

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Харківський національний педагогічний  
університет  
імені Г.С. Сковороди

***НАУКОВО-МЕТОДИЧНА  
СПАДЩИНА Л.П. ЧЕРКАСОВОЇ:  
ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ***

*Збірник наукових статей*

*Харків  
ХНПУ імені Г.С. Сковороди  
2020*

УДК 811.161.1  
Ч89

Науково-методична спадщина Л.П. Черкасової:  
продовження традицій: збірник наукових статей / Укладач –  
І.І. Степанченко. Харків: ХНПУ імені Г.С Сковороди, 2020.  
182 с.

Збірник наукових статей присвячено пам'яті мовознавця Леніни Павлівни Черкасової (1927–2002), кандидата філологічних наук, доцента, яка після захисту кандидатської дисертації (1954) протягом багатьох років (1954–1959, 1964–1991) працювала на кафедрі російської мови. Л.П. Черкасову вважають своїм учителем і науковим наставником викладачі різних філологічних кафедр ХНПУ імені Г.С. Сковороди та інших вишів, учителі шкіл – випускники університету. Вона є автором багатьох наукових, науково-методичних, методичних праць з лінгвопоетики, морфеміки і словотвору, морфології російської мови.

Рецензенти:

кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури та словянських мов ХНПУ імені Г.С. Сковороди **М.М. Журенко;**

кандидат філологічних наук, доцент, завідувачка кафедри російської мови ХНУ імені В.Н. Каразіна **Л.В. Педченко**

Рекомендовано до друку вченою радою Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (протокол № 3 від 12 червня 2020 р.)

Наукові редактори – доц. А.Г. Козлова  
проф. О.О. Скоробогатова

© Харківський національний  
педагогічний університет

імені Г.С. Сковороди, 2020

**З ЛІНГВІСТИЧНОЇ СПАДЩИНИ  
ЛЕНІНИ ПАВЛІВНИ ЧЕРКАСОВОЇ**



## ВЫРАЖЕНИЕ АНТРОПОМОРФНОСТИ В ЛИРИКЕ Б. ПАСТЕРНАКА

Антропоморфность (одушевление) – ведущая особенность мировосприятия Пастернака. Лирическое Я поэта неотделимо от мира природы. Пастернак сознавал это единство, относясь к природе, как к чуду, непостижимой тайне. Незадолго до кончины он написал: «Я ... не стану утверждать, что тайны природы мне безразличны, что всю жизнь я упустил из рассмотрения образ вселенной...» [9, 31].

Лирическое Я поэта погружено в этот мир, а процессы, протекающие в природе, это не просто фон, на котором проходит жизнь героя. Нередко эти процессы приравниваются к действиям и поступкам лирического Я. Смена времён года или суток, звёзды, солнце, ночь, рассвет, закат, сад, снег, поле, река, деревья, гроза, листопад, метель, шторм, ветер – всё это активные герои лирических сюжетов Пастернака, его лирические собеседники.

Значительная часть лирических сюжетов поэта развивается в пространстве города. Его улицы, площади, вокзалы, храмы, дома, их крыши и водосточные трубы – тоже одушевляются подобно явлениям природы. Природа и город так же смотрят на героя, как герой на природу. В стихах Пастернака они на равных, как ни у кого из русских поэтов.

Ощущая природу одушевлённой, поэт широко и многообразно прибегает к метафоре как средству антропоморфизма.

Одна из жизненных задач поэта – «моментальная фотография», закрепление мига постижения мира. Моментальность и обуславливает неожиданные, случайные образы-уподобления в лирических сюжетах Пастернака.

Глагольная метафора занимает позицию предиката, приписывая процессуальный признак лица неодушевлённому субъекту – конкретному или абстрактному понятию.

Семантически такие глаголы весьма разнообразны, среди них можно выделить наиболее частотные группы.

Самую обширную группу представляют глаголы движения. Это объясняется особой ролью движения в мироощущении поэта, преобладания в воспринимаемой им действительности динамичных образов, в том числе и стихийных процессов природы: грозы, бури, снегопада, дождя, шторма, самума и т. д.

Простейший способ достижения метафоричности – замена синонима. Так, вместо привычного узуального «приходит зима» находим:

В нашу прозу с её безобразьем  
В октябре забредает зима [8, 208].

Для метафорических глаголов движения характерны процессы быстрые или интенсивные. А. К. Жолковский отмечает тему интенсивности бытия как инвариантную для творчества Пастернака [3, 4].

Ивы ...бегут [8, 105].

Мчались звёзды [8, 124].

Рысью разбегались листья [8, 339].

Валилась в разгул листопада зима [8, 62].

Контекст усиливает антропоморфизм предикатов:

Сбегаются, с пеной у рта,

Ча дя, трапезундские штормы [8, 122].

Во тьме, в раскатах, в серебре

Она [гроза] бежит по галерее [8, 59].

Таким образом, природа врывается в дом героя. Ср. также:

Из сада, с качелей, с бухты-барахты

Вбегает ветка в трюмо [8, 77].

Последние строчки содержат характерный для Пастернака элемент просторечия (с бухты-барахты), ср. аналогичное:

Вырываясь с моря, из-за почты,

Ветер прёт наощупь, как слепой,

К повороту, несмотря на то что

Тотчас же сшибается с толпой [8, 243].

И бухался в воздух, и падал в ознобе,

И располагался росой на полях [8, 67].

Действия бежать, сбегаться, разбегаться, валиться, мчаться и т. п. из вышеприведенных текстов способны относиться в узусе и к живым, и к неживым субъектам. Наряду с этим встречаются предикаты, которые обозначают процессы, узуально сочетающиеся только с одушевлёнными субъектами, но в поэтической речи они могут согласоваться с наименованиями явлений природы:

Полнеба топчется поодаль [8, 58].

За окнами давка, толпится листва [8, 59].

...Ночь по селу

Белеющим бляньем тычется [8, 110].

В разрывы облаков

Протягивая шляпы,

Обозы ледников

Плетутся по этапу [8, 349].

Помимо глаголов движения метафоры достаточно широко представлены глаголами слухового восприятия. Среди подобных предикатов следует выделить семантическое нарушение сочетаемости, аналогичное рассмотренному выше, т. е. процессы, узуально называющие признаки одушевлённых субъектов, согласуются с наименованиями мира природы:

Для этой книги на эпитаф

Пустыни сибли [8, 117].

Дремала даль, рядясь неряшливо

Над ледяной окрошкой в иней,

И вскрикивала, и покашливала

За пьяной мартовской ботвиньей [8, 117].

Устаёт кустарник охать [8, 58].

Ужасный! – Капнет и вслушается,

Всё ли он один на белом свете... [8, 75].

Тучи стоны испускают [8, 152].

Как музыкальную шкатулку,

Её [птичку] подслушивает лес.

Подхватывает голос гулко

И долго ждёт, чтоб звук исчез [8, 457].

В системе метафорики Пастернака представляет большой интерес группа глаголов с доминантой смотреть, выражающих целенаправленный процесс зрительного восприятия. Этим процессуальным признаком Пастернак наделяет многообразные атрибуты и предметы природы. Они могут смотреть на героя или друг на друга, причём выбор их отличается от традиционного (типа «Луна смотрела с высоты» или «Колокольчики мои, цветики степные, что глядите на меня, тёмно-голубые» и т. п.). Субъекты, избранные Пастернаком из окружающей действительности, индивидуальны:

И на старое зданье почтамта

Смотрят сумерки... [8, 213]

[Сад] Разбужен чудным перечнем

Тех прозвищ и времён,

Обводит день теперешний

Глазами анемон [8, 78].

Море, сумрачно бездельничая,

Смотрит сверху на идущих [8, 165].

Когда рассвет столичный хаос

Окинул взглядом торжества... [8, 184]

Всё обледенело с размаху

В папахе до самых бровей

И крадущейся росомахой

Подсматривает с ветвей [8, 358].

Плыла черепица, и полдень смотрел.

Не смаргивая, на кровли... [8, 70].

Плитняк раскалялся, и улицы лоб

Был смугл, и на небо глядел исподлобья

Булыжник... [8, 70]

Как видно, контекст конкретизирует, оживляет метафоры благодаря антропоморфным обстоятельствам, примыкающим к предикатам: «смотрел, не смаргивая», «глядел исподлобья». Последнее наречие семантически связано с генитивной метафорой «улицы лоб». Сравним аналогичные актанты предиката:

Смотрят хмуρο по случаю

Своего недосыпа

Вековые, пахучие

Неотцветшие липы [8, 397].

Предикат со значением зрительного восприятия почти всегда уточняется конкретной деталью:

И солнце, по тропам осенним  
В него [в лес] входя на склоне дня,  
Кругом косится с опасеньем,  
Не скрыта ли в нём западня [8, 433].  
По петушиной перекличке  
Расступится к опушке лес  
И вновь увидит с непривычки  
Поля, и даль, и синь небес [8, 433].

Как уже отмечалось, для поэтической речи Пастернака характерно включение разговорно-просторечных компонентов. Представляется уместным в связи с этим вспомнить точку зрения Пастернака на «будничное просторечие, которое освежает язык поэзии» [8, 239], высказанную им в «Охранной грамоте» при анализе языка Блока. Просторечие у Пастернака нередко представлено, кроме актантов, предикатами. Так, среди глаголов зрительного восприятия встречается разговорный синоним:

Иван-да-Марья, зверобой,  
Ромашка, Иван-чай, татарник.  
Опутанные ворожкой,  
Глазеют, обступив кустарник [8, 429].

Предикат зрительного восприятия может получать дальнейшее семантическое развитие, и метафора таким образом усложняется, например:

А в городе на небольшом  
Пространстве, как на сходке,  
Деревья смотрят нагишом  
В церковные решётки.  
И взгляд их ужасом объят,  
Понятна их тревога.  
Сады выходят из оград:  
Они хоронят бога [8, 392].

Из двух приведенных строк очевидно, что деревья – участники события, ставшего основой лирического сюжета



«На Страстной», их поведение – тревога, чувство ужаса – мотивировано: они хоронят бога.

Представители мира природы могут не просто участвовать в лирическом сюжете, но и выступать в роли главных его героев. Эта ярчайшая индивидуальная особенность мироощущения Пастернака отмечена и описана И. И. Ковтуновой: «Сущность лирической поэзии как изображения мира в восприятии лирического субъекта, лирического я как «раскрытой точки зрения» выдвигает на первый план в структуре лирического сообщения точку зрения говорящего. Лирика в этом смысле эгоцентрична. Но этот эгоцентризм есть выражение антропоцентризма человеческого взгляда на мир. Надо заметить, что эгоцентризм не является абсолютным принципом лирической поэзии. В некоторых поэтических системах можно выделить стремление к преодолению антропоцентрического взгляда (например, картина мира в поэзии Б. Пастернака, где человек и предметы внешнего мира становятся равноправными «наблюдателями»)» [5, 18].

Лирическим Я может стать, например, зима, герой же превращается в объект, на который зима смотрит:

Пути себе расчистив,  
На жизнь мою с холма  
Сквозь жёлтый ужас листьев  
Уставилась зима [8, 357].

Процессы, протекающие в природе, приравниваются к действиям и поступкам лирического субъекта. Обе стороны, природа и герой, могут метафорически соприкасаться, например: «Рукав завернулся, ночь тёрлась о локоть» [8, 60].

Однако метафоричному осмыслению какого-либо одного и того же явления природы не свойственна стабильность. В том же тексте («Импровизация») ночь перемещается в иное семантическое окружение:

И ночь полоскалась в гортанях запруд [8, 60].

В другом сюжете:

О, не вовремя ночь кадит маневрами  
Паровозов [8, 115].

Варианты образа в различных текстах не связаны, ср. также:

В те места босоногою странницей  
Пробирается ночь вдоль забора [8, 394].

Ночь и лирический субъект участвуют в совместных действиях:

Ведь ночи играть садятся в шахматы  
Со мною на лунном паркетном полу [8, 711].

Ночь и автор выступают как равноправные герои, их наименования предстают как однородные подлежащие:

И мартовская ночь и автор  
Шли рядом, и обоих спорящих  
Холодная рука ландшафта  
Вела домой, вела со сборища.  
И мартовская ночь и автор  
Шли шибко, вглядываясь изредка  
В мелькавшего как бы заправду  
И вдруг скрывавшегося призрака [8, 118].

Многообразие семантических контекстов одного и того же образа свидетельствует о том, что ночь Пастернака – это знак, а не символ (в той же мере, как и другие явления природы) – это часть вселенной, частицей которой является и лирический герой.

Скользящее, меняющееся семантическое окружение образа говорит о том, что «всё живое связано волной кругового, вихревого сходства» [8, 452]. При детально углублённом сопоставлении поэтического кода Пастернака с кодом других поэтов (а это не входит в наши задачи) можно было бы убедительно обосновать ту его непохожесть ни на кого, которую интуитивно ощущает любой читатель. Позволим себе только напомнить, что образ ночи в поэтическом языке М. Цветаевой играет совершенно другую роль. Это образ-символ, вернее, два различных символа: ночь – время творчества или ночь – любовная.

Мир природы у Пастернака участвует в бытовых действиях, присущих человеку: «Повсюду портпледы разложит туман» [8, 71]; «Вяжет вьюга из хлопьев чулок» [8, 161]; «Сто слепящих фотографий ночью снял на память

гром» [8, 109]; «И гром отмыкает кусты» [8, 168]; «Опять направо и налево пойдёт хозяйничать зима» [8, 304]: «Но сосны не двигали игол от лени и белкам, и дятлам сдавали углы» [8, 313].

Взаимоотношение лирического Я и природы анализирует (в основном на материале немецкой поэзии) Т. Сильман. Человеческие чувства, мысли, как утверждает исследователь, часто и с само собой разумеющейся лёгкостью подключаются к явлениям природы или же «подключают» их себе: «Создаётся особая логика сюжетного развития, где причинно-следственные связи, вообще мысли лирического героя, с одной стороны, как бы сами собой вытекают из природных соотношений, а с другой – с не меньшей лёгкостью накладываются на них, как на послушный душевным изменениям, гибкий и переменчивый фон. Пейзажный элемент принимает на себя функцию досказывания чувств и мыслей лирического «я» средствами, находящимися как бы за пределами их словесного выражения» [10, 89].

