет об одном событии, которое во многом определило его жизнь. Когда-то маленьким мальчиком пришёл на богомолье в Троице-Сергиеву лавру, батюшка Варнава подарил ему кипарисовый крестик. Юным студентом, перед путешествием на Валаам, по обычаю, приехал к батюшке снова: “Бокль, Спенсер, Макс Штринер... – всё забыто. Я как будто прежний, маленький, ступаю робко... – “благословите, батюшка, на путь...” Думал ли я тогда, что путь – пойдёт за Валаам, во всю Россию, за Россию?.. Не думал. А он? Он благословил – “на путь”. Смотрит внутрь, благословляет. Бледная рука, как та, в далёком детстве, что давала крестик. Даст и теперь?.. – “А, милые... ну, живите с Господом? Смотрит на мой китель, студенческий, на золотые пуговицы с орлами... – “Служишь где?” – Нет – учусь, учусь ещё. Благословляет. Ничего не скажет? Надо уходить, ждут люди. Кладёт мне на голову руку, раздумчиво так говорит: “превознесёшься своим талантом”. Всё. Во мне проходит робкой мыслью: “каким талантом... этим, писательским?” Страшно думать. Валаам прошёл виденьем... – и написалась книга, путь открылся. Батюшка Варнава благословил “на путь”. Дал крестик и благословил. Крестик – и страдания и радость. Так и верю” [11, с.207].

Таким образом, мы приходим к мысли, что произведения И.С.-Шмелёва сравнимы с притчей своей многоплановостью, своим глубинным смыслом (уходящим корнями в веру, в православие). Художественная форма его произведений является лишь внешним (но, очень искусным) слоем, за которым скрывается суть жизни человеческой.

Иван Сергеевич умер 24 июня 1950 года – в день памяти св. апостолов Варфоломея и Варнавы – в обители Покрова Пресвятой Богородицы под Парижем. С поездки в монастырь Шмелёв начал свой писательский путь – в монастыре этот путь и закончился.

Он пронёс свой крест и талантом своим (верим) превознёсся.

---

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Белов В. Пословица // Берегите святыню нашу: Сборник. – М., 1993. – С.212-218.
2. Евангелие от Иоанна.
3. Евангелие от Луки.
4. Евангелие от Матфея.
5. Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин, Ремизов, Шмелёв. – М., 1991.
6. Осьминина Е. Иван Шмелёв – известный и скрытый // Москва. – 1991. - №4. – С.204-207.
7. Псалом 117.
8. Распугин В. Ближний свет издалека // Сергей Радонежский: Сборник. – М., 1991.
9. Шмелёв И.С. Заветная встреча: Из речи в столетнюю годовщину смерти Пушкина // Литературная Россия. – 1989. – 2 июня. - №22.
10. Шмелёв И.С. Старый Валаам // Москва. – 1990. - №9. – С.77-111.
11. Шмелёв И.С. У старца Варнавы // Москва. – 1991. - №4. – С.204-207.
12. Шмелёв И.С. Пути небесные. Избранные произведения. – М., 1991.

**АНОТАЦІЯ**

Стаття присвячена вивченню творчості письменника російського зарубіжжя І.С. Шмельова. І, зокрема, питанню про притчу як форму художнього самовираження в добутках І.С. Шмельова.

**SUMMARY**

The article is devoted to the studying of creative works of the Russian writer I.S. Shmelyov. And, in particular, to the question of a parable as a form of the artistic self-expression in the works of literature of I.S. Shmelyov.

*Я.А. Грибова (Горловка)*

УДК 82.09+821.161.1

**РОМАН «НЕКУДА» КАК ЗАКОНОМЕРНОЕ ЯВЛЕНИЕ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ Н.С. ЛЕСКОВА**

Творчество Н.С. Лескова, писателя крупного и яркого дарования – нетленная страница в истории русской литературы. Но время оказалось жестоким и несправедливым судьей его наследия. Скандальная репутация, сопровождавшая литературную жизнь Н.С. Лескова с момента написания его первого романа «Некуда», укрепилась за ним столь прочно, что полного признания его гения так и не произошло. Н.С. Лесков вошел в литературу одновременно с целой плеядой писателей-разночинцев, образовавших разночинно-демократическое течение в русской литературе 60-х годов. Но сам писатель не только никогда не признавал своей принадлежности к этому лагерю, но и решительно противопоставлял себя шестидесятникам.

Свою литературную деятельность Н.С. Лесков начал публицистикой. «Проба пера» на этом поприще – «Очерки винокуренной промышленности», опубликованные в «Отечественных записках» за 1861 год. Попав в водоворот политических событий, столичных публицистических течений, борьбы разномыслящих лагерей, писатель утверждает в верности доктрин отрицательного отношения к революционной линии в общественном движении и выступает за реформистский прогресс. Он опирается на взгляды видных публицистических деятелей – С. Дудышкина, редактора-издателя «Отечественных записок», и П. Усова, издателя газеты «Северная пчела», в чьих изданиях работал в Петербурге в течение нескольких лет. Но наряду с этим Н.С. Лесков вхож и в кружки «крайних социалистов», где встречается с радикалами В. Елисеевым, Н. Шелгуновым, В. Слепцовым, А. Левитовым. Интересен и тот факт, что, принимая и сочувствуя нигилизму Ничипоренко и А. Бенни, Н.С. Лесков довольно холодно и неприязненно относился к петербургским радикалам. Событием, сыгравшим роль спускового механизма в истории разрыва Н.С. Лескова с «превосходными людьми освободительной поры» стала его статья о петербургских пожарах, появившаяся в «Северной пчеле» 30 мая 1862 года, в которой он намекал на связь этого народного бедствия с революционными прокламациями и апеллировал к полиции. Его обвинили в натравливании органов власти на студентов, и дальнейшее участие в передовой русской печати стало для писателя практически невозможным. Эта катастрофа имела огромные последствия для литературной деятельности писателя.

Первое предвестие будущей антидемократической деятельности Н.С. Лескова прозвучало в незаметно прошедшей статье 1861 года, где

он заявляет протест против обнаружившегося в литературе «всеотрицательного направления с преобладанием памфлетного характера» [1, с.402]. В дальнейшем Н.С. Лесков активно атаковал «Современник» по мере того, как в борьбе идей революционная демократия занимала все более непримиримые позиции. Он оспаривал мнение Антоновича о возможности революции, доказывая неспособность почвы к «питанию иноземного растения» [1, с.452].

В отношении Н.С. Лескова к борьбе партий обнаруживалось недоверие к «бунту», которое не было новостью в истории русской литературы и общественной мысли. Это было одной из причин, приведших Н.С. Лескова к созданию антинигилистических произведений. Крушение веры в действительную крестьянскую реформу привело писателя к поискам путей нравственного преобразования общества. Н.С. Лесков верил в возможность постепенного «воскрешения». Не отрицая самой цели революционных демократов – всеобщего блага без различия наследственных привилегий и другого неравенства, – Н.С. Лесков искал других путей, отрицая насилие.

Разрыв Н.С. Лескова с революционными демократами продолжает углубляться в течение всего первого десятилетия его деятельности. Все ведущие критики после выхода в свет романов «Некуда» и «На ножах» характеризовали Н.С. Лескова только как автора антинигилистических произведений. Но после рецензии М. Горького, считавшего на основе «Левши», «Тупейного художника», «Очарованного странника» Н.С. Лескова одним из «творцов священного писания о русской земле» [2, с.119] укрепилась точка зрения о романе «Некуда» как явлении эпизодическом, случайном, результате временного и краткого заблуждения Н.С. Лескова, продукте некоей «катастрофы», жертвой которой стал автор. Не смотря на это, именно твердая идейная позиция, которую занимал писатель в обстановке острой общественной борьбы и предопределила появление произведений антинигилистического характера в литературном достоянии автора.

Роман «Некуда» был впервые опубликован в «Библиотеке для чтения» за 1864 год. Этот роман явился откликом на многие общественные явления бурных 60-х годов, но одновременно в нем нашла отражение и основная тема последующих произведений Н.С. Лескова – искание правды и искание праведников. В этом отвергнутом русским обществом романе Н.С. Лесков шел по пути своего собственного, весьма твердого и последовательного реализма, в нем множество образов, важных для понимания русской действительности середины прошлого века. Автор считал верными слова П. Шебальского о том, что роман «сохранил на память потомству истинные картины нелепейшего движения, которые непременно бы ускользнули от историка, и историк непременно обратится к этому роману» [1, с.405]. Интересно и

отражение «метаний» людей эпохи 60-х годов, типичных для того времени заблуждений и настроений.

Не вызывает сомнения принадлежность романа к произведениям антинигилистического цикла. Налицо все жанровые особенности литературы подобного рода, содержание многообразно и неоднозначно. Объективно антиреволюционным произведением сделали этот роман утверждения о всеобщей стихийности революционного движения шестидесятников. Н.С. Лесков не верил в созидательные возможности нигилизма. Подчеркивая немногочисленность честных, наивных, не знающих русской жизни нигилистов (к некоторым из них он относился с симпатией), Н.С. Лесков представил всех остальных опасными смутьянами, которые сеют ветер, а Россия пожнет кровавую бурю.

«Некуда» – первое антинигилистическое произведение, где повествование о нигилистах дает обширную галерею портретов участников демократического движения в провинции, Москве и Петербурге. Мысль о бесплодности революционных усилий подтолкнула Н.С. Лескова к обличению, и в романе возникают карикатурно-натуралистические зарисовки нигилистов. Знание изображаемой среды Н.С. Лесков почерпнул из личного общения с представителями революционного движения, которые впоследствии стали прототипами персонажей романа. Прогрессивными читателями той эпохи портреты были восприняты как дешевое и недостойное глумление над хорошо известными людьми.

Сотрудничая в либеральной газете «Русская речь» и бывая в Москве, Н.С. Лесков познакомился с редактором этой газеты, писательницей графиней Евгенией Тур (Е.В. Сальяс де Турнемир де Турнефор) и с рядом сотрудников газеты, здесь же Н.С. Лесков встречался с писателями-демократами В. Слепцовым и А. Левитовым. Весь кружок сотрудников «Русской речи» попал на страницы романа: графиня Сальяс – в образе маркизы де Бараль, карикатурные портреты Слепцова и Левитова – Белоярцев и Завулонов, сестры Новосильцевы выведены в образах сестер Ярославцевых, «углекислых феях Чистых прудов». Вся их революционная деятельность – наслаждение звуками собственных речей в салоне маркизы.

Имеют своих прототипов из числа «нетерпеливцев» и другие персонажи: княжна Макулова в образе девицы Бертольди, черты Е. Феоктистова можно увидеть в Сахарове. В речах этих людей – пародия на идею разумного эгоизма, развернутую и пропагандируемую Чернышевским. О них Н.С. Лесков высказывается устами Райнера: «Помилуйте, разве с такими людьми можно куда-нибудь идти» [3, с.512]. Тем более, что фоном для их революционных прокламаций выступает экстремизм «нетерпеливца» Бычкова, отраженный в проповеди кровавого бунта: «Залить кровью Россию, перерезать все, что к штанам

карман пришило. Ну что ж такое? Пять миллионов вырезать, зато пятьдесят пять останутся и будут счастливы» [3, с.512].

Под стать этим образам и образ либерала Зарницына, занявшегося революционной пропагандой от скуки. «Новая весна застала его в положении очень скучном. Ему как-то все принадлеело... но милосердному року угодно было указать ему на иной путь, а на этом пути и развлечение» [3, с.199]. В фигурах Зарницына и Вязьмитинова Н.С. Лесков наметил типы либерального болтуна и «скромного карьериста», который достигает «степеней известных». Автор высмеивает преисполненных самолюбия мелких людей, возмнивших себя деятелями прогресса.

С другой стороны в романе заметное место занимают образы «честных нигилистов», воодушевленных идеями Чернышевского и свято верящих в необходимость коренного переустройства России. Это благородный и честный революционер Райнер, обаятельная Лиза Бахарева, являющая собой тип современной живой девушки, а также наивно преданный своим идеалам Юстин Помада. Они по-своему самоотверженно стремились утвердить демократические общественные отношения и были готовы положить голову за становление в России добра и справедливости. Но действиям этих людей не хватает «уместности» и целесообразности, их добрые помыслы и планы оборачиваются химерой, как только сталкиваются с реальной российской действительностью. Н.С. Лесков понимал уязвимость «честных нигилистов» и объяснял ее тем, что они «не получили в наследие ни одного гроша, не взяли в напутствие ни одного доброго завета» [3, с.135]. Изучение русской истории, полагал писатель должно помочь уснить современникам то, «чего следует опасаться и с чем надо соразмерять свои желания» [4, с.200]. Райнер – «романтик нигилизма», наделенный легкоранимой душевной организацией, болезненно повышенной чуткостью на антиэстетические проявления окружающей среды, неспособный как следует взяться за дело ввиду полнейшего незнакомства с действительностью. Райнер оказывается незаконнорожденным – в том смысле, что благодаря стечению обстоятельств попадает в незавидное положение наивного социалиста – энтузиаста без родины и национальности.

Отсутствие в России широкого народного движения, которое могло бы укрепить силы революционеров, порождает драматическую особенность их душевного облика: их идейная убежденность граничит с фанатичной одержимостью. Никакие доводы Розанова, который со знанием дела рассказывает Райнеру о настроениях, существующих в народе, не в силах поколебать веру этого социалиста в близкий социально-демократический переворот. Искренний и чистый душой Райнер становится как бы пробным камнем теоретических постулатов

революційно-демократического лагєря. Его великие усилия, его сугубая возвышенная преданность делу революции не приносит результата: на деле, в жизни идти ему оказывается некуда.

Трагической безысходностью оборачиваются и подобные порывы Лизы Бахаревой. В образе Лизы – чергы М. Коптевой, одной из участниц Слепцовской коммуны. Трагедия Лизы, ее образ, с первого появления в келье теткы, игуменьи Агнии, до последнего бунтарского предсмертного возгласа, исполнен оригинальности и силы. В этом образе нет ни очернения, ни идеализации. Очень выразительно Н.С. Лесков показывает ее сопротивление среде, ее упорство, тонко и реально обрисовывает каждый этап ее развития, сочетание стойкости ее натуры с тем, как переломала и исковеркала ее жизнь. К новой жизни Лизу влечет не принцип «разумного эгоизма», а духовное возвышенное «праведничество». Умудренная жизненным опытом мать Агния предвидит неизбежность конфликта Лизы с семьей. Н.С. Лесков с публицистической прямоотой и определенностью объясняет причину такого разрыва. Лиза не может существовать в условиях патриархального быта, ей нужна свобода. Критика Н.С. Лескова распространялась и на семейный уклад дома Бахаревых. В этом непримиримом отношении автора к дореформенному порядку сказалоь его идейное размежевание, он стоит на перепутье между «отцами» и «детьми». Истинная позиция Н.С. Лескова проявилась в том, что Лиза, отбросив старые привязанности и традиции, не находит пристанища и в стане «новых людей». В ожесточенных спорах с теми, кто в ее понимании – жалкие обыватели в Лизе укрепляется тот нигилистический ригоризм, который приводит ее к разрыву с Розановым, упреком в адрес преданного ей Помады, отчуждению от многих дружеских и родственных связей и образует круг трагического одиночества среди чуждых ей демагогов, населяющих «Дом согласия». Прообразом этого общежития явилась Слепцовская коммуна (Знаменская коммуна, руководимая писателем В. Слепцовым). Такие объединения создавались повсюду, и возникали они под влиянием романа Чернышевского «Что делать?» Т.к. движение шестидесятников было широким и довольно неоднозначным, то многие из жителей таких коммун не преследовали целей, которые ставил перед собой Чернышевский, давая их подробную характеристику. Для Чернышевского коммуна была важной вехой в борьбе ради грядущей революции. Но некоторые из активных участников молодежных кружков того времени шли в коммуны исключительно в поисках самостоятельности. Особенно это касалоь женщин. Среди участников таких коммун находились люди разных профессий, в основном из интеллигенции – разночинцы, студенты, молодые офицеры, художники. Это было наивной попыткой молодежи найти какие-то новые формы общежития, вырваться из-под родительской опеки, порвать со старым бытом.

Описание революционных действий «красных» в романе соответствует уже выработанной антинигилистами традиции. Она состоит в том, что молодые люди, мечтающие о каком-то мировом пожаре, не подозревают, что выполняют инструкции незримого Польского Комитета. Они – просто пешки в руках тайственных иезуитов. Н.С. Лесков объясняет волнения среди части молодежи результатом польской или иезуитской интриги. Этот прием был использован для того, чтобы еще нагляднее показать несостоятельность мыслей о революции в России.

Н.И. Тотубалин указывает еще на нескольких лиц, послуживших прототипами героев романа. Он пишет: «Вместе с тем в художественную канву романа Н.С. Лесков ввел и факты собственной биографии. Историю своего первого брака и разрыва с женою, Ольгой Васильевной, он воспроизвел в образах Розанова и Ольги Александровны, а прототипом Полинки Калистратовой, несомненно, явилась Катерина Степановна Савицкая, ставшая в 1864 году близким другом, а потом и женой писателя» [3, с. 718].

Автор не обошел своим вниманием и польское восстание 1863 года, и студенческие волнения, приведшие к временному закрытию обоих университетов – Московского и Петербургского. Н.С. Лесков словно предвидел, что эта игра в оппозицию богатых студентов быстро сойдет на нет, и эти «бунтари» сделают самую благополучную карьеру.

Нужно отметить и собранность повествовательного материала в романе, достигнутую автором за счет художественного приема, предполагающего действие всех героев в одном месте: сначала в провинциальном городе, потом в Москве и, наконец, в Петербурге. Повествование, которое сначала захватывает небольшой круг действующих лиц, но заметно расширяется, когда действие перемещается в столицы. Все перемещения героев, развитие собственно действия романа на фоне реальных исторических событий, а также подробные описания не только образов, но и окружения действующих лиц, интерьера, природы способствует осуществлению главного замысла автора: показать возможно шире состояние русского общества той эпохи. Такое обозрение давало основания для получения вывода – невозможности революции в России.

Конечный замысел Н.С. Лескова выражен уже в самом названии романа. Автор на протяжении всего произведения раскрывает его сущность, вкладывая в уста одного из главных действующих лиц – Розанова, выведенного отчасти как alter ego писателя, заявление о том, что героям-революционерам, в сущности, идти некуда. В беседе с Помадой, человеком увлекающегося характера, Розанов говорит: «Эх, брат, Юстин Феликсович, надо, милый, дело делать, надо трудиться,

снискивать себе добрую репутацию, вот что надо делать. Никакими форсированными маршами тут идти некуда» [3, с.318]. «Поживи, брат, здесь, так и увидишь. Я все видел и с опыта говорю, некуда метаться. Россия идет своей дорогой и никому не свернуть ее» [3, с.321]. В этих словах явно прослеживается отрицательное отношение Н.С. Лескова к революционному воздействию с целью изменения действительности. Разговора Розанова с польскими революционерами это и подтверждает. Здесь герой прямо заявляет: «Я знаю одно, что такой революции не будет. Утверждаю, что она невозможна в России» [3, с.568].

Впервые Н.С. Лесков использовал слово «некуда», которое будет повторяться там, где его герои находятся в безвыходных ситуациях, в эпизоде выхода Лизы из унта в близк. Попадая в родной дворянский дом в провинциальном городе, она убеждается в том, что ее стремления не вписываются в размеренный ход обывательской жизни: «Семья не поняла ее чистых порывов; люди их перетолковывали; друзья старались их усыпить; мать кошек чесала, отец младенчествовал. Все обрывалось, некуда было деться» [3, с.172]. Заканчивается роман своеобразным рефреном, горьким выводом, к которому приходит Райнер в поисках «элементов» для революции в России:

«— А такие господа, как Красин, как Белоярцев, как множество им подобных... Помилуйте, разве с такими людьми можно куда-нибудь идти!

— Некуда? — спрашивает Лиза.

— Совершенно некуда. Мы, Лизавета Егоровна, русской земли не знаем, и она нас не знает. Может быть, на ней есть и всякие люди, да с нами нет таких людей, которые нам нужны» [3, с.629].

Последней в романе репликой купца Масленникова Н.С. Лесков как бы подводит черту, выражая в ней главную мысль всего произведения: «Муговрят народ тот туда, тот сюда, а сами, ей-богу, великое слово тебе говорю, дороги никуда не знают, без нашего брата не найдут ее никогда. Все будут кружиться, и все сесть будет некуда» [3, с.708].

Таки образом раскрывается и смысл заглавия романа «Некуда» — оно идеалогично и символично. «Некуда» для Лизы означает невозможность ужиться со своей средой; для лучших из нигилистов «некуда» — безвыходность положения, их трагическое одиночество, бесперспективность их призывов к революции.

Н.С. Лесков сознает практическую невозможность создать социалистическую ассоциацию в рамках буржуазной действительности. Но главное препятствие — моральная неподготовленность людей, которым трудно уйти от связывающих их оков действительности. Вражда Лескова к революционерам и либералам коренилась в его желании блага родине и народу. Зная народ не понаслышке, Н.С. Лесков вводит в роман эпизоды протеста мужиков против революционных проклама-

ций, тем самым доказывая, что народ в революцию не пойдет. Представив в романе все три ветви развития мысли в 60-е годы XIX века: нигилизм, либерализм и «постепеновское» желание переустройства общества, автор отождествляет себя именно с «постепеновцами». Отрицая революцию, он не благоволит и либералам, зло высмеивает их, не признавая в их деятельности ничего положительного.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Лесков и русская литература. – М., 1984.
2. Горький М. Разрушение личности // Соколов А.Г., Михайлова М.В. Русская литературная критика конца XIX – начала XX в.в. Хрестоматия. – М., 1982. – С.184 –193.
3. Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11-ти томах. – М., 1956. – Т.2.
4. В мире Лескова. - М., 1983.

### АНОТАЦІЯ

У статті подаються положення про ідейну спрямованість роману М.С. Лескова «Нікуди». Відкидається думка про стихійність написання твору, одиничність явища антинігілістичного роману у творчості М.С. - Лескова. Відстоюється точка зору на твердість політичних переконань письменника, які послужили поштовхом до написання декількох антинігілістичних романів.

### SUMMARY

In the article the rules about an ideological orientation of the novel “No Way Out” by N.S. Leskov are given. The idea about the spontaneous writing of the novel, the singleness of the phenomenon of the antynihilistic novel in Leskov’s creativity is rejected. We assert the point of view on steady political convictions of the writer, which were an incitement to a writing several antynihilistic novels.