Лирические тексты Пастернака включают большое число антропоморфных предикатов со значением психической деятельности человека, причём субъекты таких предложений относятся к миру природы.

Явления природы могут выражать эмоциональное состояние или отношение:

Пусть ветер, рябину занянчив,  
Пугает её перед сном [8, 358].

На улице, шагах в пяти,  
Стоит, стыдясь, зима у входа  
И не решается войти [8, 357].

Зачем же плачет даль в тумане... [8, 415].

И солнце, садясь, соболезнует мне [8, 75].

Ты спросишь, кто велит,  
Чтоб губы астр и дали  
Сентябрьские страдали? [8, 111].

Я с улицы, где тополь удивлён.

Где даль пугается... [8, 147].

А рядом, в шапке крапчатой, декабрь

Висит в ветвях на зависть акробату  
И с дерева дивится, как дикарь,  
Нарядам и дурачествам Арбата [8, 177].

Рассмотренный материал показал семантическое многообразие глаголов, функционирующих как метафоры. Были выделены наиболее характерные группы: глаголы движения, слухового и зрительного восприятия, наименования бытовых действий, эмоциональных состояний или отношений.

Обратимся к условиям метафоризации, или средствам создания метафоры. Что подразумевается под условиями метафоризации? Это семантические свойства, характеризующие слово-метафору, а также те контекстуальные особенности, которые участвуют в её функционировании.

Метафорика Пастернака сложна и временами неожиданна. Даже расположенные рядом метафоры нередко обусловлены различными факторами, созданы разными путями. Приведем в качестве примера минимальный отрезок текста «Весенний дождь» с двумя синтаксически однородными, антропоморфными предикатами: «Усмехнулся черёмухе, всхлипнул...» [8, 85].

Оба глагола обозначают процессы (улыбку, плач), связанные с психической деятельностью человека, и относятся к субъекту мира природы. Этим ограничивается их метафорическая общность. Метафоры созданы, вошли в стихотворную строку различными путями. Первый глагол функционирует как элемент стиха благодаря звуковому сходству со своим актантом: инструментовке согласных *p*, *x* и гласных *e*<sup>u</sup>, *y* и метафорическому значению. Второй глагол ведёт себя как поэтическое слово благодаря диффузности значений. Словарное, т. е. узуальное значение всхлипнуть – «судорожно вдохнуть, втянуть воздух при плаче» – совмещается с намёком на звук, производимый падающими струйками дождя (ведь и слёзы, и дождь – жидкость).

Диффузность значений – весьма характерная особенность поэтического слова вообще, кода поэтической системы Пастернака – в частности. Ещё пример:

Бывало – нагулявшись всласть,  
Закат сдавал цикадам

И звёздам, и деревьям власть  
Над кухнею и садом [8, 108].

Сочетание «сдать/сдавать власть», помимо прямого, может иметь значение «перестать действовать, прекратить существование». В тексте совмещаются оба значения, т. к. природа в мироощущении Пастернака – властитель всего.

Метафора образуется не только размытостью и совмещением значений глагольного слова. Усложнение его семантики происходит за счет взаимодействия с контекстуальным окружением: выбором субъекта высказывания, введением, помимо глагольной, именных, генитивных метафор, привлечением деепричастий для вторичной номинации действий, вводом антропоморфных наречий, сравнительных оборотов. Остановимся на каждом из перечисленных выше факторов усиления метафоризации.

Если отвлеченный субъект (признак, действие, состояние) соотносится с предикатом, не свойственным ему в узусе, сам по себе этот факт создает яркий образ. Так, например, отвлеченное состояние поэт размещает в пространстве:

Тогда тоска, как оккупант,  
Оцепит даль... [8, 172]

В одной из крайних комнат тишина,  
Облапив шар, ложится под бильярдом [8, 177].

При субъекте, называющем абстрактное действие, создаётся семантический конфликт с метафорическими предикатами (глаголами движения):

Я тоже любил, и дыханье  
Бессонницы раннею ранью  
Из парка спускалось в овраг, и впотьмах  
Выпархивало на архипелаг  
Полян, утопавших в лохматом тумане,  
В полыни, и мяте, и перепелах [8, 67].

Конфликт обусловлен тем, что абстрактный субъект помещён поэтом в конкретно обозначенное пространство («спускалось в овраг... выпархивало на архипелаг полян»).

Включение в текст, помимо глагольной, именной метафоры («архипелаг полян» в рассмотренном выше тексте)

часто наблюдается в образных построениях Пастернака: «И шторма тошнота крепчала» [8, 126].

Семантические связи «шторм крепчал» и даже «тошнота» и «шторм» традиционны, лишены образности, однако сплав их в единой метафоре с отвлечённым субъектом обновляет образ.

Метафоричность возникает благодаря индивидуально-авторскому развитию общеязыковых «бывших» метафор. Их первоначальная новизна возвращается через контекст. Так, например, общеязыковой является предикация «спит город», «дремлют сады» и т. п., при которой не ощущается метафоричность. Пастернак её возвращает:

Дремлет площадь,  
И сон её плох [8, 211].

Глаголы движения общеупотребительны при воспроизведении временных процессов («день прошёл», «бегут годы», «надвигается зима» и т. п.). Индивидуальное возрождение образности постигается через актанты:

Ускользящий день  
Будет плыть  
На железных полозьях  
Телеграфных сетей,  
Открывающихся с чердака [8, 212].

Среди актантов предиката особенно важную роль в процессе метафоризации играют наречия и деепричастия. Примеры таких «оживляющих» наречий:

Рысью разбегались листья [8, 339].  
Безутешно струятся ручьи [8, 344].

В московские особняки  
Врывается весна нахрапом [8, 415].

Только ветер бредет наугад  
Все по той же заросшей тропинке,  
По которой с толпою ребят  
Восвояси он шёл с вечеринки [8, 434].

Белой женщиной мёртвой из гипса  
Наземь падает навзничь зима [8, 448].

Деепричастие в поэтической речи может играть роль вторичной, часто антропоморфной номинации действия, названного предикатом:

Гроза в воротах! на дворе!

Преображаясь и дурея,  
Во тьме, в раскатах, в серебре,  
Она бежит по галерее [8, 66]

Вращая белками, пылят облака [8, 66].

А сверху, задыхаясь, вяз  
Бросает в трепет холст маркизы  
И ветки вчерчивает в газ [8, 69].

Но моросило, и топчась,

Шли пыльным рынком тучи [8, 98].

В траве, на кислице, меж бус  
Брильянты, хмурясь, висли,  
По захладелости на вкус  
Напоминая рислинг [8, 112].

Дремала даль, рядясь неряшливо

Над ледяной окрошкой в иней... [8, 117].

Глаза шитьём за лампою слезя,  
Горит заря, спины не разгибая [8, 159].

Море, сумрачно бездельничая,

Смотрит сверху на идущих [8, 166].

Смеркалось, и, ставя простор на колени,

Загон горизонта смыкал полукруг [8, 314].

Перебирая годы поименно,

Поочередно оклика я тьму,

Они [петухи] пророчить станут перемену

Дождю, земле, любви – всему, всему [8, 167].

Обращают на себя внимание два обстоятельства, характерные для антропоморфных деепричастий в поэтике Пастернака. Во-первых, почти все они относятся к несовершенному виду. Как отмечает В. В. Виноградов, именно такие деепричастия теснее связаны с глаголами, чем формы совершенного вида. Во-вторых, подавляющее большинство указанных деепричастных форм оказывается в препозиции по отношению к предикату, что также, по мнению В. В. Виноградова, усиливает глагольность этих

гибридных наречно-глагольных форм [1, 310]. Таким образом, и вид, и препозиция создают оптимальные условия для вторичной, образной номинации действия предиката.

Вторичную, метафорическую номинацию действия в деепричастии может связывать с основной номинацией каламбурная игра смыслов предиката, например:

Тихо взявши гавань за плечи,  
Мы отходим за пакгаузы [8, 165].

В данном лирическом сюжете предикат отходим мотивирован отплытием парохода. Деепричастие опирается на другое значение глагола – движение человека.

Деепричастию нередко сопутствует другой антропоморфный актант – сравнение:

Как обещало, не обманывая,  
Проникло солнце утром рано  
Косою полосой шафрановою  
От занавеси до дивана [8, 405].

А лес, как при царе Горохе,  
Как в предыдущие эпохи,  
Не замечая суматохи,  
Стоит и дремлет по сей день [8, 458].

Для выражения антропоморфности большие возможности содержатся в безличных предложениях.

Их предикаты, называющие физическое состояние, свойственное преимущественно лицам, в соединении с субъектами в форме винительного падежа, называющими явления и предметы мира природы, создают яркий семантический конфликт. «Несовместимость» субъекта и предиката – приём, дающий поэту возможность выразить единство героя и вселенной.

Сады тошнит от верст затишья [8, 57].

Взгляни ж, как Альпы лихорадит [8, 69].

И олеандры разморило [8, 150].

Этой ночью за парком знобило трясину [8, 142].

Безличным предикатам может быть свойствен тот же наплыв, диффузность значений, о котором говорилось выше, например:

Луга мутило жаром лиловатым,



В лесу клубился кафедральный мрак [8, 141].

Предикат совмещает безличное значение (= «тошнило») и личное (= «лишало прозрачности»).

Антропоморфность свойственна и безличным конструкциям с предикатом психического состояния или модальных значений желания, необходимости – при условии, что субъект относится к миру природы:

Всё, что ночи так важно сыскать

На глубоких купаленных доньях... [8, 88].

Лес хандрит. И ему захотелось на отдых [8, 132].

Заре, корягам якорным,

Волнам и расстояньям

Кого-то надо выделить,

Спасти и отстоять [8, 234].

Излюбленным типом безличных конструкций Пастернака являются отрицательные. Антропоморфность их может содержаться в актанте:

Нет сил никаких у вечерних стрижей

Сдержать голубую прохладу [8, 55].

На лугах лица нет,

У прудов нет сердца, бога нет в бору [8, 93].

Однако чаще антропоморфны сами предикаты:

Хотя ветвям наверняка

Невозмогу среди закута [8, 160].

Ещё земля голым-гола,

И ей ночами не в чем

Раскачивать колокола

И вторить с воли певчим [8, 392].

Идёшь по инею дорожки,

Как по настилу из рогож.

Земле дышать ботвой картошки

И стынуть больше невтерпёж [8, 434].

В чём же заключается познавательный смысл метафор, одушевляющих явления природы? Не в характеристике самих явлений. Антропоморфность – это код, передающий состояние, мысли, чувства лирического героя. Смысловая глубина, диффузность значения служит новому, не названному ещё в словесной форме акту познания мира.

Метафоры Пастернака – это «сто слепящих фотографий». Это словесный выплеск эмоциональной внутренней энергии поэта, энергии, которая заряжает читателя, обогащая его. Закончим это сообщение отрывком из работы Р. Якобсона: «Так обстоит дело в стихах Пастернака и ещё больше в его прозе, где совершенно откровенный антропоморфизм захватывает мир неодушевлённых предметов: бунтуют уже не герои, но окружающие вещи; неподвижные очертания кровель любопытствуют; дверь затворяется с тихой укоризной; повышенный жар, происходящий от усердия и преданности ламп, говорит об их радости по поводу семейного сбора; и когда поэт получил отказ возлюбленной, «гора выросла и втянулась, город исхудал и почернел» [11, 329].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В. В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. – М.: Высшая школа, 1972.
2. Гиржева Г. Н. Некоторые особенности поздней лирики Бориса Пастернака // Русский язык в школе. – 1989. – № 1.
3. Жолковский А. К. К описанию одного типа семиотических систем (поэтический мир как система инвариантов) // Семиотика и информатика. Седьмой выпуск. – М., 1976.
4. Кнорина Л. В. Грамматика и норма в поэтической речи // Проблемы структурной лингвистики 1980. – М.: Наука, 1982.
5. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. – М.: Наука, 1986.
6. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.
7. Метафоры в языке и тексте. – М.: Наука, 1988.
8. Пастернак Б. Избранное. В двух томах. – М.: Художественная литература, 1985.
9. Пастернак Б. Что такое человек // Век XX и мир. – 1989. – № 5.
10. Сильман Т. И. Заметки о лирике. – Л., 1977.

11. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987.

12. Язык русской поэзии XX века. Сборник научных трудов. – М., 1989.

**Филологический сборник. Харьков: ХНПУ, 2003. С. 8-20.**

**Л.П. Черкасова**

**НАБЛЮДЕНИЯ  
НАД ЭКСПРЕССИВНОЙ ФУНКЦИЕЙ МОРФЕМЫ  
В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ  
(на материале поэзии М. Цветаевой)**

В настоящей работе делается попытка проследить экспрессивную функцию морфем на материале поэтического языка Марины Цветаевой. Экспрессивность словообразующего элемента, сознательная членимость слова как поэтический прием – явление, чрезвычайно характерное для данного поэта, и, что не менее важно, нашедшее развитие в советской поэзии. Рассмотренные тексты весьма убедительно подтверждают положение о том, что «выделение, осознание морфем может обуславливаться аффективностью речи»<sup>1</sup>. В поэтической речи М. Цветаевой наблюдается повышенная аффективная членимость слов как с узуальными, так и с окказиональными словообразующими элементами.

---

<sup>1</sup> Р.С. Манучарян. Вопросы интерпретации и измерения глубины слова. ВЯ, 1972, № 1, стр. 117.

Известно, какую огромную роль в поэтике Цветаевой играет звукопись. Исследователи отмечают: «Есть поэты, воспринимающие мир посредством зренья. Их сила в уменьи смотреть и закреплять увиденное в зрительных образах. Цветаева не из их числа. Она заморожена звуками. Мир открывается ей не в красках, а в звучаниях. О себе она говорила: “Пишу исключительно по слуху”»<sup>2</sup>.

Звуковая инструментовка стиха Цветаевой ждет исследования. Эта сложнейшая и едва ли не центральная проблема (наряду с вопросами ритмики) в изучении поэтики Цветаевой<sup>3</sup>.

В данной работе ставится задача, лишь косвенно связанная с проблемой звукописи в стихе Цветаевой.

Помимо чисто звуковых сближений, где слова притягиваются друг к другу по звучанию и где звуковая сторона является первичной, силой притяжения в цветаевском стихе обладают родственные морфемы. Родственные, тождественные или омонимичные словообразовательные элементы, как правило, звучат одинаково или же, будучи алломорфами, содержат в своем звучании много общего. Поэтому выше и говорилось о косвенной связи вопроса об использовании морфем с общей проблемой звуковых сближений в цветаевском стихе.

Однако активное использование поэтом словообразующих и формообразующих элементов, своеобразный морфемный магнетизм, – это не просто разновидность звуковой инструментовки, так как помимо фонетического фактора в подобных случаях присутствует и смысловой: используется общее грамматическое значение аффикса, или общее значение корня реализуется в родственных образованиях. Например, соседство родственных слов в таких строках:

---

<sup>2</sup> Вл. Орлов. М. Цветаева. Судьба. Характер. Поэзия. В кн.: М. Цветаева. Избранные произведения. М.- Л., 1965, стр. 43.

<sup>3</sup> См.: В.В. Иванов. Метр и ритм в «Поэме конца» М. Цветаевой. Сб. «Теория стиха». Л., 1968.

И тот, кто район смертельной твоей судьбой,  
Уже бессмертный на смертное сходит ложе.

(«О муза плача...») <sup>4</sup>

обусловлено прежде всего смысловым фактором – сопоставлением общего лексического значения корня с индивидуальным значением основ, а затем уже – фактором звуковым.

В подобных случаях, т. е. когда морфема используется как поэтическое средство, звукопись следует рассматривать как нечто производное от грамматического и лексического значения. Таким образом, участвуя в конечном счете в звуковой инструментровке, морфема как художественное средство представляет собою нечто своеобразное, заслуживающее отдельного рассмотрения.

Вопрос об элементах словообразования как средства художественной выразительности уже ставился в литературе. Ему посвящена статья Е.А. Земской «Словообразовательные морфемы как средство художественной выразительности»<sup>5</sup>, где на широком материале, в основном – на текстах современной поэзии, показано функционирование морфемы как выразительного средства художественной речи. В своем исследовании Е.А. Земская делает ряд интересных выводов о стилистической функции словообразовательных факторов, в частности: «Объединение в одном контексте слов, произведенных по одной словообразовательной модели, как бы обнажает и подчеркивает ее стилистическую сущность»<sup>6</sup>.

Истоки многих фактов, которые приводятся в статье Е.А. Земской, по крайней мере фактов, извлеченных из современных поэтических текстов, – из стихотворений Р. Рождественского, Ст. Куняева, – как нам представляется, лежат в поэзии М. Цветаевой. К двум названным именам можно присоединить, по-видимому, и имена других современных поэтов, прежде всего Андрея Вознесенского,

---

<sup>4</sup> Тексты Цветаевой цитируются по книге: М. Цветаева. Избранные произведения. М.-Л., «Советский писатель», 1965.

<sup>5</sup> Е.А. Земская. Словообразовательные морфемы как средство художественной выразительности. «Русский язык в школе», 1965, № 3.

<sup>6</sup> Там же, стр. 56.

использующего игру морфем в своих стихотворениях. Но проблема влияния цветаевской поэтики на последующие поэтические поколения требовала бы специального исследования, и вопрос о роли морфемы как выразительного средства в таком исследовании, несомненно, должен будет учитываться. Несомненно – потому, что морфема в стихе Цветаевой чрезвычайно активна, пожалуй, как ни у кого из ее современников. Обратимся к фактам.

В ряду морфем, несущих эстетические функции в цветаевской поэтике, особенно значительна роль приставок. Во многих случаях приставка перестает быть только элементом слова и как бы получает автономию. Грамматическое значение приставки становится наиболее важным, наиболее весомым семантическим центром поэтического слова. Несколько примеров:

– Спи, *успокоена*,  
Спи, *удостоена*,  
Спи, *увенчана*,  
Женщина.

(«Бессонница»)

Общее значение приставки *у-* здесь – результативность, завершенность. Этот ряд, состоящий и здесь и во многих других случаях из трех звеньев, не ощущается как нечто замкнутое, завершенное. Он мог бы продолжаться – путем нанизывания слов, относящихся к одной и той же словообразовательной модели.

Значение законченности действия подчеркивается троекратным соседством приставки *от-*:

Настанет день – печальный, говорят!  
*Отцарствуют, оплачут, отгорят,*–  
Остужены чужими пятаками  
Мои глаза, подвижные, как пламя...

(«Настанет день...»)

Грамматическое значение приставки чаще заслоняет лексическое значение всей основы слова в тех случаях, когда такие одноприставочные слова появляются в метафорических рядах или при развернутых сравнениях, т. е. там, где слово семантически связано с контекстом относительно слабо.

Выше уже говорилось, что цепь одноприставочных образований обычно представляется как бы незамкнутой, например, поэт дает два звена:

Страсть, по нуждам *распроданная*,  
*Расклеванная*, – теки!

(«Магдалина»)

Здесь же было бы возможно и продолжение метафорического ряда, например: *развеянная*, *разбросанная*, *раздаренная* и т. п. Все это, очевидно, косвенно свидетельствует о том, что в подобных случаях общее значение приставки (в данном случае употреблена приставка *раз-* в дистрибутивном значении) весомее, чем значение основы в целом.

То же можно наблюдать в отношении приставки *пере-* (со значением чрезмерности, избыточности действия):

Заедай верстою версту,  
Отсылай версту к версте!  
*Перегладила* по шерстке, –  
Стосковался по тоске!  
Не взвожу тебя в злодеи,  
Не твоя вина – мой грех:  
Ненасытностью своею  
*Перекармливаю* всех!

(«Волк»)

Таким образом, там, где есть метафоры *перегладила*, *перекармливаю*, можно было бы ожидать и других *пере-* с аналогичным грамматическим значением, так как звенья этого незамкнутого ряда представляют собою слова, употребленные метафорически.

Грамматическое значение приставки становится еще более экспрессивно-весомым, если строки стиха состоят только из слов, содержащих эту приставку, что, например, встречается неоднократно в поэме «Крысолов»:

*Выловить.*  
*Выудить,*  
*Выведать.*  
*Выгадать.*

.....

Здесь – путы,  
Здесь – числа...  
*Разруха...*  
*Разлука...*

Однако приставки, стоящие в стихе рядом, не всегда имеют одно и то же значение. Так, например, стихотворение «В седину – висок...» содержит ряды однозвучных неоднозначных приставок: с *пере-* – *перестраиваюсь*, *перекраиваюсь* (действие, производимое заново) и *переламываюсь* (приставка вносит значение разделения).

Итак, там, где экспрессивность стихотворной речи связана с активизацией приставки, по-иному воспринимается семантическая структура слова. Раньше уже говорилось о том, что лексико-грамматическое значение приставки в подобных случаях начинает преобладать над значением всей основы в целом.

Необходимо отметить еще один семантический процесс: там, где приставка в современном грамматическом восприятии более или менее сливается с корнем, т. е. в словах с опрощенной основой, при поэтической активизации приставки как бы всплывает, обновляется этимологический состав слова, повышается степень его членимости. Это естественно: акцент на приставке обособляет корень не только в делимых основах, но и там, где в обычном употреблении корень не ощущается как отдельный элемент основы:

Этим словом – куда громовее, чем громом

*Пораженная, прямо сраженная в грудь...*

(«Автобус»)

Как известно, соотношение грамматических и лексических элементов значения в приставках неодинаково. Существуют приставки и с ярко выраженным лексическим значением, и с более абстрактным значением, так называемые «грамматикализованные» приставки<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> См.: В.В.Виноградов. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1972, стр. 395.



Если в стихе используются повторы таких грамматикализованных приставок, может возникнуть вопрос: не несут ли повторы подобных приставок чисто эвфоническую функцию? Есть ли семантическая заданность там, где семантика грамматикализировалась?

В частности:

Эй, идолы, чтобы вы сдохли!

Привстал и занес кнут,

И окрику вслед – *охлест*,

И вновь бубенцы поют.

(«Стихи к Блоку»)

По-видимому, на заданный вопрос следует ответить отрицательно. Сам факт соседства одноприставочных образований обуславливает, как говорилось раньше, определенные семантические изменения в структуре слова. Следовательно, даже применительно к грамматикализованным приставкам значение следует рассматривать как первичное, а звукопись – как вторичное.

Мы рассмотрели соотношение семантических и звуковых факторов в экспрессивно действующих цветаевских приставках. Остановимся теперь на их месте в структуре стихотворения.

Композиционное применение приставок как экспрессивного средства многообразно.

Различные (часто – антонимичные) приставки при одном корне могут создавать характернейший для поэтики Цветаевой прием – антитезу образов:

Уж он бы с тобою – поладил!

За непринужденный поклон.

*Разжалованный* – Николаем,

*Пожалованный* бы – Петром!

(«Стихи к Пушкину»)

Встречается и «перекрестное» употребление двух различных приставок в строфе, создающее своеобразный орнамент:

И *залепетать*, и вспыхнуть,

И круто потупить взгляд,

И, всхлипывая, *затихнуть* –  
Как в детстве, когда простят.

(«Ты солнце в выси мне застишь...»)

Наиболее типично трехкратное употребление приставок, стоящих рядом в одной строке или даже составляющих строку:

Из туч с золотым обрезом –  
Такое – на краснозем,  
Что весь световым железом  
*Пронизан – пробит – пронзен.*

(«Ударило в виноградник...»)

В этой функции часто находим излюбленную цветаевскую приставку *раз-* (со значением разъединения, уничтожения результатов действия), появляющуюся там, где развивается одна из основных тем лирики Цветаевой – тема разлуки:

*Ах, в раззор, в раздор, в разводство*  
*Широки – воротцы!*

(«А сугробы подаются...»)

Трехкратное употребление приставки может быть и разнострочным:

Дабы ты меня не видел,  
В жизнь – пронзительной, незримой  
Изгородью *окружусь*,  
Жимолостью *опояшусь*,  
Изморозью *опушусь*.

(«Дабы ты меня не видел...»)

Трехкратное употребление приставки может стать композиционным стержнем, на который нанизываются строфы:

Не колесо громовое –  
Взглядами *перекинулись* двое.  
Не Вавилон обрушен –  
Силою *переведались* души.  
Не ураган на Тихом –  
Стрелами *перекинулись* скифы.

(«Не колесо громовое...»)

Помимо трехкратного, наблюдается и многократное использование приставки в одном и том же стихотворении – своеобразный прием приставки-лейтмотива.

Приставка-лейтмотив *раз-* является композиционным стержнем стихотворения «Расстояние: версты, мили...»:

Рас-стояние: версты, мили...  
Нас рас-ставили, рас-садили,  
Чтобы тихо себя вели,  
По двум разным концам земли.  
Рас-стояние: версты, дали...  
Нас расклеили, распаяли,  
В две руки развели, распяв,  
И не знали, что это – сплав  
Вдохновений и сухожилий...  
Не рассорили – рассорили,  
Расслоили...  
Стена да ров.  
Расселили нас, как орлов-  
Заговорщиков: версты, дали...  
Не расстроили – растеряли.  
По трущобам земных широт.  
Рассовали нас, как сирот.  
Который уж – ну который – март?!  
Разбили нас – как колоду карт!

Как видим, на 18 строк стихотворения приходится 16 приставок *раз-*, причем все с тем же значением разъединения. Экспрессия данного лексико-грамматического значения становится основным проводником идеи этого стихотворения (оно посвящено Борису Пастернаку, а отношения Марины Цветаевой с ним, как известно, протекали «на расстоянии», в форме переписки).

При многократном повторении приставки-лейтмотива в ряду узуальных встречаются и окказиональные образования:

Друг! Не кори меня за тот  
Взгляд деловой и тусклый.  
Так *вглатываются* в глоток:  
Вглубь – до потери чувства!

Так, в ткань вработываясь, ткач  
Ткет свой последний пропад.  
Так дети, *вплакиваясь* в плач,  
*Вшептываются* в шепот.  
Так *вплясываются*... (Велик  
Бог – посему крутитесь!)  
Так дети, *вкрикиваясь* в крик,  
*Вмалчиваются* в тишость.  
Так жалом тронутая кровь  
Жалуется – без ядов!  
Так *вбаливаются* в: любовь,  
*Впадываются* в: падать.

В стихотворении «Взгляд» наряду с узуальным *обескровлено* дано несколько окказиональных образований с приставкой *обез-*:

Четыре Аравии *обезвздоено*  
И *обезжемчужено* пять морей...

Блестяще развернут этот прием в «Крысолове», где, например, приставка-лейтмотив *пере-* (со значением чрезмерности) дает целый ряд окказиональных образований, несущих здесь, в отличие от вышеприведенных текстов, не лирический, а сатирический заряд:

Мера! Священный клич!  
*Пересмеялся* – хнычь!  
*Перегордился* – в грязь!  
Да соразмерит князь  
Милость свою и гнев.  
*Переовечил* – хлев,  
*Перемонаршил* – бунт.  
Zuviel ist ungesund.  
В меру! Сочти и взвесь!  
*Переобедал* – резь,  
(Лысина – *перескреб*),  
*Перепостился* – гроб,  
*Перелечил* – чума!  
Даже сходи с ума  
В меру. Щелчок на фунт;  
Zuviel ist ungesund.