УДК 81'366

### ИЗМЕНЕНИЯ МОРФОНОЛОГИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА В СТРУКТУРЕ СЛОВ ЭСГ С ВЕРШИНОЙ-ГЛАГОЛОМ «РЕЧИ»

Существует несколько типов гнезд слов. Каждый конкретный тип выделяется на основании ведущего принципа построения того или иного гнезда. Например, реконструкция словообразовательного гнезда базируется на отношениях синхронной производности слов; реконструкция этимологического гнезда базируется на историческом родстве слов без учета каких-либо словообразовательных процессов (ведущий принцип – принцип перехода от синхронии к диахронии). Но наибольший интерес, на наш взгляд, представляет такой тип гнезда, который составляют родственные (исторически однокоренные) слова, имеющие общую основу; в пределах данного гнезда словообразовательные связи не разрушаются, а являются продуктивными с точки зрения истории языка. Здесь имеет место своеобразный синтез принципов построения словообразовательного гнезда и гнезда этимологического. Реконструкция данного типа гнезда базируется на принципе ахронии. **Принцип ахронии (панхронии)** – вневременной принцип. Он позволяет реконструировать гнездо слов в соответствии с динамикой его исторического развития. Согласно принципу ахронии не существует движения внутри гнезда: ни одно слово не переходит из центра на периферию, а тем более не покидает границы гнезда. Принцип ахронии позволяет вскрыть диалектику развития языка: «диалектическое взаимодействие и взаимопереход свободного и необходимого, соотношение возможного, случайного и закономерного» [3, с.185]. В этой связи важно иметь в виду, что точки зрения синхронии и диахронии – кардинально противоположные – обычно не дают возможности объективного рассмотрения языковой реальности: любая языковая система обладает достаточной гибкостью, чтобы допускать бесконечное число связей, отношений, свойств и их комбинаций, но в то же время та же система обладает и достаточной жесткостью, чтобы «на фоне всеобщей связи элементов не допускать соотношения и связей каждого элемента с каждым или со всеми другими элементами и ограничить конкретные наборы свойств и отношений, характерных для данного класса единиц» [3, с.185]. Принцип ахронии – феномен, обладающий двумя характеристиками: гибкостью, подвижностью системы, ее способностью адаптироваться к различным условиям существования языка, с одной стороны, определенной строгостью, жесткостью этой системы, контролирующей любое языковое движение и

«отбирающей» те явления, которые соответствуют данному языковому статусу, с другой стороны. Таким образом, ЭСГ с вершиной-глаголом «речи» строится согласно данным двум характеристикам, которые в целом являются объективным критерием исследования определенной языковой формации.

Принцип ахронии показывает то, что отдельные явления и процессы, протекающие в гнезде, не даны в чистом виде, а представляют собой своеобразную совокупность взаимодействия ряда факторов.

Гнездо, реконструированное согласно принципу ахронии, представляет собой полную картину как исторических изменений словообразовательных отношений между словами, так и современное состояние словообразовательных отношений.

Тип гнезда, базирующийся на принципе ахронии, можно назвать этимолого-словообразовательным гнездом.

**Этимолого-словообразовательное гнездо (ЭСГ)** – это совокупность этимологически однокоренных слов, связанных отношениями производности. Вершиной гнезда является непроемное с точки зрения ахронии слово, основа которого – производящая для всех слов, составляющих ЭСГ. Все слова, входящие в ЭСГ, образуют этимолого-словообразовательную парадигму. Каждый компонент этой парадигмы, в свою очередь, может иметь свою этимолого-словообразовательную парадигму или, по крайней мере, развернутую на его основании этимолого-словообразовательную цепочку. Таким образом, все элементы ЭСГ, кроме вершины, являются производными (с точки зрения ахронии) словами, а гнездо строится на базе иерархически упорядоченных словообразовательных отношений между производящими и производными словами, обусловленных исторической подвижностью системы.

В ЭСГ с вершиной-глаголом «речи» наблюдается ряд процессов, присущих единицам гнезда данного типа. Таковыми являются изменения в морфонологической структуре и фонетическом облике слов.

#### Изменения в морфонологической структуре.

Индоевропейская морфология (к ней принадлежит и словообразование) отличалась весьма сложной системой значений и средств их выражения. Здесь (в морфологии) «использовались одновременно три средства: чередование гласных, изменение места тона и происхождение аффиксов, называемых суффиксами, когда они служат для образования слов, и окончаниями, когда они употребляются для словоизменения» [4, с.149].

Иными словами, определенные словообразовательные закономерности проявляются не только в аффиксальных частях слова, но и его корне. Одной из наиболее интересных особенностей индоевропейского корня является чередование гласных (*р-е-ку, пор-о-к, нар-и-цательный, нар-ѣ-чие* – в пределах исследуемого ЭСГ).

Чередования подобного рода можно было бы рассматривать как в фонологии, так и в морфологии, поскольку чередуемой единицей является фонема – предмет фонологии; мена фонем выполняет словообразовательную функцию, является причиной возникновения алломорфа исходного корня, что, безусловно, демонстрирует принадлежность ее к разделу морфологии.

В фонологии чередованиям можно было бы посвятить специальную главу о сочетаемости фонем в потоке речи, поместив её после описания фонологической системы. «В противоположность парадигматической оси системы в этой главе описывалась бы синтагматическая ось последовательности фонем в потоке речи. Правда, чередования можно было бы рассматривать и в морфологии, поскольку они выявляются при словоизменении и словообразовании. С практической точки зрения представляется, однако, более целесообразным трактовать такого рода чередования как пограничную область между обеими основными областями, как переплетение морфологии и фонологии, другими словами, как морфонологию, если воспользоваться термином Н.С. Трубецкого» [6, с.85].

Поскольку образование новых слов посредством чередования является установленным фактом, данный вид образования слов можно назвать морфонологическим словообразованием, что, например, отмечается в случае *речи – рок – рѣчь*.

Подобного рода чередования гласных встречаются не только в русском, но и в других индоевропейских языках. Вследствие того, что по основной схеме они точно соответствуют друг другу и в то же время в рамках отдельных языков не поддаются объяснению, приходится предположить, что они унаследованы от языка-основы. «Чередования встречаются не только в лексических морфемах (в так называемых корнях), но и в грамматических морфемах, в различных суффиксах. Этот тип индоевропейского чередования гласных со времен Я. Гримма называют аблаутом» [6, с.96].

Аблаутом, как правило, называют грамматическое чередование. «Аблаут. Морфонологическое чередование, играющее роль внутренней флексии» [5, с.12]; «разновидность чередования гласных, фонетически не обусловленного и выражающего (самостоятельно или вместе с аффиксацией) словоизменительные и словообразовательные значения» [2, с.9].

Нельзя согласиться с утверждением, что аблаут никак не связан с фонетикой. Поскольку язык – система, то какое-либо изменение, происходящее на одном из уровней языка, ведёт за собой изменения на всех остальных уровнях. Любое изменение – комплекс факторов. Аблаут – комплекс грамматических и фонетических изменений, «застывших» на современном уровне развития языка. Существует также предположение, что чередование гласных было вызвано некой гармонией

внутри каждого слова. Так, праиндоевропейская форма *\*rekti* сохранила гласный основы *[e]* под воздействием гласного финали инфинитива *[i]*. Гласный корня формы имени *\*rokos* сохранился под воздействием гласного тематического суффикса *[o]*. Традиция же установила правило грамматики: *e // o* – чередование грамматическое. Однако наше предположение не является универсальным правилом.

Г.А. Хабургаев в учебнике «Старославянский язык» [7, с. 77] писал об изменении качества гласного в корне слова вследствие передвижения ударения с корня на соседний слог к началу или концу слова. Но истоки подобного изменения – аблаута – не находим в фонетике. Для подтверждения этого тезиса рассмотрим природу явлений ударения и интонации.

Под термином «ударение» «мы понимаем изменение высоты и интенсивности слогов, не зависящее от тембра фонем» [4, с. 126]. Славянское (общеславянское) ударение является преемником индоевропейского тона. Индоевропейский тон состоял по существу в повышении голоса на одном из слогов. Но к нему присоединилась интенсивность, очень сильная в русском и болгарском языках. В общеславянском языке интенсивность, по-видимому, не была столь значительной, так как общеславянские гласные развивались независимо от ударения. Общеславянский (праславянский) язык аналогичен в этом отношении всем древним индоевропейским языкам, где ударение не оказывало на тембр и длительность гласных влияния, наблюдаемого, например, в русском языке. Таким образом, можно предположить, что долготы и краткости гласных праиндоевропейского языка суть качественные характеристики гласных.

Интонация – ритмико-мелодическая сторона речи – проявляется только в гласных отрезках, несущих ударение. Но она является качеством, присущим вообще гласному отрезку, – пишет А. Мейе. «В литовском языке гласные отрезки в конечном слоге имеют два различных рефлекса в зависимости от интонации, а не от ударения; так, лит. *-o* с интонацией циркумфлекса, т.е. *-x*, остается как *-o*, тогда как лит. *-o* с интонацией акута, т.е. *-y*, сокращался в *-a* даже под ударением» [4, с. 128]. Закон передвижения ударения, открытый Ф. де Соссюром, показывает, что в славянском языке, например, как и в литовском, интонация проявляется в гласном отрезке независимо от ударения; ударение только делает ее очевидной. И собственно передвижения ударения обусловлены интонацией.

Смены интонации (чередование интонаций) типа лит. *vaanas / vbrna*, были изучены Ф. де Соссюром, который дал им название «метатонии». «Чередование интонаций сохранило ясность в латышском и особенно литовском языках, так как эти языки развили метатонию как морфологический элемент» [4, с. 131], то есть результат метатонии явил-

ся маркером той или иной формы слова, слова конкретной части речи. Например, интонационное противопоставление, параллельное количественному, наблюдаем в славянских языках в типе с долгим корневым гласным: старославянское имя существительное **рѣчь** (серб. *Ријеч*, чеш. *шеи* с интонацией циркумфлекса) при глаголе **р є ци**. В данном случае метатония развилась как морфологический элемент и не является причиной изменения качества гласного в производной форме, скорее – наоборот: интонация явилась следствием качества гласного. Например, «интонация акута на \*or в слове «ворона», общеслав. \**vyrna*, возможно, является следствием того, что женский род получил удлинение первого слога в слове, подобное тому, которое характеризует многие индоиранские производные (*vrddhi*)»[4, с. 131].

Все вышесказанное подтверждает положение о морфологической природе аблаута. Причина замены гласной в корне конкретного слова – необходимость морфологического отличия его от производящего слова. Маркерами данного отличия становятся близкие по способу образования гласные звуки, например **о т р є ци** – **о т р ѣк а ти** (форма многообразности, разнонаправленности действия); позже – форма несовершенного вида), **о т р о к ъ** (имя существительное).

Понятие аблаута было введено Я. Гриммом для описания грамматических систем индоевропейских, и прежде всего, германских языков.

На основании того, что во всех приведенных примерах аблаут – единственное средство различения форм и слов, его часто называют «внутренней флексией». Это не совсем точное утверждение, так как аблаут в разных случаях сопровождает не только формо-, но, главное, словообразование с разницей лишь во временных границах, что и приводит затем к различению отдельных форм и слов (ср. *поречь* – *порицать*, *порок*), а флексия, как правило, участвует в словоизменении.