В меру и мочь и сметь:  
*Перезлословил* – плетть,  
Но и не *переглазь*:  
Только не передать! –  
Не *пере-через-край!*  
Даже и в мере знай  
Меру: вопрос секунд.  
Zuviel ist ungesund.

Рассматривая вопрос об эстетической функции морфемы, мы брали факты из области приставок как самых активных в этом отношении словообразовательных элементов. Все, сказанное о приставках, можно было бы проследить и на материале суффиксов. Правда, здесь аналогичных фактов гораздо меньше, но в целом картина использования приема повторяется во всех видах, вплоть до того, что, подобно приставке-лейтмотиву, стержнем стихотворения может стать суффикс-лейтмотив. Так, например, в стихотворении «Читатели газет» многократно используется суффикс *-тель* (со значением действующего лица). В ряду этих повторений есть и окказиональные образования (*хвататели, чесатели*), которые в общей композиции стихотворения воспринимаются как вполне стилистически оправданные.

Композиция стихотворения или раздела поэмы может иметь в качестве стержня-лейтмотива определенную грамматическую форму. В «Попытке ревности» такой формой стали безличные возвратные глаголы:

Как *живется* вам – *хлопочется* –  
Ежится? *Встается* – как?

.....

Как *живется* вам – *здоровится* –  
*Можется? Поется* – как?

Ср. также:

Чтоб в дверь – не *стучалось*.

В окно – не *кричалось*,

Чтоб впредь – не *случалось*,

Чтоб ввек – не *кончалось!*

(«Пещера»)

Другая безличная форма использована как лейтмотив в четвертой главе «Поэмы Конца»:

Тумана белокурого  
Волна – воланом газовым.  
*Надышано, накурено,*  
А главное – *наказано!*  
Чем пахнет? Спешкой крайнею,  
Потачкой и грешком:  
Коммерческими тайнами  
И бальным порошком.  
Холостяки семейные  
В перстнях, юнцы маститые...  
*Нашучено, насеяно,*  
А главное – *насчитано!*

И дальше, в четвертой строфе, аналогичное, на этот раз четырехкратное, использование той же формы:

Серебряной зазубриной  
В окне – звезда мальтийская!  
*Наласкано, налюблено,*  
А главное – *натискано!*  
*Нащипано...*

Для Цветаевой характерно на редкость острое чутье грамматического значения и грамматической формы. Об этом свидетельствуют многочисленные и разнообразные приемы использования грамматической формы. Например: обнажение видовых значений в поставленных рядом и тем самым противопоставленных соотносительных глаголах:

.....  
Что за тебя, который долом занят,  
Не умереть хочу, а умирать.

(«Пригвождена...»)

Звали – равно, называли – разно.  
Все *называли*, никто не *назвал*.

(«Люди на душу мою...»)

Ср. также создание поэтического образа на основе сопоставления двух значений – активности и пассивности признака:

О, по каким морям и городам  
Тебя искать? (*Незримого – незрячей*)

(«Провода»)

Мы рассмотрели некоторые факты, относящиеся к поэтическому функционированию морфем в стихотворном наследии М. Цветаевой. Внедрение грамматического в поэтику Цветаевой не прошло бесследно для русской поэзии, став одним из средств в поэтическом арсенале последующих поколений поэтов, в чем нетрудно было бы убедиться на материале современной нам поэтической речи.

Имеются в виду, например, такие факты, как:

Отзовись! Что с тобою? *Примчись, припади,*  
расскажи!

(А. Вознесенский, «Антимиры»)

Что же, друг мой, *перезимуем,*  
*Перетертим, перегорим...*

(О. Берггольц, «Узел»)

Любопытно, что индукция активной цветаевской морфемы отразилась даже в стиле статьи П. Антокольского о Цветаевой: «И когда в последующие близкие годы, случилось, в Москву долетал ее заклиняющий голос, он звучал с гипнотической силой, возбуждал *сочувствие, сострадание, сорадование*» (П. Антокольский. Книга Марины Цветаевой. «Новый мир», 1966, № 4, стр. 217); «Она шла здесь *наперекор* и *наперерез* традиции...» (там же, стр. 219).

**Развитие современного русского языка.  
Словообразование. Членимость слова. М.: Наука, 1975.  
С. 141–150.**

## ОБРАЩЕНИЕ В СТРУКТУРЕ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Обращение в поэтической речи представляет интересную и недостаточно изученную проблему<sup>8</sup>. В настоящей работе ставится задача рассмотреть некоторые вопросы, связанные с семантикой обращений (апеллятивов) в поэтическом творчестве М. Цветаевой. Обращение – элемент диалогической конструкции. Для цветаевской лирики форма диалогического построения очень характерна. В связи с этим анализ обращений представляется необходимой составной частью общей задачи изучения поэтической системы М. Цветаевой.

Для рассмотрения материала, связанного с проблемой обращения, целесообразно разграничить типы адресатов у Цветаевой: к кому или к чему чаще всего обращается ее лирический субъект? В цветаевских стихотворных текстах широко представлено обращение к лицам: к лирическому ты, т.е. другу или возлюбленному, к другим лицам, к мифическим и историческим героям, литературным персонажам. Не менее интересно в семантическом плане обращение цветаевского лирического я не к лицам: к конкретным предметам, абстрактным признакам и другим понятиям, наименованиям мест и их атрибутам, явлениям мира природы и некоторым другим.

Остановимся на особенностях адресации не к лицам, условно обозначив эти адресаты предметными, так как они противопоставлены личным адресатам. Какие предметы и явления внешнего мира становятся для поэта участниками лирического диалога? Для обращения к предметам характерно эмоциональное отношение к ним со стороны лирического субъекта. Слова в позиции обращения представляют собой то, что А. А. Потебня называет

---

<sup>8</sup> См. по этому вопросу: Виноградов 1976; Пешковский 1956; Максимов 1965; Левин 1973; Русская грамматика, т. II. 1980, Ковтунова 1986.



иносказательными образами (Потебня 1976). Это поэтические символы, к которым обращается лирический герой. Индивидуально-поэтическое наращение смысла при этом затемняет или заменяет общеязыковые значения слов. Такое семантическое преобразование характерно для всей лирики (Тынянов 1965), но при этом у каждого поэта наблюдаются индивидуальные образы-иносказания. Обратимся к текстам Цветаевой<sup>9</sup>.

Конкретное предметное наименование стол символизирует призвание поэта, его творческий труд:

Мой письменный верный стол!  
Спасибо за то, что шел  
Со мною по всем путям.  
Меня охранял, как шрам.  
Мой письменный вьючный мул!  
Спасибо, что ног не гнул  
Под ношей, поклажу грез –  
Спасибо, что нес и нес.

Характерно, что символ отвлеченного понятия раскрывается в деталях вещественных, зримых, осязаемых, т.е. что слово-символ не утрачивает конкретности: «Спасибо, что ног не гнул» (ноги вьючного мула – ножки письменного стола), «дубовый противовес», «мой заживо смертный тес».

Другим примером образной «опредмеченности» отвлеченного понятия может служить трагический символ мост в «Поэме конца», – образ рвущейся связи героев, неотвратимого конца любовных отношений. Позиция обращения усиливает его экспрессию:

Бла-гая часть  
Любовников без надежды:  
Мост, ты – как страсть:  
Условность: сплошное между.  
.....  
Мост, ты не муж:  
Любовник – сплошное мимо!

---

<sup>9</sup> Тексты цитируются по изданию: М. Цветаева. Сочинения в двух томах. М., Художественная литература, 1980.

Мост, ты за нас!

Мы реку телами кормим!

Рассмотренные примеры демонстрируют неизбежную семантическую осложненность цветаевских предметных обращений. Помимо общеязыковых значений у слов возникают образно-поэтические. В частности, конкретные существительные могут превратиться в отвлеченные образы-иносказания. Подобное семантическое совмещение наблюдается и в других апеллятивах.

Для поэтической символики Цветаевой важен образ освещенного окна («Вот опять окно...»):

Крик разлук и встреч –

Ты, окно в ночи!

Этот символ многозначен, допуская различные толкования, что подтверждает известное положение эстетической концепции Потебни: «Всякий знак многозначен; это есть свойство поэтических произведений» (Потебня 1976). Значение символа приоткрывается в концовке стихотворения:

Нет и нет уму

Моему – покоя.

И в моем дому

Завелось такое.

Помолись, дружок, за бессонный дом,

За окно с огнем.

Иносказание окно по-прежнему допускает многозначность толкования, но ясно: образ окна с огнем связан с неблагополучием, с тревогой в доме лирического героя.

В лирической сатире «Крысолов» в позиции апеллятива ставятся предметы-атрибуты сытости, – важнейшего сквозного отрицательного образа Цветаевой:

Ти – ри – ли!

Провалитесь, мешки и кули!

Ти – ри – ли!

Проломитесь, мучные лари!

В цитированном тексте налицо модальность заклинания, т.е. «провалитесь» обозначает «пусть провалятся мешки и кули.»

В системе поэтики Цветаевой заметное место принадлежит крайне сложному образу ночи. В рамках данной работы мы коснемся осмысления образа ночи только в позиции обращения.

Можно выделить два поэтических апеллятива ночь:

1. Ночь – бдение души, освобождение от «дневных уз», «час, когда в душу глядишь, как в очи», время работы духа, творчества. Восьмое стихотворение цикла «Бессонница» построено как гимн этому поэтическому иносказанию:

Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая

Свет – люблю тебя, зоркая ночь.

Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь

Песен, в чьей длани узда четырех ветров.

Клича тебя, славословя тебя, я только

Раковина, где еще не умолк океан.

Ночь! Я уже нагляделась в зрачки человека!

Испепели меня, черное солнце – ночь!

2. Ночь любовная:

С большою нежностью – потому,

Что скоро уйду от всех, –

Я все раздумываю, кому

Достанется волчий мех,

.....

И все записки, и все цветы.

Которых хранить невмочь...

Последняя рифма моя, – и ты,

Последняя моя ночь!

Ярко индивидуален по семантическому наполнению цветаевский символ август. Наименование этого месяца служит источником образного иносказания у многих русских поэтов XX в.

У И. Анненского символ августа в одноименном стихотворении ассоциируется с увяданием, темой конца, тления, траура, смерти.

Совершенно иные ассоциации содержатся в стихотворении «Август» В. Брюсова. Август, к которому обращается поэт, – это образ-олицетворение, связанный с античностью:

Здравствуй, август, венчан хмелем.  
Смуглый юноша – сатир!

.....  
Август милый! Отрок смуглый!

Как и мы, ты тоже пьян.

Античный образ юного сатира дается поэтом на мажорном фоне ярких пейзажных красок, созревания плодов и хлеба, праздничного пиршества в лесу. Мотивы брюсовского стихотворения относятся к чувственному, внешнему миру. Это лирика ощущений, а не душевных переживаний.

У О. Мандельштама («С веселым ржанием...», 1915 г.) август связан с временем «увядания спокойного природы», проходящего времени. Концовка стихотворения содержит светлый образ августа: «...И – месяц цезарей – мне август улыбнулся».

Стихотворение Цветаевой «Август» (1917 г.) – одно из немногих у нее, где звучит только радость, жизнеутверждение – без постоянного для нее привкуса горечи. Добавочные смыслы основного образа выражаются в контексте рядом предикаций:

Август – астры,  
Август – звезды,  
Винограда и рябины  
Ржавой – август!

Эти и последующие предикаты вытесняют упоминаемое автором этимологическое значение наименования месяца. Создается образ «положительного героя», адресата, к которому обращается лирическое «я»:

Полновесным, благосклонным  
Яблоком своим имперским,  
Как дитя, играешь, август.  
Как ладонью, гладишь сердце

Именем своим имперским:  
Август! – Сердце!

Несмотря на отзвук переключки с образами Мандельштама, осмысление символа у Цветаевой совершенно индивидуально.

Наименование этого же месяца входит в круг поэтических иносказаний А. Ахматовой. В стихотворении «Тот август как желтое пламя» ассоциации, связанные с этим образом, даются Ахматовой в форме сравнений: «Тот август как желтое пламя, Пробившееся сквозь дым, Тот август поднялся над нами, Как огненный серафим...». Через сорок с лишним лет поэт снова обращается к поэтическому символу августа в стихотворении «Сон», его лирический сюжет выражен трагически-напряженно. Видение во сне прошедшего счастья «в годовщину страшную» (стихотворение датируется очень точно – 14 августа 1956 г.) воспринимается лирической героиней как «царственный подарок». В символе августа-вестника сплетаются противоположные семантические мотивы: ужас и благодарность. Отсюда и напряженность апеллятива, усиленная постпозитивным определением мой:

О август мой, как мог ты весть такую  
Мне в годовщину страшную отдать!

Совершенно иные семантические ассоциации прикрепляют тему стихотворения Б. Пастернака «Август» (1953) к этому месяцу:

«...Шестое августа по-старому. Преображение господне...».

В стихотворении «Дорожная фантазия» Б. Окуджавы упоминается образ августа как жизнеутверждающего, благоприятного для героев («...и августа мягка рука..., ср. с цветаевским «как ладонью, гладишь сердце...»).

Итак, август у каждого поэта превращается в индивидуально-осмысленный символ, но только у Брюсова, Цветаевой и Ахматовой он становится собеседником в лирическом диалоге.

Существенно, что наименование временного отрезка (ночь, август) превращается у Цветаевой в поэтический

адресат при одном неизменном условии: если поэт привносит в него добавочный смысл, т.е. слово в цветаевском тексте «не равно самому себе», словарное слово не равно поэтическому (Лотман 1972).

При наличии этого же условия – дополнительного осмысления – поэтическая речь Цветаевой допускает адресацию по отношению к абстрактным понятиям, что в общеупотребительной речи не используется без специальных экспрессивных задач коммуникации.

Если абстрактное существительное обозначает признак, значение признаковости – в позиции апеллятива – выражается у слова не только лексически, но и характеризующей синтаксической семантикой:

Целые царства воркуют вокруг  
Уст твоих, Низость!

Обращение к абстрактному понятию несет большую лирическую экспрессию. Подобные слова в позиции апеллятивов резко выделяются, как бы вспыхивают в лирическом контексте. Это становится очевидным, если сопоставить авторский поэтический текст, включающий обращение, и экспериментально деформированный эквивалент текста, содержащий ту же информацию. Последний лишается экспрессивности:

1. Жизнь, ты часто рифмуешь с: лживо-  
Безошибочен певчий слух!

Ср. «Жизнь часто рифмуется с «лживо...»

2. – Легче лисенка  
Скрыть под одеждой,  
Чем утаить вас,  
Ревность и нежность!

Ср. «Легче лисенка  
Скрыть под одеждой,  
Чем утаить  
Ревность и нежность!»

В стихотворных текстах Цветаевой встречаются как традиционно-поэтические, так и индивидуально-авторские обращения. Среди адресатов, относящихся к явлениям мира природы, традиционны у нее солнце, небо, море, волна и др.

Денотаты данной группы, по-видимому, не имеют самооценности для лирического субъекта. Эти условные адресаты служат только композиционными стержнями стихотворных текстов.

Однако у поэта есть излюбленные, постоянные адресаты из мира природы. Они неповторимо-индивидуальны. Это – образы деревьев. Отражение любви к лесу, к дереву постоянно встречается в прозе и письмах Цветаевой. Лирика ее наполнена этими образами. Привлекает внимание не столько сам факт поэтического обращения к дереву (прием этот широко использован и в народной, и авторской лирике), сколько его семантическая глубина и многообразие. Дерево для Цветаевой – образ желанного и недостижимого покоя, душевного равновесия, источника творческих сил; дерево – антипод города, суеты, «тщеты». Необходимо отметить лексическое разнообразие данной группы апеллятивов, тонкость их семантической характеристики:

Льстивые ивы

И травы поклонные,  
Вольнолюбивого,  
Узорешенного  
Юношу – славьте,  
Юношу – плачьте...

Не только фоника /-ивы-/-ивы-/, но и семантика обуславливает эпитет в обращении льстивые ивы, так как «льстивые» – это «кланяющиеся, опускающиеся ветки в низком поклоне лести».

Яркая характеристика свойственна обращениям в цикле «Деревья»:

Деревья! К вам иду! Спаситесь  
От рева рыночного!  
Вашими вымахами ввысь  
Как сердце выдышано!

Дуб богоборческий! В бои  
Всемирным шествующий!

Ивы – провидицы мои!  
Березы – девственницы!  
Вяз – яростный Авессалом!  
На пытке вздыбленная  
Сосна! – ты, уст моих псалом:  
Горечь рябиновая!..

Эта система образных апеллятивов может быть понята как симптом некой душевной кислородной недостаточности, как обращение к чистому и возвышенному миру. Характерно, что в образах деревьев подчеркивается один и тот же постоянный мотив – простертые вверх, к небу ветви. Образы деревьев причастны в цветаевском поэтическом мире к высокому «полюсу духа»: «Ввысь, где рябина Краше Давида-царя!»; «Вашиими вымахами ввысь Как сердце выдышано!»; «...Гривы взметая...»; «Это сразу и с корнем ввысь сорвавшийся лес»; «Несколько взбегающих деревьев Вечером, на всхолмье»; «У деревьев – жесты трагедий».

Очевидно, что образы деревьев участвуют в отражении общего принципа контраста, на котором строится цветаевская лирика, отражая в антитезах полюс духовного, возвышенного.

Это еще раз подтверждает обязательность поэтического «добавления смысла» при введении в текст цветаевского стихотворения обращения не к лицам.

Итак, анализ предметных апеллятивов в стихотворных текстах М. Цветаевой обнаруживает процесс символизации используемых поэтом слов. В позиции обращения совмещаются значение, заданное узусом, и значение, порожденное поэтическим контекстом. Вне подобного совмещения предметные апеллятивы у Цветаевой не встречаются.

Адресация не к лицам в цветаевских стихотворных текстах сочетается с поэтической характеристикой обозначаемого предмета или явления. Она необходима поэту в тех или иных экспрессивных целях – лирических, сатирических.

В рассмотренных текстах отмечаются как традиционные для русской поэзии символы-обращения (к



морю, небу, волне и т.п.), так и индивидуально осмысленные поэтом (окно, стол, мост, август и др.).

Синтаксическая позиция обращения в стихотворной речи – сильный экспрессивный показатель лиризма. Обращение приближает предмет речи к говорящему (Ковтунова 1986). Изучение обращения при анализе индивидуальных поэтических систем так же необходимо, как и сравнительно-историческое сопоставление в развитии данного поэтического средства.

#### Литература

1. Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой. // В.В.Виноградов. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.

2. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1986.

3. Левин Ю. И. Лирика с коммуникативной точки зрения. // Structure of texts and semiotics of culture. The Hague; Paris, 1973.

4. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972.

5. Максимов Л. Ю. Обращение в стихотворной речи. // Современный русский язык. Уч. зап. МГПИ им. В. И. Ленина, вып. 12. М., 1965.

6. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956.

7. Потебня А. А. Из лекций по теории словесности. // А. А. Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976.

8. Русская грамматика. Т. II. М., 1980.

Язык русской поэзии XX века. Сб. науч. трудов. М. АН СССР, Ин-т русского языка. М., 1989. С. 119–127.

**Л.П. Черкасова**

## **СЛОВО «ТРАВА» В ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕЧИ А. ТАРКОВСКОГО**

В творчестве А. Тарковского тема «зеленого мира» (назовем ее так) относится к важнейшим. Значимость ее не

вызывает сомнений. Трава – один из компонентов темы зеленого мира. Наша задача – проследить употребление и функционирование слова трава в лирических текстах А. Тарковского.

В отличие от большинства ключевых слов поэтического языка данное слово отмечено в словарях как однозначное, хотя и имеющее дополнительный смысловой оттенок: «Растение с однолетними зелеными, не подвергающимися одревенению побегами // Зеленый покров земли из таких растений» (МАС). Отмеченный смысловой оттенок (условно можно его считать вторым значением) и является началом поэтического приращения смысла этого слова в лирике А. Тарковского.

Одна из основных идей поэтического мировоззрения А. Тарковского – единство, связь поэта, его творчества с миром природы и – особенно – со всем растущим, которое не раз представляется в лирике как бы источником творческих сил. Инвариантные образы этой темы – деревья, их листва, и – трава. Символ травы как олицетворения жизни возникает рядом с лирическим героем с момента его рождения: «Я в этот день увидел свет. Трава шумела за окном».

Тема готовности лирического героя к жизненному концу, одна из ведущих в позднем творчестве поэта, часто содержит поэтический символ травы, в которую возвращается (преображается) жизнь человека: «И стану я книгой младенческих трав, К родимому лону припав». Образ травы выражает не только мотив предстоящей смерти самого лирического героя, но и кончины близкого ему человека: «Только слышишь – легче дыма и безмолвной трав земных, В холоде земли родимой Тяжесть нежных век своих».

Тарковский последовательно соединяет образы смерти и травы. Для его лирического героя понятия «умереть» и «стать травой» равнозначны: «За то, что в родимую, душную землю сойду, В траву перельюсь, За то, что мой путь – от земли до высокой звезды, Спасибо скажу».

Образ травы индивидуально метафоризируется поэтом. Трава в стихотворном контексте получает детали глубоко своеобразные, воплощенные в генитивных метафорах: «Под

сердцем травы тяжелеют росинки»; стихи «упали мне на грудь нечаянно Из клювов птиц, из глаз травы».

Образ травы встречается и в любовных стихотворениях, символизируя верность и любовь как источник жизненной силы: «Чего ты не делала только, чтоб видеться тайно со мною... Тебе не сиделось, должно быть, за Камой, в доме невысоком, Ты под ноги стлалась травой, и так шелестела весною, Что боязно было: шагнешь – и заденешь тебя ненароком».

В лирических текстах, посвященных теме творчества, также возникает символ травы: «И если песню петь – с травы начнем»; «Я учился траве, раскрывая тетрадь, И трава начинала, как флейта, звучать».

В стихотворении «Масличная роща», подводя итоги творческого пути, Тарковский говорит о своих стихах: «Пусть рассыплется прахом, Пусть травой прорастут. Обернутся листвою древесной». То есть снова трава, атрибут материального мира, предстает как мотив сквозной для поэта темы единства духовного, внутреннего начала и внешней действительности, преобразования одного в другое. Человек (поэт) в мировосприятии Тарковского диалектически противопоставлен миру природы и связан с ним: «Земля сама себе глотает И, тычась в небо головой, Провалы памяти латает То человеком, то травой. Трава – под конскою подковой, Душа – в коробке костяной».

Мы рассмотрели образные функции слова «трав

Таким образом, слово вещественной семантики обогащается непредметными ассоциациями, признаковыми смыслами, участвуя в сложной поэтической символике так называемых «ненаблюдаемых миров». Интересно, что

традиционное ассоциирование травы с забвением у Тарковского, по-видимому, не представлено.

Трава как образ «ненаблюдаемых миров», конкретный знак абстрактных понятий отличает поэзию Тарковского от лирических текстов других авторов, где слово «трава» выступает не в качестве символа, а как атрибут пейзажа, не выходя функционально за рамки декораций лирического сюжета, например: «В густой траве пропадешь с головой» (А. Блок).

**Структурно-семантический и стилистический анализ художественного текста: сб. науч. трудов. Харьков: ХГПИ, 1989. С. 42–44.**

**Л.П. Черкасова, Е.П. Карпенко**

### **ЦВЕТОПИСЬ В ПРОЗЕ Ю. НАГИБИНА**

Язык произведений известного советского прозаика Ю. Нагибина отличают великолепное владение словом, богатство лексики, удивительное разнообразие словообразовательных и грамматических средств. Все это позволяет писателю создавать интересную по семантике, богатую точными деталями, гармоничную и всегда наделенную внутренним светом словесную живопись.

Известно, что в языке художественной прозы средствами цветообозначения могут выступать различные части речи: существительные, прилагательные, глаголы, наречия. Каждая из них, выражая цвет, сохраняет свою специфику. Так, глаголы передают цвет в развитии, как результат процесса. Типичная для нагибинской прозы глагольная модель цветообозначения – возвратный глагол, образованный от основы прилагательного. Например: «Под ним вычернились две фигуры: мужчины и подростка»; «В траве выжелтились и высинились ранние летние цветочки».

Однако ведущая роль в прозе Ю. Нагибина принадлежит цветовым прилагательным. При этом самыми распространенными являются прилагательные,

обозначающие спектральные цвета: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Живописная точность, свойственная языку писателя, обуславливает создание конструкций, в которых поясняется причина возникновения цветового признака, не характерного для предмета постоянно: «Женщина... глядела на него безулыбчивыми, красными от недосыпа глазами»; «...передо мной были обыкновенные ребятишки, худенькие, голубые от холода и недоедания...»

Образность нагибинской цветописни достигается введением прилагательных, передающих оттенки основных цветов. Среди них чаще всего встречаются обозначения оттенков красного: *розовый, алый, багровый, багряный, бордовый, пунцовый, вишневый, малиновый, свекольный, брусничный, коралловый* и др. Это разнообразие оттенков, а также их избирательная сочетаемость с различными существительными говорят об очень тонком чувстве колорита у писателя.

Например, прилагательные *багровый* и *багряный*, по мнению авторов ряда современных словарей, имеют одинаковые значения: густо-красный, пурпуровый (красный с синеватым или лиловым оттенком). Однако В. И. Даль их разграничивает, отмечая, что *багровый* – «червлёный, пурпуровый, самого яркого и густого красного цвета, но никак не с огненным отливом, а с едва заметной просинью;), а *багряный* – «червлёный же, но менее густой, алее, без синевы; это самый яркий, но и самый чистый красный». Н. О. Нагибин использует эти прилагательные в разных контекстах: по отношению к закату, огню, коже – *багровый*; к листьям и лепесткам цветов – *багряный*.

Ярко-красный цвет обозначается прилагательным *пунцовый*: «На скатерть осыпались пунцовые лепестки георгинов»; «Эти блюда стояли вперемежку с горами пунцового виногрета...». В последнем примере интересно индивидуально-авторское использование прилагательного, традиционно определяющего или детали пейзажа (облака, цветы) или портрета (губы, щеки).

Ярко- или светло-красный цвет передается прилагательным *алый* («алый рот»). Прилагательное *бордовый* используется в нагибинских текстах для обозначения темно-красного цвета ткани: «бордовый ковер», «бордовый стеганый халат».

Большими возможностями для расширения передачи цвета располагают относительные прилагательные. Как известно, это явление детально описал В. В. Виноградов, отмечая, что «...в группе цветowych прилагательных рядом с словами, теперь представляющимися непосредственным обозначением цвета (например: *белый, серый, синий, сизый, желтый, черный* и т. д.), выделяется длинный ряд прилагательных, выражающих понятие цвета через отношение к предмету» (Виноградов В. В. Русский язык. М., 1972). Посредством этих прилагательных метафорически выражаются многие оттенки основных цветов, достигается точность живописи словом; именно поэтому у Ю. Нагибина мы во множестве находим такие лексемы.

Например, передавая цвет глаз, писатель разнообразно уточняет, конкретизирует его в числе других следующими определениями: «Немигающие крыжовниковые глаза не подчинялись наклону головы...»; «Она улыбнулась, блеснув своими бутылочными глазами»; «Пушкин смутно помнил круглое лицо, наивно приоткрытый рот и ореховые глаза...»; «— Откуда такая робость? — играя вишневыми глазами, домогалась Татуша»; «...Затянув тонкими, как птичья пленка, веками шоколадные глаза, он терпел свой искус»; «Мне не доводилось видеть на человеческом лице таких фиалковых озер»; «Не надо дразнить дьявола, зыркающего угольными зенками из припухших век».

Как видно из этих примеров, Нагибин использует и общеупотребительные цветowe прилагательные, и индивидуальные.