Различаются два вида аблаута – качественный (*обречь* – *оброк*) и количественный (*обречь* – *обрекать* < **о в р є ч и** – **о в р ѣк а ти** < \**zbrękti* – \**zbrekati*). Количественный аблаут не является словообразовательным средством (об этом ниже); морфонологическое словообразование представлено качественным аблаутом. Кроме того, мы обнаружили чередование, являющееся в какой-то мере синкретичным относительно появления слов в языке. Это чередование (\**e* // \**i* > *e* // *ь*) первоначально сопровождало глагольное формообразование. Полагают, что ступень \**i* (старославянский *ь*) – результат редукции \**e* в безударном положении. Изменившись в качественно-количественное, это чередование характеризовало глагольные формы с исходным \**e*: старославянское **р є к ж** – **р ь ц и**. Данный тип чередования исконно количественный и формообразующий. Но в ЭСГ имеет место существительное **н зр (ь) ч е н н е** с консонантной морфемой -**р ч** -, образование которого невозможно от формы императива **р ь ц и**. Поэтому нами де-

лается вывод об образовании данного существительного от какой-либо личной формы глагола речи. Следовательно, данное чередование предположительно является средством образования новых слов.

Морфонологические явления в парах слов ЭСГ взаимосвязаны и взаимообусловлены, имеют свойство повторяться. Парам, «построенным по одной модели, соответствуют одинаковые морфонологические изменения» [1, с.44].

Этимолого-словообразовательные пары, у которых совпадают условия проявления в них морфонологических средств, объединяются в морфонологические типы этимолого-словообразовательных пар. Например: *отречь – отрѣкать, поречь – порѣкать, заречь – зарѣкать; речи – рок, проречь – пророк, поречь – порок; поречь – порицать, отречь – отрицать*.

В звене этих пар в состав форманта, помимо суффикса -а- и чередований *е // ѣ, е // и* (а также чередования *е // о*) входит еще и ударение в сочетании с чередованием согласных.

Морфонологические характеристики гнезда зависят от наличия в нем морфонологически маркированных пар и цепочек.

Морфонологические средства могут иметь место как отдельно, так и в сочетании друг с другом, т.е. комплексно. «Существенным для изучения морфонологических средств представляется понятие морфонологической схемы. Морфонологическая схема - это формула морфонологических преобразований словообразовательной цепочки (пары - Н.Д.)» [1, с.46]. Морфонологическая схема является носителем всей нелексической информации о конкретных этимолого-словообразовательных парах, маркированных с точки зрения морфонологии.

Для этимолого-словообразовательного гнезда с вершиной «*речи*» нами отмечены следующие схемы:

**Сйч / Сѣк речи – рѣкать;**

**Сйч / Сиц отрйчь – отрицать;**

**Сйч / Сук обрйчь – оброк,** где С - маркер согласного звука.

Кроме того, акцентологические исследования А. Поттебни, Е. Куриловича, А. Зализняка и других показали, что словесное ударение образует стройную морфонологическую систему, определяющую акцентное единство грамматических форм слова и названную акцентной парадигмой. Дифференциация ударения внутри парадигмы, его подвижность, формирует систему акцентных оппозиций, отражающую, как правило, оппозицию отдельных грамматических форм или грамматических категорий (*рек – рекла; рьци* и пр.).

Немаловажное значение ударение имеет и в словообразовании. Существенное в результате единичного словообразовательного акта появление нового слова с новым значением часто маркируется и новым ударением. В статье «Несколько замечаний о способах русского слово-

образования» В.М. Марков подчеркивал, что ударение является одним из тех языковых средств, которые фиксируют появление нового слова, образованного семантическим способом. Этот процесс, по мнению В.В. Колесова, наблюдается еще с XIV века; отмечается он и в современном русском языке. Например: *чэдно* – чудесно, *чудну* – странно, смешно (хотя, на наш взгляд, данные наречия как слова вторичной части речи были образованы от соответствующих прилагательных чудный и чудной); *запбд* – закат, заход солнца, *збпад* – сторона света.

Позволим не согласиться с тем утверждением, что ударение – лишь маркер первоначально полисемантического слова, потенциально новой лексемы. Так как семантическое словообразование, во-первых, не является отражением единичного акта словопроизводства: слову (форме слова) необходимо дублироваться в разных контекстах для выделения, в конечном итоге, совершенно новой самостоятельной лексемы. Далее, предполагается, что именно изменение фонетического облика слова в комплексе с грамматическими (морфологическими), семантическими изменениями (изменениями внутренней структуры) и ведут к образованию новой единицы, если не пойти дальше в предположении о том, что фонетические изменения зачастую являются источником появления новых слов в языке. Такой способ образования слов можно частично отнести к фонетическому словообразованию по доминирующему признаку – перемещению ударения. В нашем гнезде примером такого акта словопроизводства может служить пара слов *отречь* – *утрок* наряду с *отречь* – *отрук*. Видимо, акцентуационно дублетные, семантически расщепившиеся слова типа вышеуказанных (*чэдно* – *чудну*) являются сейчас результатом действия процесса языковой аналогии, благодаря чему так называемое «расщепление» ударения предстает как словообразовательное средство.

#### Фонетические изменения.

Принцип ахронии предполагает рассмотрение всех составляющих гнезда с точки зрения истории развития вообще и фонетического развития в частности.

Фонетические изменения – это изменения звуков языка согласно звуковым (фонетическим) законам данного языка.

Фонетические законы – это «законы функционирования и развития звуковой материи языка, управляющие как устойчивым сохранением, так и регулярным изменением его звуковых единиц, их чередований и сочетаний» [2, с.554].

Законы развития звуковой материи языка формируют исторически последовательные этапы эволюции данного языка, обуславливают исторические (традиционные) чередования звуковых единиц. В период своего возникновения законы развития исторически являются обычными законами функционирования, порождающие регулярное пози-

ционное чередование звуков. «Трансформация живого закона функционирования в исторический осуществляется путем снятия позиционной обусловленности (то есть исчезновение данного закона функционирования) через превращение живого фонетического чередования в непозиционное, историческое чередование самостоятельных фонем» [2, с.555] или их исчезновение.

В рамках исследуемого ЭСГ наблюдается несколько наиболее «ярких» фонетических процессов. Это процесс падения редуцированных, наблюдавшийся в памятниках XI – XII веков; например: *рокъ – рок, порокъ – порок, порицание – порицанье*; чередование гласных *e // o* на фоне аблаута (берется во внимание только фонетическая сторона явления); например: *речи – рок, проречь – пророк*.

Из унаследованных праславянским языком качественных чередований чередование *\*e // o > e // o* является самым распространенным. Оно широко распространено не только в славянских, но и в других индоевропейских языках. Полагают, что «оно возникло как чередование позиционное в связи с передвижением ударения с корня на соседний слог (к началу или концу слова), причем исходной была ступень *\*e*» [7, с.77]. Ступень [e] обычно характеризует первичные глагольные основы, а ступень [o] – отглагольные имена и вторичные глагольные основы: *поречь – порок – порочить, уречь – урок – урочить, \*сречь – срок, обречь – оброк – оброчить* и др.

Также представляет интерес чередование гласных *e // ѣ* в таких парах слов, как *обречь – обрѣкать, поречь – порѣкать, отречь – отрѣкать* и др. Исконно это количественное чередование гласных *\*e // \*e*. «Такое чередование характерно для глагольных основ со значением недлительного однонаправленного действия (краткий гласный) и длительного, иногда – повторяющегося действия (долгий гласный); это же чередование можно наблюдать в основах существительных, образованных от глаголов» [7, с.76]. Например: *заречь – зарѣкать*.

Необходимо отметить чередование *e // и* в парах *наречь – нарицать, отречь – отрицать, поречь – порицать*. Данное чередование является исконно звеном в цепи чередований *\*i // \*i // \*e // \*e // \*o // \*o*. Например: в старославянском *рѣци – нарицати – зрѣкати – рекъ – рокъ*; в древнерусском *рѣци – отрицати – рѣчь – изрекъ – рокъ*. Данная цепь чередований представляется возможной благодаря перенесению ударений в конкретных словах с одного слога на другой.

Что касается чередований согласных *к // ч // ц*, то они являются следствием соответственно йотовой [ч] и третьей [ц] палатализации: *поречь – порѣкать, порицать*.

Также внимания заслуживает редукция [и] в абсолютном конце слова: *\*izrmkti* – старославянское *изрѣшти* – древнерусское *изречи* – современное русское *изречь*.

И, наконец, следует отметить явление сингармонизма в таком образовании, как рокот. История этого слова интересна не только с точки зрения фонетики. Его развитие протекало следующим образом: *речи* > *рок* > \**рокать* > *рокат* (причастие пассивное прошедшего времени) > *рокот* (по аналогии с *трепать* > *трепат* > *трепет*). Отпричастное существительное рокот способно к образованию других производных, например глагола *рокотать*.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Зуева М.Ю. Единицы словообразовательной морфологии // Актуальные проблемы русского словообразования. Тезисы V научно-теоретической конференции. – Самарканд, 1987. – С. 44–47.
2. Лингвистический энциклопедический словарь. Под ред. В.Н. Ярцевой. – М., 1990.
3. Маковский М.М. Системность и асистемность в языке. – М., 1980.
4. Мейе А. Общеславянский язык. – М., 1951.
5. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. – М., 1976.
6. Семереньи О. Введение в сравнительное языкознание. – М., 1989.
7. Хабургаев Г.А. Старославянский язык. – М., 1986.

### АНОТАЦІЯ

У поданій статті розглядається питання принципів об'єднання лексичних одиниць у гнізда різноманітних типів. Висвітлюються поняття принципів синхронного, діахронічного та ахронічного словотвору, а також їх значення щодо реконструкції словотвірного, етимологічного та етимолого-словотвірного гнізд. Визначається поняття етимолого-словотвірного гнізда як унікальної лінгвістичної формації. На базі цих понять будується опис морфологічних та фонетичних змін у межах слів, що є елементами етимолого-словотвірного гнізда з верхівкою-дієсловом “*речи*”.

### SUMMARY

The question of principles of connecting words into word-building families is described. The synchronic, diachronic and achronic principles of word building are shown. The definition of etymological and word-building family of words with the top “*речи*” as a unique linguistic formation is given. Morphological and phonetic changes of words are described in this article.

УДК 81'366:811.16

## СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ С ОСНОВОЙ НА МЯГКИЙ СОГЛАСНЫЙ ОТВЛЕЧЕННОГО ЗНАЧЕНИЯ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ ЯЗЫКАХ

В настоящей статье рассматриваются существительные нулевой аффиксации с основой на мягкий согласный с отвлеченным, собирательным и, в ряде случаев, конкретным значением типа *боль*, *синь*, *накипь*, *осыпь* и другие.

Среди названного типа слов особую группу представляют “корневые” имена, восходящие к \* *i* – основам архаические, утраченные в ряде случаев современными восточнославянскими языками. Их судьба довольно своеобразна: некоторые из подобных слов сохранили свое значение, свойственное им искони, другие - расширили семантику или употребляются в другом значении.

“В сущности этот тип словообразования, – отмечает В.В. Виноградов, – распространяется лишь в поэтической речи и в языке художественной прозы” [2, с.128].

Многие корневые образования отмечаются исследователями как индивидуально-авторские окказионализмы современных писателей и поэтов.

“В произведениях С. Есенина, – указывает В.Е. Ляпунова, - мы находим более четырех десятков индивидуальных авторских образований этого типа с отвлеченным значением” [6, с.136].

А Г.П. Князькова другого мнения: этот тип словообразования в русском просторечии второй половины 18 века “еще только намечался” [4, с.66].

Лексикографические данные опровергают названные положения. Семантика имен данной лексико-семантической группы (ЛСГ) выявляется при сопоставлении с лексическим значением соотносимых с ними слов. Причем, последние могут являться различными частями речи: именами и глаголами.

По характеру словообразовательной соотносительности рассматриваемая нами ЛСГ слов неоднородна: ряд имен соотносится с одним словом, другие - с точки зрения современного состояния допускают неединственную мотивацию.

К первой группе относятся имена, соотносимые с именем прилагательным (хотя с точки зрения истории развития само имя могло быть и существительным и прилагательным) и с глаголами. Как приставочными, так и бесприставочными. Последних зафиксировано меньше (*студь*, *стыдь*, *журь*, *плясь* и другие).

Другую групу представляють імена, соотнесимые с прилагательным и глаголом (рябь - рябой - рябеть, сырь - сырой- сыреть).

“Нулевые” имена существительные распадаются на несколько семантических групп:

1. Значение цвета вообще или цвета какого либо материала (бель, желть, синь).

2. Значение отвлеченного признака в ряде случаев утраченное современными языками (дурь, явь, жуть).

3. Довольно многочисленные имена со значением физического или психического состояния человека, называющего преимущественно отрицательные чувства: блажь, бредь, журь, зудь, говорь, хворь и другие.

4. Среди прочих менее употребительных можно выделить нулевые имена различной соотнесенности:

А) названия осадков, налетов, накипей на поверхности различных предметов (нагорь, накипь, наледь, муть);

Б) обозначение места по какому-либо качеству (ширь, узь, гладь, проредь, голь и другие);

В) обозначение участков водной поверхности: быстриь, омутиь, глубь, течь, закрутиь);

Г) состояние природы или окружающей среды: морозь, рябь, студь, сырь, хмарь;

Д) в ряде случаев имена имеют конкретное (зелень - зеленая краска), или собирательное (чернь, голь) значения.

Рассмотрим некоторые из этих образований.

“Корневые” слова типа боль, синь, восходящие к более древнему общеславянскому пласту лексики, в современных восточнославянских языках имеют соответствующие параллели. Если рассмотреть семантику каждой подгруппы, то не трудно заметить, что во многих из них отвлеченное значение может сопровождаться целым рядом других сем, которые в условиях определенного контекста являют факт омонимии.

В частности, существительные типа чернь, желть, бель, синь и другие, наряду с отвлеченной семантикой, утраченной современными литературными языками, но сохраненной в говорах, еще в древнерусском языке имели значение цвета и принадлежат к общеславянскому фонду. В современных восточнославянских лексикографических источниках значение цвета отмечается как “устарелое”.

Более того, названные имена могут иметь собирательное или конкретное значение. Чаще всего в общенародном языке они употребляются в качестве специальных терминов: обозначающих цвет основного фона денотата: ткани, предмета существа.

В говорах это цветовое значение наиболее древнего пласта лексики легло в основу омонимичных образований. В качестве примера

приведем лишь данные некоторых образований, извлеченных из словаря Даля, древнерусского и современных украинского и русского словарей.

Синь (синесть, синева, синета, синедь, синина) – 1. Свойство, качество, состояние синего; 2. Синий цвет; 3. Синяя краска; 4. Руда синего цвета: есть синь медная и железная [3, т.4, с.186].

Синь–1. Синий цвет; 2. Синее поле; 3. Главный цвет в ткани [9, т.3, ч.1, с.357].

Синь ж. 1. те саме, що синява

Синява – 1. Синій колір чого-небудь; 2.синій простір, синя поверхня ( про небо, море); 3. назва деяких руд [8, т.9, с.190].

Синь ж. – что синева; 2. Вид лекарственного растения; 3. Устар. Синяя краска; 4. Спец. В горном деле название некоторых руд, имеющих синий цвет (медная синь) [7, т.13, с.84].

Другую подгруппу образований представляют, уходящие своими корнями в древнерусский период слова со значением состояния, соотносимые в современных языках: дурь, блажь, боль, хворь, желчь, сонь, явь и другие.

Боль – ж.р. –болезнь; Боль – м.р. больной [9, т.1, ч.1, с.10].

Боль ж. – болезнь, самое чувство, телесное страдание, чувство горя; больной человек, хворый, недужий [3, т.1, с.111].

Біль ж. – відчуття фізичного страждання [8, т.1, с.186].

Боль ж. – 1. Ощущение страдания, вызываемое сильным раздражением чувств, нервов; 2. Сильное огорчение, досада, вызываемые тяжкими нравственными переживаниями [7, т.13, с.186].

Сопоставление лексикографических данных позволяет сделать определенные выводы.

1. Омонимичность образования боль по направлению к современности утрачивается: боль в значении “больной” зафиксировано в древнерусском словаре и в словаре Даля. В современных частушках слово боля в значении “милый, дорогой”.

2. Сопоставление данных украинского и русского языков показывает, что имена данной группы, совпадая в основном значении, различаются грамматическими показателями: в русском языке, как и в древнерусском, женский род, в украинском - мужской род. Многочисленную продуктивную группу составляют имена существительные женского и мужского рода нулевой аффиксации на про-, имеющие общее типовое значение “слабая степень проявления отвлеченного признака или действия, выраженного производящей основой”.

По поводу образования данного типа слов существуют различные мнения. Так, например, в БАС отмечается, что приставка про- “употребляется для образования существительных и вносит значение “наличие какого-либо качества в некоторой степени, в небольшом коли-

честве”: про-бель, про-зелень [7, с.186]. Иной очки зрения придерживается В.В. Лопатин, полагая, что имена названной группы образованы не префиксальным, а “сложным суффиксально-префиксальным способом от соответствующих имен прилагательных” (в частности, проседь, прожелть, прозолоть) [5, с.84]. Последнее замечание в той или иной мере можно отнести лишь к слову прозолоть, тогда как желть (про-желть), известное с 8 века, в БАС отмечено как “просторечное”, а седь, по свидетельству Ю.А. Азарх, было употребительно еще в памятниках старославянского языка [1, с.156].

Круг имен типа проседь значительно расширен в словаре В. Даля: прогладь – место довольно гладкое, ровное, хотя и не совсем; проголь – чистое ровное, голое место, бедность, голь, нищета; продурь – одурь, полубеспамяństwo; прознонь- небольшая дрожь, лихорадка; проредь – что-либо редкое, нечастое.

Количество названных имен существительных можно продолжить, однако и приведенных примеров вполне достаточно, чтобы сделать определенные выводы. Имеющийся в наличии материал не входит в рамки, предложенные составителями словаря БАС и под редакцией Д. Ушакова и В.В. Лопатиным, т. к. для некоторых приставочных имен (по крайней мере нами не зафиксированы) отсутствуют соответствующие бесприставочные существительные (пролесь, прозолоть) и прилагательные (проглядь, прознонь) обращает на себя внимание следующий факт: всем названным образованиям соответствуют в разговорной речи глаголы с приставкой про-: пролесь – пролесьить, прожелть – прожелкнуть, просинь – просинить, прознонь – прознобить, просоль – просолить, проседь – просесть и другие [3, т.3, с.466].

Однако в современных пособиях по русскому языку, а также в толковых словарях отмечается, что глагольная приставка про- указывает на полную исчерпанность, полноту проявления качества или действия, причем, последнее совершается не слегка, а интенсивно, в большей, чем либо мере. Соотносимые с ними существительные объединяются общим типовым значением “наличие какого-либо качества, действия в некоторой степени, в небольшом количестве”. Напрашивается вопрос, возможна ли словообразовательная связь между именем и глаголом, т.е. могут ли указанные глаголы выступать в качестве производящих для соответствующих “нулевых” имен, степень признака или действия которых так противоположна?

Вероятность отглагольного производства исследуемых имен, на наш взгляд, обусловлена следующими факторами. Известно, что любое значение интенсивности, превосходства или слабости, неполноты действия развивается на базе какого-либо нейтрального значения. Можно предположить, что для глагольных образований с приставкой про- было характерно и то и другое качество или действие.

Данные словарей показывают, во-первых, что для некоторых глаголов характерно только нейтральное значение. Например, пролыситься – что, сделать на чем лысину, голое место, оголить полосою [3, т.3, с.434]; просинить – прополоскать в растворе синьки, промыть с синькой [10, т.3, с.998]; продурить – дурачиться, дурить все время [3, т.3, с.481].

Во-вторых, для ряда глаголов характерно и действие, выполняемое интенсивно, в большей мере, и действие незначительное или выполняемое частично: прожелкнуть – “зажелкнуть”; совсем пожелтеть или пожелтеть незначительно [3, т.3, с.483]; просолить – просаливать – посолить немного и пропитать солью [3, т.3, с.507].

В-третьих, в некоторых глаголах с приставкой про- содержится прямое указание только на незначительную степень качества, действия: проголить – проголять – проредить, сделать пореже, прорубить часть гуши [3, т.3, с.478]; просесть – посесть немного, стать с проседью [3, т.3, с.517]; проглядеть – проглядывать-что, просмотреть, обозреть слегка или спешно, пробежать глазом [3, т.3, с.477]; проредить – сделать реже, удалить часть растений [10, т.3, с.988]; прогладить – выгладить наскоро [3, т.3, с.476]; и разгладить утюгом, проутюжить [10, т.3, с.910].

В ряде случаев указывается только одно значение – действие, выполняемое интенсивно, большей степени, чем обычно. Например, просинить – высинить, прознобить – разговорное вызвать сильный озноб, сильно охладеть [7, т.11, с.1091].

Таким образом, исследованный материал позволяет сделать вывод, что для многих глаголов с приставкой про- присуще не только значение “наличие признака, действия в некоторой степени, в небольшом количестве” или “действие распространяется частично”, но и наличие действия, признака в большей степени. Другими словами, речь идет о словообразовательной энантиосемии приставочных глаголов.

Благодаря указанным обстоятельствам создается возможность образования “нулевых” имен существительных с общим типовым значением “наличие какого-либо качества, действия в небольшом количестве”.

Как уже было сказано, ряд имен соотносится с глаголами, осложненными приставками, которые привносят в производящую глагольную основу новую сему. Ряд имен соотносится с глаголами, имеющими приставку о-, которая придает значение “распространять действие, названное в основе, вокруг себя”: осып – осыпаться, опадь опадать “осыпаться о листьях, плодах, лепестках.”

Разновидность представляют имена, мотивированные глаголами, соотносимые в свою очередь с именем и имеют значение “сделать что-либо каким-то”: осырь – осыреть “стать сырым, влажным”; омуть – омутить “помутнеть, взмутиться”; оголь – оголить, оголять “снять одежду, покров, стать голым, лишиться листвы”; осинь – осинить, “окрасить в синий цвет”.

В отношении некоторых образований установилось мнение о при-субстантивном характере их словопроизводства.

Так, В.В. Лопатин полагает, основываясь, вероятно, только на формальных отношениях, что слово *омуть* образовано от *омут* [5, с.139]. А В.Е. Ляпунова, пытаясь доказать присубстантивно-окказиональный характер образования *омуть*, считает, что *омуть* одновременно напоминает *омуты* и *мутность* [6, с.92]. На такие ассоциации наталкивает глагол *прояснилось*, относящийся к этому слову:

И теперь уж я болеть не стану  
Прояснилась *омуть* в сердце мгlistом.  
[3, т.2, с.120]

Здесь и далее используется материал словаря В. Даля.

Натяжка авторов очевидна, т.к. ни одно из названных существительных не может мотивировать слово *омуть*, во-первых, *омут* и *омуть* совершенно различны по значению: *омут*, как отмечается во всех лексикографических источниках имеет конкретное значение – “глубокая яма на дне реки или озера”, водоворот, быстрина, вымывающая на дне реки, озера яму”, а слово *омуть* означает отвлеченное состояние и синонимично бесприставочным *мут* и *мутность*.