Цветowe прилагательные с узкой сочетаемостью обозначают, например, только цвет глаз (*карие*), только масть лошадей (*каурый, гнедой, вороной*) и др. В нагибинской прозе встречается расширенная, индивидуальная сочетаемость подобных определений. Например: «седая хвоя», «седая от

росы осока», тогда как в общелитературном языке *седой* – белый цвет волос вследствие потери окраски. Особенно подвижным является прилагательное *смуглый*, которое писатель употребляет не только для обозначения цвета кожи: «смуглая гитара», «смуглые яблоки шафран», «смуглое, чистое дерево», «смуглые листья», «смуглый камыш», «смуглый кофейный ликер».

Среди цветообозначений значительное место занимают сложные прилагательные. Проза Нагибина содержит как общезыковые, так и индивидуальные сложения. Интересны «полуцветовые» прилагательные, то есть такие, в которых только одна из основ называет цвет: «мыльно-желтая вода», «влажно-зеленая лужайка», «багрово-спелые ягоды», «грозно-багровый костер». В ряде случаев нецветовой компонент сложения выражает эмоционально-оценочное значение. Дня Нагибина характерно соединение отрицательного оценочного компонента с одним и тем же цветовым признаком – *жёлтым (желтоватым)*: «закононая желтовато-нездоровая муть», «ранний неприятно-желтый свет» и т. д.

Многие окказиональные сложения Нагибина обладают высокой степенью экспрессии: «...пронзительно-зеленый в солнечном сумраке предгрозя старый вяз». Включенное в сложение слово с нецветовым значением – *пронзительным* может быть звук, ветер – в сочетании с цветовой основой выражает здесь интенсивность цвета. Обращает на себя внимание характерное для писателя указание на состояние природы, вызвавшее то или иное зрительное впечатление: вяз кажется пронзительно-зеленым «в солнечном сумраке предгрозя». Этот живописный контраст солнечного сумрака и пронзительной зелени очень точен.

Ю. Нагибин широко использует также описательные (аналитические) способы цветообозначения, позволяющие с большой точностью передавать цветовые оттенки. Вот некоторые, самые характерные, примеры структурных разновидностей этого способа цветообозначения: слово *цвет* в родительном падеже и существительное: «коротко остриженные, цвета желтка, волосы»; «глаза цвета

березового сока». Слово *цвет* в творительном падеже, управляющее винительным падежом существительного с предлогом *в*: «Его дубленое лицо стало цветом в медь». Сочетание слова *цвет* в родительном падеже с согласованным относительным прилагательным: «штофная юбка жемчужного цвета»; «фисташкового цвета рубашка»; «шоколадного цвета грязь». Цветовое прилагательное в сочетании с творительным падежом существительного: «Быть может, потому и был так пристально долговатый зеленый с ржавчинкой взгляд молодой... проводницы»; «За окнами кабинета тускнел серый, с прижелтью, куцый декабрьский денек...»; «Густые, пушистые, пепельные с прозолотью волосы нарушали порядок...»

Писатель с большим мастерством варьирует приставки при создании подобных основ существительных (почти все они окказиональны, в словарях не зафиксированы), тонко разграничивая их значения. В существительном *прозолоть* приставка *про* обозначает «сквозь, через», что не безразлично для цветописи: названный существительным дополнительный оттенок как бы проходит сквозь, через другой, названный управляющим прилагательным. В основе *прижелть* приставка *при* – это нечто добавочное, неглавный тон колорита.

Ю. Нагибин нередко конкретизирует цвет с помощью сравнений. Они могут присоединяться к основной части предложений союзами *как, будто, словно, как будто*: «...рояль, черный, как омут», «...листва берез оставалась... изжелта-зеленой, как цыплячий пух».

Почти во все сравнительные обороты с союзом *будто* включены причастия, из-за чего цветовая характеристика представляется как результат процесса: «Мои глаза были прикованы к рукам, сжимающим древко, с белыми, будто обмороженными суставами пальцев»; «Анатолий Иванович поглядел на серое, будто пеплом обдутое лицо Дедка».

Бессоюзные сравнения Нагибин употребляет гораздо реже, чем союзные. Наиболее характерен в этой группе творительный падеж сравнения: «Луна растеклась



лопнувшим желтком глазуни»; «На железных крышах строений свет месяца лежал молодым снегом».

Насыщенность прозы Ю. Нагибина цветовой лексикой, а также многообразные способы передачи цвета словом свидетельствуют о большом мастерстве, о богатстве стилистических средств этого художника.

**Русская речь. 1985, № 4, с. 65–68.**

**Л.П. Черкасова**

### **«ЯРКОСТЬ ИЗНУТРИ»**

#### **О внутренней форме слова в прозе М. Цветаевой**

Словотворчество, как всякое, только хождение по следу слуха народного и природного.

*М. Цветаева*

Мир тем и образов творчества замечательного русского поэта Марины Цветаевой очень богат. Ее поэзия, нередко трудная для восприятия вследствие предельной сжатости речи, строится на контрастах, на выделении отдельного слова, словообразовании от одного или фонетически близких корней.

Под словотворчеством понимается не только создание слов, но и все элементы словесного творчества, опирающиеся на строение слова и его внутреннюю форму (признак, который лежит в основе обозначения предметов и явлений действительности).

Цветаевская проза доказывает, что внутренняя форма слова может стать предметом специального внимания не только лингвистов, исследователей языка, но и творцов художественной речи – писателей. Признак, избранный для называния того или иного предмета или явления

действительности, подчеркивается, вскрывается контекстом, и тем самым автор предоставляет своему читателю возможность отчетливо, как бы заново восстановить, ощутить внутреннюю форму слова. М. Цветаева с ее обостренным чувством структуры слова – семантической, морфемной, звуковой – часто обращается к этому приему.

Чувство, вызываемое у Цветаевой словом, сходно с тем восхищением, которое рождает прекрасная музыка, архитектура. Слово в его сущности воспринимается поэтом, как красота, как эстетическая ценность. Например: «Место, где вещь – всегда, и есть местопребывание – какое чудесное, кстати, слово, сразу дающее и бытность, и длительность, положение в пространстве и протяжение во времени, какое пространное, какое протяжное слово» (Прометей, т. 7, М., 1969). На всем своем творческом пути Цветаева остается поэтом, который, по словам современников, повторял, что любит «вгрызаться» в слово, «вылущивать» его ядро, «доискиваться» до корня. Какими путями это делается? Обратимся к прозаическим и эпистолярным текстам М. Цветаевой.

В современном языковом сознании внутренняя форма прилагательного *одушевленный* не воспринимается. Для говорящих это синоним признака «живой», а не «имеющий душу». Однако цветаевский контекст возвращает слову признак, по которому возникло наименование: «*Неодушевленный* предмет, *одушевленный* русскими душами» (М. Цветаева. Сочинения в двух томах. М., 1980; т. 2, С. 167).

\*

В письме к критику А. Бахраху (1923 г.), опубликовавшему статью-отзыв о книге Цветаевой «Ремесло», автор сталкивает два значения слова *отзыв*: 1) Чувство, вызванное чем-либо, являющееся ответом на что-либо; отклик; 2) суждение, мнение о чем-либо, рецензия: «Итак: я благодарна Вам за Ваш *отзыв*... Это *отзыв* во всем первичном смысле слова. Вы не только буквами на буквы, Вы существом на сущность *отозвались*. Благодарят ли за это? Но и благодарность – *отзыв*» (Новый мир, 1969, № 4).

Ясно, что только первое, эмоциональное значение данного существительного соотносится в современном языке с глаголом *отозваться*: отзыв, отклик – отозваться, откликнуться, а значение «отзыв, рецензия» с производящим глаголом в сознании говорящих уже не связывается. Цветаевский контекст раскрывает внутреннюю форму слова игрой его смыслов.

Углубленность в подходе к значению слова характерна для Цветаевой, притом осознается ею. Так, в письме к А. С. Штейгеру (1936 г.) Цветаева сопоставляет семантическое строение двух наречий – *дальше* и *после*: «...Насколько хуже – и по звуку (*дальше* и *после*) и по ограниченности понятия «*после*» – временем («*дальше*» – и время и пространство: даль городов и верст, просто даль – и вообще)» (Там же). Цветаева, таким образом, отмечает совмещение временного и пространственного представления в семантике слова *дальше*, обусловленной корнем *даль*, а также отсутствие этой двуплановости в наречии *после*. Это свидетельствует о точном и осознанном проникновении поэта в семантическую сущность слова.

В статье «Два лесных царя» анализу перевода В. А. Жуковского баллады Гете предшествует сделанный Цветаевой подстрочник произведения. Особенно большой интерес для нас представляет анализ так называемых «непереводимых слов». Анализируя их, Цветаева останавливается на специфике семантики поэтического слова, которому, как это неоднократно отмечалось исследователями, свойственна размытость смыслов, иначе – наложение значений. В этой же статье есть и иные моменты, освещающие глубину лингвистического сознания поэта. Цветаева раскрывает историческую структуру, этимологизирует существительное *благородство*, ставя рядом словообразовательную кальку *благорожденность*. Этот прием делает для читателя прозрачной, ясной сглаженную, забытую сложносоставность существительного *благородство*, состоящего из тех же корней *-благ-* и *-род-*, что и существительное *благорожденность*. Характерно, что само понятие *подстрочник* Цветаева называет семантическим

окказионализмом – «*подневольным переводом*»: «Знаю, что неблагодарная задача после гениального и вольного поэтического перевода давать дословный прозаический *подневольный*, но это мне для моей нынешней задачи необходимо». Таким образом, внутренняя форма эпитета «*вольный перевод*» обнажается рядом с однокоренным «*подневольный*». В общеязыковом употреблении возможно сочетание «*подневольный труд*» и др., у Цветаевой же появляется окказиональное наименование подстрочника – «*подневольный перевод*».

\*

Изложенный материал позволяет сделать вывод о повышенной, отчетливой членимости слова на значимые отрезки в цветаевском тексте: поэт чутко относится к структуре слова, обособляя в ней аффиксы и корни. Это проявление того, что Г. О. Винокур называл «этимологической рефлексией», – обостренной способностью, стремлением говорящего выделить в слове значащие отрезки, соотносящиеся со значением целого слова. Этимологизация, привлечение исторического состава слова характерна для прозы Цветаевой, например: «Единственный выход для мужчины – до своей красоты не снисходить, ее – презирать (*пре – зри*: гляди поверх)» (Новый мир, 1976, № 3). Таким образом, благодаря авторскому этимологизированному противопоставлению, глаголы *снисходить* и *презирать* окказионально становятся антонимами. Ср. также: «Научить *ступит* красота может (и учит!), *поступить* – нет, *выказать* – может, *высказать* – нет!»; «Тогда не *подозревал*, потом – *прозрел*»; «Не *попасть* мне нынче к Гончаровой, а самой *пропасть*»; «...Нет, не сватался, даже не *ухаживал*: *оухаживал*. И как! – кругами, как кот – мясника»; «...Ася была принята сверхштатным помощником библиотекаря на жалование... но боюсь ошибиться, знаю только, что *жалование* было *жалобное*»; «*Исступление*, последний шаг которого *преступление*»; «Мое белое *убожество* бок ó бок с черным *божеством*».

Этимологические сближения у Цветаевой многочисленны, и ни одно из них не является чисто

звуковым, везде притягивается историческое родство смысла. Читатель в общеязыковом, обычном употреблении уже не помнит родства таких слов, как *жалование* – *жалобное*, но их соседство в глубоко поэтической прозе Цветаевой восстанавливает между ними историческую связь. Смысловая разьединенность современных слов *божество* и *убожество* оборачивается в контексте родством по происхождению. Обнажение внутренней формы слова делает очевидной авторскую осознанность словообразовательной структуры. Цветаева не только может представить структуру слова, отдельную морфему как ее первоэлемент в поэтическом тексте (что встречается нередко и у других авторов на уровне поэтической интуиции), но и отчетливо понимает сущность этого приема. Осознанность творческой работы над семантикой слова подтверждается многими прямыми высказываниями и в прозаических произведениях, и в письмах писательницы. Отчетливо понимала Цветаева и роль контекста. К данному понятию она обращается в процессе анализа живописной гаммы художницы Натальи Гончаровой: «Картина кажется написанной красным, скажем, и синим, хотя явно коричневым и белым. Яркость изнутри. (В красках, как в слове, яркость, очевидно, вопрос соседства, у нас – контекста)» (Прометей, т. 7, М., 1969).

\*

Формула «яркость изнутри», то есть из внутренней формы слова, – это сущность цветаевского мастерства, ее «ремесла». «Яркость изнутри» характеризует словотворчество, как его сама Цветаева понимала: «хождение по следу слуха народного и природного».

*Русская речь. 1982, № 5, с. 52–55.*

\

**Л.П. ЧЕРКАСОВА**

# I ХАРКІВСЬКА ЛІНГВОПОЕТИЧНА ШКОЛА

**Е.А. Скоробогатова**

## **РАЗВИТИЕ ХАРЬКОВСКОЙ ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ В XX ВЕКЕ. ЛЕНИНА ПАВЛОВНА ЧЕРКАСОВА**

В конце XIX века в Харькове сформировалось научное направление, которое повлияло на развитие европейской гуманитарной мысли. Это направление впоследствии стали называть Харьковской филологической школой (ХФШ). Основатели ХФШ – И.И. Срезневский, П.А. Лавровский, А.А. Потебня – выдвинули ряд идей, определивших развитие отечественной и зарубежной филологической науки не только XIX, но XX и XXI веков. Вопросам становления и развития ХФШ посвящены статьи и монографии В.Ф. Франчук, Л.А. Лисиченко, В.С. Калашника, О.В. Радчук (см., напр.: [9], [2], [1], [6]) и ряда других ученых, идеи ее представителей филологи продолжают изучать и развивать сегодня (см., напр.: [3]).