На наш взгляд, слово *омуть* является точно так же, как и *опадь*, *осыпь* и другие по своему характеру словопроизводства приглагольным и мотивируется довольно распространенным в разговорной речи глаголом *омутить* “помутить, взмутить”.

В таком случае *омуть* означает состояние по глаголу *омутить-ся*. С такой семантикой оно зафиксировано во многих лексикографических источниках, в том числе в словаре В. Даля и в стихах С. Есенина. Сам факт фиксации данного слова в более ранних словарях отрицает “окказиональное” словопроизводства С. Есенина, который великолепно знал народную речь и использовал “редкие” для нее слова в своем творчестве.

Исходя из вышесказанного, имена отвлеченного значения, бытующие в современных восточных языках, восходят к древним – \*і основам.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азарх Ю.С. Из истории русского словообразования // Ученые записки Елабужского пединститута. – Елабуга, 1962. – Вып. 5. – С.20-24.
2. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. - М., 1972.

3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х томах. - М., 1955.
4. Князькова Г.П. Русское просторечие второй половины 18 века. - Л., 1974.
5. Лопатин В.В. Рождение слова. - М., 1973.
6. Ляпунова В.Е. Из наблюдений над словоупотреблением и словообразованием в творчестве С. Есенина // Ученые записки Удмуртского пединститута. – Ижевск, 1962. – Вып. 18. – С.35-38.
7. Словарь современного русского литературного языка: В 17-ти томах (БАС). – М. - Л., 1951-1965.
8. Словник української мови: В 11-ти томах (СУМ). - К., 1971.
9. Срезневский И.И. Словарь древнерусского языка: В 3-х томах. - М., 1989.
10. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: В 4-х томах. - М., 1935-1940.

### АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена вивченню іменників з абстрактним значенням в східнослов'янських мовах. Автор аналізує іменники абстрактного значення, які співвідносяться з іменниками, прикметниками, дієсловами. Також розглядаються семантичні групи “нульових іменників”.

Автор порівнює значення слів в різних словниках: Даля, сучасної української та російської мов, давньоруського – і приходить висновків відносно схожості значення слів та граматичних категорій.

Аналізуються також абстрактні іменники, які були утворені від дієслів, і використовуються в розмовній мові.

### SUMMARY

The article is devoted to the problem of the abstract nouns studying in the East-Slavonic languages. The author analyses the meaning of abstract nouns and the corresponding adjectives and verbs. The semantic groups of nouns are also observed.

The author compares the meaning of the words in different dictionaries (Dictionary of Current Ukrainian and Russian and the Dictionary of the Old Russian Language) and makes a conclusion about likeness and difference in the meaning of the words and their grammatical categories.

Abstract nouns which are made from verbs and used in the colloquial speech are also analyzed.

Н.И. Иванова (Горловка)

УДК 81'366

## ОБ АКТИВИЗАЦИИ СЕМАНТИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ ОНИМОВ

Вопрос о семантике апеллятивов и онимов, выделение признаков, разграничивающих эти два класса слов, определение отличительных характерных свойств онимов, на основе чего стало возможным разработать их чёткую и достаточно полную классификацию, - вот далеко не полный перечень онимных проблем, успешно ныне разрешённых. Работы мэтров ономастики А.В. Суперанской, Е.С. Отина, Ю.А. Карпенко, Э.Б. Магазаника раскрыли многие секреты онимов. Но почему-то каждый раз при новом взгляде на конкретные онимные единицы и при попытке объяснить некоторые их тайны исследователи вновь и вновь возвращаются к одним и тем же вопросам. Особенно остро они встают во время работы с коннотативной текстовой (художественной или публицистической) и коннотативной внетекстовой проприальной лексикой, потому что, в отличие от онимов, выполняющих свою первичную функцию – быть номинативно-обозначающим знаком, коннотонимы, приобретая и проявляя какой-то особый смысл, выполняют функцию вторичную (в смысле – дополнительную, несвойственную, но никак не менее значимую). Механизмы и возникновения и реализации коннотативных сем структуры значения таких имён вызывают особый к ним интерес, а смысловое богатство и символичность настолько очевидны, что их, по замечанию Е.С. Отина, “можно отнести к ономастическим универсалиям, присущим словарному составу большинства (а может быть, и всех) языков мира“ [2, с.32].

Одним из таких периодически возникающих вопросов есть вопрос о наличии \_ отсутствии семантики у онимов. Собственное имя – самая конкретная (что может быть конкретнее названия единичного географического объекта золотоносного района на Северо-Западе Канады **Клондайк** или имени конкретного человека **А.С. Пушкина**, жившего в известное историческое время и занимавшегося писательством) категория языка. Но оно же – и самая абстрактная, представляющая мысленное отвлечение от конкретного референта и выделение, вычленение определённых свойств. Причём, степень абстрактности тем больше, чем шире диапазон ассоциаций у онима. Вот какими могут быть те же слова в художественно-публицистическом пространстве: “*Очень хочется вернуться в эту страну [Пакистан] как можно быстрее. Осталось слишком много недосказанного. Это настоящий Клондайк для журналиста*” [Комс. правда. – 26.10.01.]; “*Для людей бедных и без комплексов эконд-хэнд – настоящий Клондайк*” [Комс. правда. – 19.10.01]; о ма-

леньком Саше Блоке – “Золотое детство, ёлка, дворянское баловство, няня, *Пушкин*” [Вл. Орлов. Гамаюн]; “Октябрь наступил. Стало *Пушкина* больше вокруг, верней, только он и остался в уме и природе” [Б. Ахмадулина. Мы начали вместе: рабочие, я и зима].

Отрицать наличие семантики у онимов невозможно, так как именно семантические потенции создают им возможность существовать в априорных условиях: равенства противоположных значений конкретного и абстрактного и сосуществования их, одновременной реализации в одной языковой реалии. Конкретность семантики *poen pgorgia* – в проявлении стойких объективных представлений, связанных с конкретным объектом и получивших распространение в культуре одной или нескольких наций. Это так называемая архетипная онимная матрица, являющаяся базой для параллельно развивающегося абстрактного значения. Абстрактность же онима – в предельно обобщённом содержании, в образовании значения, являющего собой начальный этап отвлечения от денотата и допускающего возможность полного от него отхода (единицы последнего уровня потери связи с референтом и полной, абсолютной деонимизации, типа *маузер, френч*, не являются предметом исследования в предлагаемой статье). Развитие абстрактного значения не в последнюю очередь связано и с маркированностью выделенных когда-то в семантической структуре онима коннотативных сем и с влиянием психологической стереотипизации ассоциаций.

Подобный синкретизм собственных имён не является противоречивым свойством: они, подобно многим языковым и философским категориям (отражающим действительность как объект и представление об этом объекте, понятие как целое и его части, сумма которых не образует это целое, совмещающим содержание и форму и т.д.), становятся аддитивными единицами. Наблюдается вполне естественная связь между онимом – повторной (иной, не апеллятивной) номинацией денотата и онимом-знаком, обладающим совокупностью определённых смысловых признаков. Конкретная референтная соотнесённость онима крепко “держит” его в установленных денотативных границах, а смысловая перспектива онима выводит его за пределы первоначальной номинативно-обозначающей функции, обнаруживает у имени тенденцию к динамичной активизации семантических потенций; при этом практически всегда априори существует детерминирующий ассоциат. В этом смысле интересно использование онимов в следующих ситуациях. В интервью В. Крамник на вопрос об отношениях с Г. Каспаровым ответил: “*Не надо его в Сальери записывать, а меня в Моцарты*” [АиФ. – 2001. - № 52.]; И. Киселёва вспоминает, как она заинтересовалась происхождением актёра В. Даля: “*Вы не внук “Словаря”?*” [Комс. правда. – 29.11.01]; А. Пугачёва возмущается слухами о Ф. Киркорове: “*Пойдёт с женщиной – плохо, с мужчиной – тоже плохо.*

*Хорошо, с детьми не ходит, а то сразу Майклом Джексонем назовут*” [Комс. правда. – 7.12.01.]. (Мы не рассматриваем случаи, когда выбор имени – это может быть, например, какой-либо вариант возможных антропонимных формул – обусловлен национальными традициями, социальными условиями и т.д., показательным примером чему могут служить воспоминания К. Паустовского: *«Михаил Михайлович Пришвин – это было имя для города, а в тех местах, где Пришвин чувствовал себя дома – в избах объездчиков, в затянутых туманом речных поймах, под тучами и звёздами полевого русского неба, – звали его просто “Михалычем”*», хотя и эти явления, безусловно, представляют большой интерес как для практических, так и для теоретических исследований).

Подобными уникальными свойствами обладает, конечно, не каждая проприальная единица. Если слово – исторический оним или художественно мотивированный, то у него есть большой шанс сохранить денотативное значение и приобрести символическое. Сложнее происходит процесс такого совмещения у собственных имён, не имеющих своей истории употребления или не связанных с известными лицами или объектами. В таком случае имени требуются особые условия – условия художественного окружения или расширенного контекста – для реализации каких-либо коннотем. Но тогда имя будет проявлять другую тенденцию: всё дальше отходить от референта и приобретать субъективно-индивидуальные единичные (“разовые”) коннотации. Имя всё равно станет самостоятельным и неповторимым языковым знаком, только релятивным. Примеров такой коннотонимизации в рамках одного художественного произведения можно привести множество, ограничимся следующими. В “Селе Степанчикове” Ф. Достоевского лакей даёт галстуку определение “*аделаидина цвета*”, на вопрос барина, а есть ли цвет *аграфенин*, невозмутимо отвечает, что “*нет и быть не может*”, и объясняет почему: “*Неприличное имя Аграфена-с. ... Аделаида, по крайней мере, иностранное имя, облагороженное; а Аграфеной могут называть всякую последнюю бабу-с*”. Вот другое рассуждение: “*На всём белом свете не было человека несчастнее Анисия Тюльпанова. ... Во-первых, имечко – Анисий. Видели вы когда-нибудь, чтобы благородного человека, камер-юнкера или хотя бы столоначальника звали Анисием? Так сразу и тянет лампадным маслицем, крапивным поповским семенем...*” [Б. Акунин. Пиковый валет].

Говоря о реализации онимом конкретного и абстрактного значения, невозможно не задаться вопросом: какие онимы представляют собой наивысшую ступень абстрактности. Онимы с конкретно-дискретным значением (например, слова *Клондайк*, *А.С. Пушкин*, анализировавшиеся вначале) могут представлять интерес просто как объект ономастической науки и на шкале конкретного – абстрактного значе-

ния занимают начальную, исходную позицию. Последнюю позицию будут занимать онимы соответственно с абстрактно-дискретным значением. Но чтобы определить, какие это слова, прежде всего следует разобраться с онимами, находящимися между этими полярными точками. А это единицы с континуальным значением, являющие собой образования плавного, незаметного перехода от конкретного значения к абстрактному. Наблюдается это, например, в случаях сравнения какого-либо индивида с другим (это может быть историческое лицо или герой художественного произведения) посредством имени собственного: возвращающихся в 1946 году русских эмигрантов из Франции в поезде русский солдат угощает сигаретами – *“Так первым приветствовал нас в новой нашей жизни молодой советский воин. В радостном возбуждении мы говорили друг другу: – Да ведь это вылитый Василий Тёркин!”* [Л. Любимов На чужбине].

Свойства абсолютных абстрактно-дискретных приобретают имена, когда они становятся особыми языковыми знаками внеязыкового объекта. Чаще всего и эффективнее это происходит в художественном произведении, но и сами по себе они могут выражать высшую степень обобщённости и символичности, особенно когда со временем “объективируются”, представляют такую модель лингвокультурного концепта, которая формируется в процессе освоения внеязыкового факта (события или индивидуума) носителем языка (или субъектом мысли, – если не акцентировать внимание на специфических характеристиках национального менталитета). Вот, к примеру, как ярко проявились субстанциональные семы в семантике онимов (из выступления Олега Табакова в телевизионной передаче “Подробности” от 2.02.02): *“На каждого Моцарта найдётся свой Сальери”*.

Последний пример может стать основанием для возвращения к так и не решённому окончательно в ономастической науке вопросу: есть ли семантика у онимов. Если имена способны не только вызывать цепь ассоциаций, а ещё и могут реализовывать свойства, характерные сугубо для смылосодержащих лексических единиц, такие, как образовывать антонимические пары или строить синонимические ряды, то, конечно, ответ будет утвердительным. Однако тут же следует внести и дополнения: говорить, например, об онимной синонимии уместно лишь в контексте, да ещё в том случае, когда перлокутивный эффект высказывания рассчитан на совпадение фоновых знаний адресата и адресанта, либо когда онимы сопровождаются дополнительной информацией. Слишком много условий требуется соблости собственным именам, чтобы приобрести статус полноправных семантических (в смысле имеющих определённое значение) единиц, имеющих схожее содержание: *“Если у вас слабое государство, то даже сильный предприниматель ничего в нём не сделает. При слабой власти Морозовы, Рябушинские,*

*Третьяковы не рождаются*” [Комс. правда. – 13. 03. 99]; «*Насколько прочны окажутся под натиском “друзей Биллов, Тони и Герхардов” кремлёвские стены*» [Комс. правда. – 16. 11. 99]; «*Французские прозаики и драматурги того времени, все эти Викторь Гюго, Дюма, Сарду, Эжене Сю, в совершенстве владели техникой своего ремесла, превзойдя в этом авторов предыдущих эпох*” [Л. Фейхтвангер. Дом Дездемоны]; «...университетский дух в колледже: *Наташа, Соня, Николья, Денисов, Долохов, весь этот вальс начальных глав “Войны и мира”*» [В. Аксёнов. В поисках грустного бэби].

Но с другой стороны, ведь и невозможно, например, в первом предложении этого ряда какой-либо оним заменить на *Соловьёвы* или *Ибрагимовы*, а последнее предложение дополнить словами *Чичиков* или *Жюльен Сорель*. (К тому же, и с апеллятивными синонимами не всегда всё просто. Можно разве предположить, что слова *восходящая звезда, образец упрямства, уникал, самородок, зазнайка* являются синонимами, не зная того, что все они называют шахматного гения Фишера [Известия. – 20.12.72.]. Ещё пример функционирования так называемых контекстуальных синонимов: “*Ополоумевший дирижёр, не отдавая себе отчёта в том, что делает, взмахнул палочкой, и оркестр не заиграл, и даже не грянул, и даже не хватил, а именно, по омерзительному выражению кота, урезал какой-то невероятный ... мари*” [М. Булгаков. Мастер и Маргарита]. И подобные случаи довольно часты. Т.е. не все и апеллятивные синонимы безоговорочно и без допусков абсолютны.)

Вообще проблема онимной синонимии объективно существует и в рамках данной статьи неразрешима. Очевидно следующее: коль онимный пласт – полноправная часть лексики языка, значит, ему присущи все свойства, которыми обладают эти языковые единицы, так как в языковой системе исключений нет. Ф. де Соссюр достаточно убедительно доказал последний постулат, и действительно, какие-либо исключения (если допустить их возможность) будут разрывать непрерывную, цельную цепь определённых языковых проявлений, что нарушит сами принципы и механизмы функционирования языка. Однако не вызывает сомнений тот факт, что языковая система есть не только уже осуществлённые возможности, но и потенциальные явления, факты, которые не противоречат ей и её требованиям. Часто включаются так называемые гомеоретические механизмы, имеющие отношение к той же системе, только скрытые, внутренние, которые обеспечивают изменение каких-либо параметров деятельности элементов системы. Взаимодействие, а то и столкновение системных закономерностей со случайностями и проявлениями тенденциозного характера - явление в языке не только обычное, но и более того, обеспечивающее условия для саморазвития языка, служащее источником непрерывного его прогресса. При этом, лекси-

ческая подсистема является в этом смысле наиболее открытой, в которой достаточно свободно и разнообразно могут проявляться до определённого момента не реализованные возможности, по сравнению, например, с грамматической или фонетической системами. Класс собственных имён в этом отношении является, может быть, наиболее свободным в функционировании, имеющим неограниченные перспективы, вероятно потому, что представляют собой некое условное, даже в какой-то мере закодированное наименование. Особенно имена в художественной литературе, - вот уж где они отрываются от своих лексических родственников и начинают жить своей особой жизнью. И если вопрос о наличии семантики у слова “Павел” решится, конечно, не в его пользу, то в других условиях оно не просто семантически насыщено, актуализирует неявные значения, но и становится необходимым, важнейшим, символическим компонентом в определённой словесной цепи: *“Но радость скоро прошла, и уже через полчаса Сергей Андреич смотрел на Павла и думал: кто этот чужой и незнакомый юноша ... Он называется Павлом, и лицо у него Павла, и смех у него Павла, и когда он отгрыз сейчас верхнюю корку хлеба, то отгрыз её, как Павел, – но Павла в нём нет”* [Л. Андреев. В тумане].

Собственные имена, занимая особую нишу в языке, демонстрируют в то же время и неограниченные семантические возможности самого языка, ведь, как заметил Гак В.Г., “язык должен быть организован так, чтобы на нём можно было всё сказать, выразить даже то, для чего нет специального обозначения в языке” [1, с.16].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гак В.Г. Языковые преобразования. - М., 1998.
2. Отин Е.С. Словарь коннотативных собственных имён в русском языке (общая характеристика и словарные статьи на букву В) // Слово и мысль. Вестник Донецкого отделения Петровской Академии Наук и Искусств: Сб. науч. тр. Гуманитарные науки. Выпуск второй. – Донецк, 2001.

## АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються проблеми функціонування власних назв і семантика конотативних власних назв.

## SUMMARY

In the article the problems of the functioning of proper names and the semantic content of connotative proper names.

## РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ

*Л.Н. Любимцева (Горловка)*

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: БОНДАРЕВА Е. РЕКА ЗАБВЕНИЯ. – ХЕРСОН, 2001. – 148 С.**

Е. Бондарева – член Национального союза писателей Украины, автор ряда поэтических сборников: «Жду весну» (Киев, Молодь, 1986), «Разомкнутый круг» (Херсон, Просвіта, 1997), «Иллюзия пространства» (Херсон, Персей, 2000). Четвертый по счету сборник – «Река забвения» – вышел в 2001 году. В него вошли лирические стихотворения, объединенные под заголовком «Два полюса», циклы «Предапрелье», «Наедине с землей», поэма-антимедитация «Охота на волчат», переводы украинских поэтов.

Е. Бондарева не новичок в поэзии, автор со сложившимся собственным стилем, для которого характерен лиризм, философичность, высокий уровень технического мастерства. Поэту удаются произведения разных жанров: сонеты и циклы стихотворений, поэмы, песни, плачи. В сборнике представлена пейзажная, любовная и медитативная лирика. Трогательный проникновенный лиризм стихотворения «Понять ребенка» сменяет тонкая философско-пейзажная зарисовка «Nostalgі». И Е. Бондаревой удается в одинаковой мере и то и другое. Не обошла вниманием поэтесса и вечные темы: поэта и поэзии, жизни и смерти, памяти, любви и материнства. Последняя является лейтмотивом всего сборника. Особенно пронзительно звучит тема материнства в поэме «Охота на волчат».

В сборнике угадываются ритмы и тональность поэзии «серебряного» века, которая, по-видимому, оказала сильное влияние на формирование авторского стиля поэта. Ощущается влияние русских поэтов «серебряного» века: А. Блока, Б. Пастернака, М. Волошина, М. Цветаевой. Тем не менее, на поэзии Е. Бондаревой не лежит отпечаток вторичности.

В сборнике представлено разнообразие метров и размеров. Здесь и пятистопный ямб, и трехстопный амфибрахий, и дольник. Пожалуй, вниманием не обойден ни один стихотворный размер. Поэт, обладающий филологическим образованием, нередко оказывается в сложной ситуации. В подобных случаях зачастую ученый-филолог побеждает поэта, но Е. Бондаревой удалось продемонстрировать высокий уровень владения поэтической техникой и при этом сохранить собственное лицо.

В сборнике Е. Бондарева демонстрирует перед читателем и талант переводчика. Последнюю часть сборника она отводит переводам стихотворений известных украинских поэтов: Лины Костенко, Василя Симоненко и других, что лишний раз подчеркивает разносторонность и высокий уровень поэтического мастерства Е. Бондаренко.

**РЕЦЕНЗІЯ НА МОНОГРАФІЮ: О.БОНДАРЄВА.  
ДРАМАТИЗМ МІФУ І МІФОЛОГІЯ ДРАМИ. –  
ХЕРСОН, 2000. – 183 С.**

Український національний театр ХХ ст. був позбавлений нормальних умов розвитку. Виходячи із своїх потреб, українська драматургія розвивалась орієнтуючись на європейську драматургію М. Метерлінка, Г.Ібсена, Г. Гауптмана, А. Чехова, О. Блока та на українських класиків. Але, на жаль, творчість сучасних драматургів 80-90 х. р. ХХ ст. не тільки не вивчена, але й недостатньо знайома широкому колу читачів. В суспільстві був створений міф про кризу української драми і авторів причислили до молодих, хоча вже були відомі збірки п'єс Ярослава Стельмаха і Лариси Хоролець, Марії Віргінської, а поза контекстом „кризової доби” – А. Вербець, О. Муратов, А. Дяченко, О. Лишега. Тому розвиток драматургії кінця ХХ ст. залишається темною плямою в історії сучасної української літератури.

Монографія О. Бондарєвої розглядає не лише історію розвитку сучасного українського театру, а й вивчає теоретичні аспекти драматургії. Вона визначає параметри драматичного жанру, оперуючи поняттями „життя – гра”, „життя – спектакль”, „життя – монолог”, „життя – п'єса”, „життя – роль”.

Розглядаючи взаємодію драми і міфу, авторка монографії робить висновки, що театр і міфологія взаємодіють і утворюють особливий прошарок драматургії. Використовуючи міфологію, українська драма 80х. р. ХХ ст., як матеріал театру, ритуалему, структурний принцип драми.

Всі позатеатральні феномени, такі як суспільні форми обрядів, карнавали, ходи, дитячі ігри, народні свята становлять модель театрального ритуалу, що ретранслюється українською драмою 80-х р. ХХ ст. Авторка позатеатральні форми інтерпретації дійсності аналізує в категоріях міфології і театру одночасно, а ключовими поняттями подібного аналізу виступають: ритуальна сутність буття людини, драматичність функціонування людини в світі, символічна природа міфологічного образу.

Вивченням розвитку сучасної драматургії займалися Л. Дем'янівська, М. Кудрявцева, С. Хороб, Т. Свербілова, але в монографії О. Бондарєва визначає вплив міфу на драматичний жанр, окреслює своєрідність художньої реалізації міфопоетичної свідомості у драматургічних творах, з'ясовує специфіку драмоміфології як своєрідного культурного феномену. Авторка визначає численні елементи драматичності у міфах, обрядах, ритуалах. Такі метафізичні втілення особли-

во характерні для західноєвропейської драматургії середини ХХ ст. і визначили поетику так званого „театру парадоксу”, а для української драми їхній пік припадає на 80-ті роки ХХ ст., які були втілені в творчості Я. Верещака, А. Дяченка, В. Босовича, М. Віргінської та ін.