Историки науки обычно выделяют исследования харьковских ученых в области истории славянских языков, грамматические работы, статьи, посвященные таким теоретическим вопросам языкознания, как взаимосвязь языка и мышления, теория апперцепции, теория внутренней формы слова. Вместе с тем гораздо меньше внимания уделяется трудам в сфере лингвопоэтики, хотя уже в последней трети прошлого века были переизданы исследования Потебни в этой области: увидели свет его исследования поэтики в сборнике «Эстетика и поэтика» (1976) [5], а затем сборник «Теоретическая поэтика» (1990) [4]. Частично этот пробел удалось восполнить в статьях [7], [8].

В работах представителей ХФШ конца XIX века были выдвинуты идеи изоморфизма когнитивных путей развития общенационального и поэтического языка, развития поэтического языка как одного из способов познания мира, значения слова как совокупности его прямых и переносных употреблений. Эти идеи не только созвучны современным антропоцентрическим исследованиям, многие из них до сих пор требуют лингвистической и литературоведческой разработки, обещая исследователям и последователям множество «открытий чудных» и новых возможностей.

Кроме того, в работах П.А. Лавровского и А.А. Потебни заложены основы традиции, вошедшей в практику отечественной лингвистики: доказывать фонетические и грамматические теории, используя художественный (в первую очередь поэтический) текст. Эта традиция настолько прочно вошла в нашу лингвистическую практику, что мы не представляем, как может быть иначе, хотя знакомство с трудами представителей американской и западноевропейской лингвистической школ доказывает, что поэтические иллюстрации отнюдь не являются обычным и распространенным доказательством лингвистических постулатов.

Лингвопоэтические идеи ХФШ в XX веке продолжали развиваться в Харькове и оказывать влияние на развитие восточнославянской, западнославянской (Пражский



лингвистический кружок) и американской (через Р. Якобсона) лингвопоэтики.

Однако определенный изоляционизм, присущий советской науке середины прошлого века, сделал идеи и достижения многих представителей харьковской лингвистики неизвестными не только широкой филологической общественности, но даже узким специалистам. К малоизвестным именам относится и имя Ленины Павловны Черкасовой, замечательного филолога, тонкого знатока поэзии, исследователя, который начал интересоваться анализом «поэзии грамматики и грамматики поэзии» за много лет до того, как статья Романа Якобсона под этим названием впервые появилась в русском переводе и стала доступной советским филологам.

Ленина Павловна была ученицей профессора А.М. Финкеля, о котором всегда отзывалась с огромным уважением и благодарностью. Высокий уровень научных исследований, присущий харьковской филологии, стал неизменным мерилем для всех учеников Финкеля. Среди них можно назвать такие имена, как В.А. Козьменко, И.И. Ковтунова, Л.П. Черкасова. С Ириной Ильиничной Ковтуновой Ленину Павловну связала в студенческие годы дружба, которую они сохранили на всю жизнь. Объединили их не только человеческая симпатия и сходство взглядов, но и общие научные интересы, любовь к поэзии, тяга к новому, способность идти собственным путем, не только открывая его для себя, но и указывая другим.

Работы Ленины Павловны Черкасовой можно разделить на три группы: статьи по методике преподавания русского языка и русского языка как иностранного; статьи по дериватологии, морфологии и синтаксису; статьи по лингвопоэтике.

Обращает на себя внимание широкий спектр филологических интересов исследователя: от стилистической и символической функции колоративов в поэзии и прозе до исследования слов-образов «трава», «тишина», «музыка» в поэтических идиостилях и идиолектах. Ленина Павловна изучала синтаксис прозаических произведений XIX века и

русской критики этого периода, особенно ее интересовала языковая организация поэтических произведений XX века, смысловые и выразительные оттенки грамматических форм и даже морфем.

В то время многие поэтические имена были под запретом, о них если и вспоминали, то с оговорками и недомолвками. Одной из первых среди филологов-лингвистов Ленина Павловна обратилась к лирике Марины Цветаевой, посвятив ее поэзии не одну работу [11], [12]. Исследователь анализировал лингвопоэтический потенциал единиц морфемного, морфологического, синтаксического уровней. Грамматическая глубина в работах Л.П. Черкасовой сочеталась с тонким пониманием лирического нарратива и прекрасным знанием биографии, творческих связей, интересов поэтов. В это время исследовательница обращается и к прозе Цветаевой, в числе первых заговорив о единстве и различии между прозой и стихами поэта. Исследуя актуализацию внутренней формы слова в эссе и повестях Цветаевой, Л.П. Черкасова отметила поэтические приемы, характерные для прозы поэта, но все же утверждала, что в прозе (за исключением писем) Цветаева демонстрирует иной взгляд на мир, не всегда совпадающий с лирическим осмыслением реальности, а прозаический голос автора порой совпадает с лирическим, а порой звучит по-иному.

Обладая безупречным поэтическим вкусом, Л.П. Черкасова обращалась к изучению лирики Анны Ахматовой, Арсения Тарковского, Осипа Мандельштама, Булата Окуджавы, часто открывая читателям и коллегам неизвестные или малоизвестные страницы их творчества, страницы, в то время находящиеся в «спецхране», вне доступа обычных читателей.

Поэтом, которого Л.П. Черкасова считала «своим», к творчеству которого обращалась на протяжении всей жизни, был Борис Пастернак. Исследованию антропоморфной метафоры в лирике Пастернака посвящена последняя работа ученого, вышедшая уже после смерти Ленины Павловны [10].

Ленина Павловна Черкасова стала одним из первых филологов, которые развивали потебнианскую теорию внутренней формы слова на материале слова художественного [13], при этом выделяя и изучая не только лексическую, но морфологическую и морфемную семантику.

Теория внутренней формы слова разрабатывается в нескольких лингвософских аспектах. Ею занимались такие выдающиеся ученые, как В. Гумбольдт, А.А. Потебня, П.А. Флоренский, Г.Г. Шпет и ряд других. Из них именно Потебня рассматривает внутреннюю форму сквозь призму поэтического слова. Этот взгляд характерен и для работ Л.П. Черкасовой, которая изучает внутреннюю форму слова в художественном тексте как способ поэтизации этимологии и этимологизации поэзии. Выделение сегодня особого вектора лингвопоэтических исследований, который мы, вслед за Я.И. Гином, называем поэтической филологией, базируется, в том числе, на потебнианской трактовке внутренней формы слова, принимаемой в работах Ленины Павловны. В последней трети прошлого века именно Л.П. Черкасова последовательно разрабатывала теорию внутренней формы в лингвопоэтическом ключе, продолжая традиции ХФШ. И если В.В. Биbihин называет теорию внутренней формы слова Потебни «полупоэтической», то эта же характеристика в полной мере относится к исследованиям Л.П. Черкасовой.

Ленина Павловна Черкасова на протяжении многих лет сотрудничала с отделом стилистики и языка художественной литературы Института русского языка имени В.В. Виноградова. В 80-х годах она принимала участие в обсуждении проекта подготовки многотомной монографии «История языка русской поэзии XX века», который был успешно осуществлен в самом конце прошлого столетия. По результатам научного совещания, которое провел этот отдел, в 1984 году был издан сборник «Язык русской поэзии XX века», в котором была опубликована статья Л.П. Черкасовой «Обращение в структуре поэтического текста» [12]. Эта статья до сих пор служит ориентиром для ученых, исследующих цветаевский синтаксис и семантику ее поэтических текстов.

Классическая монография Ирины Ильиничны Ковтуновой «Поэтический синтаксис» начинается с благодарностей, где среди имен выдающихся исследователей русской поэзии XX века мы встречаем имя Л.П. Черкасовой.

Этот сборник – дань нашей памяти и благодарности Ленине Павловне. Ее называют своим учителем многие харьковские ученые, среди которых Е.П. Карпенко, Л.Е. Красовицкая, В.Ю. Шишкина, А.Г. Козлова, Е.А. Скоробогатова. Своим другом, а не только коллегой, Ленину Павловну считали А.Т. Гулак, Л. Г. Фризман, ее с теплотой и уважением вспоминают К.Ю. Голобородько, Г.Ф. Калашникова, С.Б. Стасевский, И.И. Степанченко, Т.П. Стаканкова и десятки других преподавателей школ и вузов.

Исследования в области поэтической грамматики Е.А. Скоробогатовой, О.Н. Голиковой, Е.Д. Козлова, Е.В. Бувалец, Н.И. Самсоненко, Н.С. Мининой, Д.В. Колоды структуры и семантики поэтического текста Е.П. Карпенко тесно связаны с комплексом идей, принадлежащих Л.П. Черкасовой. Их исследования продолжают традицию глубинного анализа поэтического текста, изучающего поэтический смысл художественного произведения на основе его лингвистического устройства и динамику национального языка, ориентированную на поэтическую лингвокреологию.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Калашник В.С. Вплив Олександра Потебні на внормування української мови з погляду Юрія Шевельова // Калашник В.С. Студії з історії українського мовознавства та лінгвопоетики. Збірник наукових праць. Харків: ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2016. С. 26–32.

2. Лисиченко Л.А., Лисиченко Т.Ю. Харківська філологічна школа. Лінгвістичні традиції. Харків: ХТМТ, 2015. 192 с.

3. Наукова спадщина О.О. Потебні у слов'янському культурному просторі. Збірник наукових праць. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. 280 с.

4. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. М.: Высшая школа, 1990. 344 с
5. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. 614 с.
6. Радчук О.В. Учення П.О. Лавровського крізь призму когнітивно-дискурсивного аналізу // Мовознавство. Київ, 2018. № 4. С. 70–75.
7. Скоробогатова О.О. Лінгвопоетична спадщина О.О. Потебні в сучасних філологічних розвідках // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство. Вип. 3 (82). К.: Вид. дім Д. Бураго, 2015. С. 139–148.
8. Скоробогатова О.О. Теорія граматичної атракції О.О. Потебні в дослідженні граматики віршового тексту // Мовознавство. 2015. № 6. К.: Інст. мовознавства ім. О.О. Потебні, 2015. С. 46–51.
9. Франчук В.Ю. Олександр Опанасович Потебня. Сторінки життя і наукової діяльності. К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 376 с.
10. Черкасова Л.П. Выражение антропоморфности в лирике Бориса Пастернака. Филологический сборник. Харьков: ХНПУ имени Г.С. Сковороды, 2003. С. 8–20.
11. Черкасова Л.П. Наблюдения над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом языке (на материале поэзии М. Цветаевой). Развитие современного русского языка. Словообразование. Членимость слова. М.: Наука, 1975. С. 141–150.
12. Черкасова Л.П. Обращение в структуре поэтического текста. Язык русской поэзии XX века. Сборник научных трудов. М.: Акад. наук СССР. Институт русского языка. М., 1989. С. 119–127.
13. Черкасова Л.П. «Яркость изнутри» (О внутренней форме слова в прозе М. Цветаевой). Русская речь. № 5, 1982. С. 52–55.



# **РОЗВИТОК ІДЕЙ Л.П. ЧЕРКАСОВОЇ В СУЧАСНІЙ НАУЦІ ПРО МОВУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ**

**И.А. Быкова**

## **КООРДИНАТЫ ПРОСТРАНСТВА В ЗАГЛАВИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А.П. ЧЕХОВА**

Известно, что заглавие, занимая значимую позицию в художественном тексте, участвует и в построении художественного пространства, своеобразной сцены, на которой разворачиваются события. Особенности существования пространства, одного из ведущих принципов организации художественного произведения зависят от

личного восприятия автором реальности и, таким образом, позволяют приблизиться к пониманию индивидуальной картины мира.

Изучением категории пространства и времени с целью раскрытия особенностей авторского восприятия и представления мира занимались такие ученые, как П.А.Флоренский, М.М.Бахтин, Ю.М.Лотман, Б.А.Успенский, З.Я.Тураева и др. По мнению А. Николаева, пространство, как и время, является важнейшим свойством образа, который требует «разных пространственно-временных координат» [2, с. 134].

Актуальность данной статьи объясняется тем, что заглавия художественной прозы А.П.Чехова не исследовались с точки зрения их роли в реализации координат пространства. А между тем любой художественный текст воссоздаёт определенное художественное пространство, которое существует в определенной временной протяженности, однако в заглавии необязательна экспликация двух данных категорий. Это объясняется тем, что структура заглавия и авторская установка не всегда располагают к всестороннему освещению пространственно-временных координат. Так, в рассказе «Дом с мезонином» эксплицитно представлено место действия – дворянская усадьба, а имплицитно – время, так как само заглавие подчеркивает, что речь пойдет об архаичном: такие дома в архитектуре XIX века не были новинкой. Причём в ходе повествования всё время утверждается этот признак устаревшего.

Цель данной статьи – рассмотреть способы выражения координат пространства в заглавиях и их подтекста в произведениях А.П.Чехова.

Анализ заглавий художественных произведений А.П.Чехова показал, что пространственные координаты чаще всего выражены лексически: указанием на место действия, стандартную ситуацию, топонимами, именами собственными, и грамматически – глаголами движения. Остановимся на них подробнее.



Важную роль в заглавиях писателя играют предложно-падежные сочетания, например: «*У знакомых*», «*На большой дороге*», «*В море*», в которых единство предлога и зависимой падежной формы приобретает способность к самостоятельному существованию, и поэтому используется в названиях литературных произведений. Наиболее употребительными в заглавиях произведений писателя 38% (в 36 из 94-х заглавий) являются конструкции с предлогами «в» и «на»: «*В ландо*», «*В сарае*», «*В ссылке*», «*В суде*», «*В усадьбе*». «*В почтовом отделении*», «*В углу*», «*В овраге*», «*На даче*», «*На кладбище*», «*На мельнице*», «*На реке*». Отмечены заглавия, в которых используются два предлога с пространственным значением, например: «*В Москве на Трубной площади*», «*На гулянье в Сокольниках*», причем второе сочетание – обстоятельство места с предлогом – выполняет функцию уточнения.