Дослідження О. Бондарева виконала, спираючись на значний обсяг цікавого художнього матеріалу; авторка з увагою підійшла до загальнотеоретичних моментів розвитку сучасної української драматургії, що дало змогу нетрадиційно поглянути на розвиток драматургії 80-90 х років ХХ століття.



### *Шановні колеги*

Департамент науки Міністерства науки і освіти України  
Горлівський Державний педагогічний інститут іноземних мов  
запрошують вас прийняти участь у міжнародній  
науково-методичній конференції

### **Проблеми загальної, германської, романської та слов'янської стилістики,**

яка відбудеться **19-20 травня 2003 року**

у **Горлівському державному педагогічному інституті іноземних мов**

Робочі мови конференції – *українська, російська, англійська*

На конференції передбачається робота таких секцій:

#### **1. Стилїстика і проблеми сучасної комунікації та прагматики**

**Проблематика:** проблематика сучасної стилістики; маніпулятивна стилістика, мова масової комунікації і реклами, стилістика та риторика інформаційних війн і піару та іміджмейкерства; стилістики електронного спілкування (комп'ютерязу); проблеми мовленнєвих жанрів.

#### **2. Мова та стиль художнього твору**

**Проблематика:** поезика та риторика в їхньому взаємозв'язку та розмежуванні; філологічна герменевтика та інтерпретація тексту; стиль і стилістика художнього твору; проблеми ідеостилістики, полістилістика в сучасній художній парадигмі; стилістичні проблеми міжтекстових відношень; терапевтичний ефект тексту.

#### **3. Сучасні проблеми функціональної стилістики**

**Проблематика:** гомеостатичний стан функціональних стилів та їхня взаємодія в системі та історичній перспективі; метафункціональна стилістика (стилістика периферійних ознак); аналіз функціональних стилів і підстилів, стилістичний потенціал окремих рівнів мовної системи та її міжстратумного простору.

#### **4. Стилїстичні проблеми перекладу**

**Проблематика:** проблеми зіставної та контрастивної стилістики, її перекладознавчі аспекти; культурологічні аспекти стилістики та відтворення образу в перекладі.

#### **5. Стилїстика в навчальному процесі**

**Проблематика:** методика вивчення стилістики у школі та ВНЗ, сучасні навчальні програми та підручники зі стилістики, стилістика спілкування «вчитель - учень».

Круглий стіл

**“Статус стилістики в сучасній науковій парадигмі”**

### Умови участі в конференції

До 19 квітня 2003 року просимо Вас подати до оргкомітету конференції:

- інформаційну карту;
- резюме доповіді (5-7 рядків українською та англійською мовами);
- 7-10 ключових слів українською та англійською мовами.

При реєстрації в оргкомітет подається:

- текст доповіді у електронному та роздрукованому варіантах;
- оргвнесок у розмірі 30 грн, який забезпечує видання спеціалізованого випуску збірки “Лінгвістичні дослідження” з матеріалами конференції, друк матеріалів конференції (програма і т.ін.), поштові витрати.

Проживання у готелі (приблизно 60 грн. на добу за одномісний номер) сплачується самостійно.

*Оргкомітет буде вдячний Вам за розповсюдження цієї інформації серед колег, зацікавлених взяти участь у конференції.*

### Інформаційна карта

(зразок)

Прізвище, ім'я, по-батькові	Повна назва теми доповіді
Науковий ступінь	Адреса, факс, телефон, e-mail
Наукове звання	Секція
Місце роботи, посада	Проживання (підкреслити)
	1-м. номер; 2-м. номер

Просимо придбати квиток на зворотний бік.

*Маємо надію на плідну співпрацю!*

**Оргкомітет конференції**

**За матеріалами конференції буде випущено спеціалізований випуск наукової збірки “Лінгвістичні дослідження”**

### Вимоги до оформлення тексту доповіді для збірки

1. Текст статті готується у редакторі MS WORD for WINDOWS (версія не нижче 6.0).
2. Обсяг статті – від 6 до 12 повних сторінок тексту формату А4 через одинарний інтервал (поля - 2 см.), шрифт Times New Roman, кегль 14.
3. Текст подається у відредагованому варіанті на дискеті та у одному роздрукованому примірнику за підписом автора.
4. Параметри тексту:
  - абзац – 0,5 см; сторінки не нумеруються;

- ініціали (перед прізвищем) і прізвище автора друкуються на першому рядку справа; в наступному рядку – вч. ступінь, звання, у наступному рядку в круглих дужках – назва закладу, у наступному рядку – код УДК;
  - назва статті друкується великими літерами посередині;
  - текст набирається без переносів;
  - приклади виділяються курсивом, досліджувана одиниця – напівжирним курсивом, тлумачення береться в лапки “”;
  - посилання на літературу супроводжується цифрою у квадратних дужках з вказівкою позиції цитованого видання, наприклад: [4]; сам список подається наприкінці статті не за абеткою, а за тим, як джерело з’являється в тексті. При неодноразовому цитуванні автором статті вводяться умовні позначення, наприклад:  
4. Словарь современного русского литературного языка: В 17 тт. - М.; Л., 1950-1965. Далі в тексті - ССРЛЯ;
  - примітки мають спільну нумерацію з посиланнями на літературу, в тексті позначаються числом у квадратних дужках;
  - примітки та посилання на літературу даються наприкінці статті, через рядок, одним списком, із заголовком **ПРИМЕЧАНИЯ (ПРИМІТКИ) (функція “виноска” не використовується!!!)**;
  - текст супроводжується анотаціями англійською та російською мовами /4-6 рядків/ (у випадку, коли статтю написано російською, анотація подається англійською та українською мовами).
5. До тексту додається довідка про автора (прізвище, ім’я та по-батькові, місце роботи, посада, науковий ступінь та звання, адреса, телефони)

Телефон для довідок – 8-06242-4-69-80, 8-0624-12-06-11, м. Горлівка, ГДПШМ, В’ячеслав Ісаєвич Теркулов, e-mail: [terkulov@forlan.ghost.dn.ua](mailto:terkulov@forlan.ghost.dn.ua)

Інформаційна карта та анотація надсилається на адресу: **В.І. Теркулову, ГДПШМ, вул. Рудакова, 25, м. Горлівка, Донецька обл., Україна, 84626 до 19 квітня 2003 року.**

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- БЕЛОКОНЬ Наталя Анатоліївна** – аспірант Дніпропетровського національного університету;
- ГАБІДУЛІНА Алла Рашатовна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри російської мови та мовознавства ГДПШМ;
- ГАСВА Тетяна Іларіонівна** – пошукувач ГДПШМ;
- ГРІБОВА Яна Олександрівна** – викладач кафедри зарубіжної літератури ГДПШМ;
- Д'ЯЧОК Наталя Василівна** – старший викладач кафедри російської мови та мовознавства ГДПШМ;
- ЖАРИКОВА Ольга Володимирівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії та історії світової літератури і культури ГДПШМ;
- ІВАНОВА Надія Іванівна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри російської мови та мовознавства ГДПШМ;
- ІКРИНА Людмила Генадіївна** – викладач кафедри іноземних мов ГДПШМ;
- КОМАРОВ Сергій Анатолієвич** – аспірант Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди;
- КОЧЕТОВА Світлана Олександрівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури і культури ГДПШМ;
- ЛЮБИМЦЕВА Лариса Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури і культури ГДПШМ;
- МАЗУРИНА Валентина Олександрівна** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури і культури ГДПШМ;
- МАРЧЕНКО Тетяна Михалівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури ГДПШМ;

- ПАЛІЙ** Наталя Тимофіївна – викладач кафедри теорії та історії світової літератури і культури ГДПШМ;
- ПАРАМОНОВА** Людмила Миколаївна – старший викладач кафедри теорії та історії світової літератури і культури ГДПШМ;
- ПУХНАТА** Світлана Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та історії світової літератури і культури ГДПШМ;
- СИРОВА** Ольга Василівна – старший викладач кафедри російської мови та мовознавства ГДПШМ.

## ЗМІСТ

СТАТТІ

<b>Т.М. Марченко</b> (Горловка) Скандинавские мотивы в поэзии русских романтиков . . . . .	3
<b>О.В. Жарикова</b> (Горловка) Символика чисел в творчестве З.Н. Гиппиус . . . . .	11
<b>В.А. Мазурин</b> (Горловка) Мировая душа в представлении А. Белого . . . . .	18
<b>С.А. Кочетова</b> (Горловка) О. Мандельштам и А. Шень: “Соединению придав свою печать...” . . . . .	26
<b>А.Р. Габидуллина</b> (Горловка) Фатические высказывания в художественном произведении (На материале произведений М.А. Булгакова) . . . . .	32
<b>С.А. Пухнатая</b> (Горловка) Художественное своеобразие романа В. Набокова “Король, дама, валет” . . . . .	42

ПЕРШ ПУБЛІКАЦІЇ

<b>Л.Н. Парамонова</b> (Горловка) Пролегомены к метафорике Бродского . . . . .	48
<b>Н.Т. Палий</b> (Горловка) Традиции Ф. Достоевского и Л. Толстого в творчестве Г. Белля . . . . .	57
<b>Т.І. Гаєва</b> (Горлівка) Стильові ознаки української модерністської прози кінця ХІХ – початку ХХ століття (На прикладі новел В. Стефаника). . . . .	65
<b>С.А. Комаров</b> (Горловка) История и русский характер в рассказах В.Пьецуха . . . . .	71
<b>Л.Г. Икрина</b> (Горловка) Притча как форма художественного самовыражения в произведениях И.С. Шмелёва . . . . .	78
<b>Я.А. Грибова</b> (Горловка) Роман «Некуда» как закономерное явление в художественном наследии Н.С. Лескова . . . . .	84
<b>Н.В. Дьячок</b> (Горловка) Изменения морфонологического характера в структуре слов ЭСГ с вершиной-глаголом «речи» . . . . .	92
<b>О.В. Сырова</b> (Горловка) Существительные с основой на мягкий согласный отвлеченного значения в восточнославянских языках . . . . .	101

<b>Н.И. Иванова</b> (Горловка)	
Об активизации семантической перспективы онимов . . . . .	108
<b><u>РЕЦЕНЗІЇ. ХРОНІКА. ІНФОРМАЦІЯ</u></b>	
<b>Л.Н. Любимцева</b> (Горловка)	
Рецензия на книгу: Бондарева Е. Река забвения. – Херсон, 2001. – 148 с. . . . .	114
<b>Н.А. Бєлоконь</b> (Горлівка)	
Рецензія на монографію: О. Бондарєва. Драматизм міфу і міфологія драми. – Херсон, 2000. – 183 с. . . . .	115
<b><u>КОНФЕРЕНЦІЇ</u></b> . . . . .	117
<b><u>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ</u></b> . . . . .	120

**Наукове видання**

**Східнослов'янська  
філологія**

*Збірник наукових праць*

**Випуск другий**

Відповідальний редактор С.О. Кочетова  
Технічний редактор І.Л.Шевченко

Підписано до друку 01.06.2002  
Формат 60x84/16. Папір Maestro  
Гарнітура Times. Друк - різнографія  
Ум.-друк. арк. 6,32. Обл.-вид. 7,75  
Тираж 500 прим. Зам. № 2

Видавництво ГДПШМ  
84626 м. Горлівка, вул. Рудакова, 25