Заглавия с предложно-падежными сочетаниями выступают своеобразным детерминантом к содержанию всего художественного произведения, и в то же время этот четкий информационный штрих является творческой особенностью Чехова, свидетельствующей о стремлении писателя к лаконичности, краткости изложения. Как показал анализ, многие из этих предложно-падежных сочетаний в заглавиях произведений писателя имеют глубинный подтекст, который иногда превращается в определенный символ. Например, буквальное значение названия повести Чехова «*В овраге*» раскрывается в первой же строке: «*Село Уклеево лежало в овраге*». Название повести указывает на место действия, но в процессе чтения у читателя помимо буквального значения возникает и глубинное метафорическое значение: череда описываемых событий — свидетельство деградации семейства Цыбукиных, своеобразное их падение в пропасть или овраг.

Средством выражения пространственных отношений в заглавии рассказа «*На подводе*» тоже выступает предложно-падежная форма со значением местонахождения, которая реализуется в тексте рассказа эквивалентными повторами: «*...сидела теперь в телеге*», «*...коченя от холода села в*

*телегу*». Эти повторы символично употреблены лишь в самом начале и конце рассказа, подчеркивая некую неизбежность положения сельской учительницы. Чехов представляет читателю героиню, с образом и профессией которой ассоциируется определенное пространство – школа, книги, определенный достаток человека умственного труда, который должен иметь более высокое социальное положение. Однако читатель видит совершенно иное пространство, не совпадающее с предполагаемым. Сельская учительница едет в город за жалованием на подводе. Возвращаясь, она вспоминает, что когда-то жила в Москве в довольно обеспеченной семье, что рано осиротела и нужда заставила её пойти в учителя. Заглавие «На подводе» это не только обобщенная номинация пространства повествования – дороги, но и условий жизненного пространства главной героини, которые сцепляют воедино и сцены беспорядков и воровства в земстве, и грубость попечителя и сторожа, и типичность оскорбительных условий жизни сельских учителей.

Заглавие рассказа «В родном углу» вызывает ассоциацию с чем-то близким, отождествляется с семьей, которая поможет, защитит от невзгод, убежищем, в котором можно спрятаться. Действительно, на это надеется главная героиня рассказа Вера, которая возвращается после окончания института домой. Однако содержание рассказа вступает в противоречие с названием заглавия, порождая эффект обманутых ожиданий. Надежды Веры на лучшую жизнь не сбываются, она чувствует себя в доме, где прошло её детство и юность, загнанной в угол.

Интересным с точки зрения реализации в тексте подтекста заглавия является рассказ «На гвозде». Формально предложно-падежная конструкция заглавия указывает на место повествования. Но подтекст, вытекающий из содержания рассказа, подчёркивает социальное положение и коленопреклонство главного героя Стручкова, оказавшегося «на гвозде». Ради карьерного роста Стручков вынужден мириться с визитом вышестоящего начальства к его молодой жене, и смиренно, глядя на шапку начальника, висящую на

гвозде в прихожей, ожидать конца его посещения. Маленький чиновник не ревнует, а его товарищи даже завидуют ему: «...Час у твоей посидит, да зато тебе...десять лет блаженства. Фортуна, брат!». Таким образом, предложно-падежная конструкция, формально указывающая на местоположение посредством смыслового переноса, реализуется в тексте как довольно типичная модель поведения «маленького человека», вынужденного находиться – на гвозде.

А.П.Чехов в своих заглавиях иногда указывает не на общее пространство произведения, а на пространство отдельных значимых сцен, описанию которых автор придавал настолько большое значение, что выносил их в заглавие, например: «Антрепренер под диваном» (Закулисная история). Художественное пространство рассказа дополняется подзаголовком, уточняющим местоположение дивана, о котором говорится в названии. Антрепренер, опасаясь мужа своей любовницы, прячется под диваном в актерской уборной и просит молодую актрису не выдавать его. Описанием нелепого положения героя Чехов подчеркивает такие личностные характеристики антрепренера, как трусость, подлость. Отдельного внимания здесь заслуживает использование предлога «*под*», семантика которого указывает на местоположение объекта – *под чем-то, внизу*, а в рассказе еще ассоциативно связано с чем-то низким, недостойным. Пространственная координата в этом заголовке имеет весьма сильную знаковую позицию, которая не только усиливает комический эффект, но и является ключевой для понимания общей концепции произведения.

Намечая границы художественного пространства в заглавии, Чехов использовал слова, указывающие на место действия, как типичную ситуацию, которая происходит в стандартно вообразяемых рамках. Например, «*Экзамен*», «*Экзамен на чин*», «*Идеальный экзамен*» – в этих названиях логично подразумевается текст, описывающий место стандартной ситуации с целью выяснения уровня знаний. Относительно легко рисуется пространственный фон произведения, где проводится экзамен, т.е. автор не

преследует цель описать какое-либо пространство. Главное – назвать ситуацию, расположить читателя воспринимать текст в определенном ключе. Аналогично вопрос пространственного фона повествования решается в заглавиях «*На даче*», «*Дачники*», «*Дачные правила*». В них подразумевается типичность ситуаций и пространства, в котором оказываются люди на отдыхе за городом.

Для создания художественного пространства писатель использует топонимы и производные от них, которые чаще всего являются составной частью предложно-падежной формы, например, «*Из Сибири*», «*Среди милых москвичей*» или номинативных предложений: «*Московские лицемеры*», «*Осколки московской жизни*», «*Остров Сахалин*». Так, заглавие рассказа «*В Москве*» не только указывает на место, где происходит действие рассказа, но и создает общий пространственный фон столичной жизни и реализуется в тексте посредством ряда повторов, производных от слова Москва, а также топонимов, связанных с Москвой. Например: «*Я московский Гамлет*», «*Я в Москве...*», «*очевидно не москвич*», «*Москве нужна канализация...*» «*С самого рождения я живу в Москве, но ей-богу не знаю, откуда пошла Москва*», «*... и потащат меня на Ваганьково*».

Координатами пространства в чеховских заглавиях выступают и глаголы движения. Так, в заглавии «*Ушла*» основной акцент сосредоточен на действии, но подразумевает и некое пространство, которое кто-то покинул. Жена возмущается моральным обликом мужа своей подруги, говорит о его безнравственности, подлости и легкомысленно заявляет своему мужу, что не потерпела бы такого в своей семье. В ответ на это муж говорит о своих проступках, тем самым доказывая, что он ничем не лучше. В финале рассказа автор пишет: «*...читатель ещё спросит: – И она ушла от мужа? Да, ушла... в другую комнату*».

Заглавия с координатами пространства в произведениях писателя могут передаваться номинативными предложениями. Заглавие «*Степь*» передает нескончаемое, естественное, свободное, наполненное жизнью и мечтами пространство. Главный герой повести Егорушка очарован

красотой и безбрежностью окружающего степного мира, который, в свою очередь, помогает глубже понять душевное состояние подростка перед новой взрослой неизведанной жизнью с ее тревогами и волнениями.

Таким образом, координаты пространства в прозе Чехова нашли выражение «в характерных для неё формах сложной простоты» [1, с. 35], представляющих емкие, наполненные подтекстом предложно-падежные сочетания, топонимы, номинативы, заглавия-символы, способствующие постижению индивидуальной языковой картины мира писателя.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бялый Г.А. Чехов и русский реализм: Очерки. Л.: Советский писатель, 1981. 400 с.
2. Николаев А.И. Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. Иваново: ЛИСТОС, 2011. 358с.
3. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. М.: Наука, 1985.

**Ж.Н. Гончарова**

#### **ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СУБСТАНТИВА *ПРОШЛОЕ* В СТИХОТВОРЕНИЯХ МАРЛЕНА РАХЛИНОЙ**

Субстантиваты как единицы, обладающие сложной комплексной грамматической семантикой, являются потенциально экспрессивными единицами, обладающими грамматической и семантической "напряженностью" в силу своей морфолого-синтаксической многомерности. Актуализация субстантиватов в поэтическом тексте связана с реализацией потенциала слов-транспозитов [5, 155].

Субстантивация прилагательных и причастий обычно осуществляется путем замены в тексте именем прилагательным (причастием) адъективно-субстантивного

словосочетания, включающего данное прилагательное или причастие, в результате пропуска, умолчания существительного соответствующего словосочетания [1, 24]. Такие слова относят к неполным субстантиватам, "словам-хамелеонам" [3, 145], способным функционировать и как прилагательные, и как имена существительные.

Современные исследователи называют их многозначными словами, имеющими в одних случаях устойчивое предметное значение (слепой – 'слепой человек', прошлое – 'все, что прошло, минувшие события'), а в других – переменное (окказиональное) предметное значение, связанное с эллипсисом существительного, которое реализуется только контекстуально [4, 182].

Целью данной работы является определение роли слова-транспозита *прошлое* в структуре стихотворного текста и выявление реализации его семантико-грамматического потенциала.

*Прошлое* в значении 'то, что прошло', согласно классификации Е.А. Скоробогатовой, является устойчивым субстантиватом с закрепленным (константным) предметным значением.

Материалом для анализа послужили фрагменты стихотворений, полученных методом сплошной выборки из сборника Марлена Рахлина "Собрание стихотворений. Роман в стихах" (2015), который на сегодня является наиболее полным собранием произведений поэта.

Более трети выделенных нами в ее стихотворениях транспозитов – абстрактные субстантиваты (*чужое, святое, прошлое, главное, родное, всякое*; 64 из 172). И в этой лексико-семантической группе встречается 18 случаев использования субстантивата *прошлое* (для сравнения отметим, что другие слова в этой группе используются значительно реже: *разное* – 3, *новое* – 3, *теплое* – 2, *главное* – 3, *мое* – 3, *многое* – 3, за исключением слова *свое*, которое встречается 9 раз, а все остальные субстантиваты использованы поэтом по одному разу).

Размытость общеграмматического значения этих единиц выражается не столько в максимально обобщенном

субстантивном значении, сколько в неопределенности самого категориального субстантивного значения [5, 157]. Абстрактные слова способны обозначать все предметы, имеющие указанный признак, не называя иных характеристик. Так, словарным значением слова *прошлое* является 'все, предшествующее настоящему, все минувшее, минувшие события' [2], которое и реализуется в исследуемом поэтическом тексте. Рассмотрим несколько примеров:

*Когда весь путь – огнем и прахом,  
гляжу я в прошлое со страхом,  
как в лестничный пролет:  
быть может, все, чье имя "Было",  
с обратной непонятной силой  
свет – от порога до могилы –  
на жизнь мою прольет?*

(М. Рахлина "Свет – от порога до могилы")  
[Рахлина 2015, 261].

В данном фрагменте значение субстантивата *прошлое* – 'все, предшествующее настоящему, все минувшее' – раскрывается с помощью разных по частеречной принадлежности слов, в частности, глагола-связки *было* в форме прошедшего времени, который семантически близок субстантивату. Но, следует отметить, что в условиях данного лирического текста словоформа *было* приобретает субстантивную семантику: *быть может все, чье имя "Было"*....., что обусловлено синтаксической позицией словоформы (выполняет функцию подлежащего) и еще больше выделяет и подчеркивает предметное значение транспозита *прошлое*. Семантика прошедшего времени противопоставлена будущему и настоящему, поэт использует граммему *прольет*, которое является глаголом в форме 3-его лица единственного числа совершенного вида будущего времени, и словоформу *гляжу*, указывающую на действие от 1 лица единственного числа несовершенного вида настоящего времени.

Проанализируем следующий отрывок.  
*В этом городе я проживала,*

*я на улицах этих бывала  
"и топтала торцы площадей",  
и сегодня на них я очнулась  
и на прошлое вдруг оглянулась  
рядом с дочерью взрослой моей.*

(М. Рахлина "Прогулка с дочерью")  
[Рахлина 2015, 310].

Значение прошедшего времени, которое передано субстантиватом *прошлое*, усиливается за счет использования глагольных форм *проживала, бывала, топтала*. Данные словоформы обозначают действия, совершенные лицом женского пола в прошедшем времени, тем самым указывая на воспоминания, на моменты из прошлой жизни автора. Семантика прошедшего времени противопоставлена здесь значению настоящего: *и сегодня на них я очнулась и на прошлое вдруг оглянулась*. Соположение наречия *сегодня*, глаголов *очнулась, оглянулась* в форме прошедшего времени и слова-транспозита *прошлое* выделяет исследуемую нами грамматическую единицу.

Отметим, что актуализация субстантивата *прошлое* при сопоставлении с языковыми единицами, указывающими на будущее или настоящее время – явление регулярное в текстах М. Рахлиной.

*Тружусь над прошлым. Будущее–будет,  
мы в силах изменить его полет.*

*Тружусь над прошлым: кто-нибудь осудит,  
но кто-нибудь – наверняка поймет!*

*Тружусь над прошлым я, иду  
походом над памятью убитых в той войне,  
которая велась с моим народом,  
в моей несчастной проклятой стране.*

(М. Рахлина "Читая записки отца,  
прокомментированные братом, в журнале "Карта" № 45-46")  
[Рахлина 2015, 534].

Анализируя данный фрагмент, отметим реализацию семантики настоящего, будущего и прошедшего грамматических времен. Настоящее представлено



словоформами *тружусь, иду*, которые указывают на действие от 1 лица единственного числа настоящего времени несовершенного вида; будущее – субстантиватором *будущее* и глагольными формами будущего времени *будет, осудит, поймет*; прошедшее время представлено традиционно субстантиватором *прошлое*, обособленным определением *убитых в той войне* и придаточным предложением *которая вела с моим народом*, где причастие *убитых*, указательное местоимение *той* и глагол в форме прошедшего времени *вела* являются маркерами минувших событий.

Еще одним примером актуализации слова-транспозита *прошлое* и его связи с семантически близкими словоформами являются следующие фрагменты:

*А прошлое, как старый дом,  
Там было холодно и тесно,  
но все привычно и уместно  
расставлено, хоть и с трудом.*

(М. Рахлина "А прошлое, как старый дом")  
[Рахлина 2015, 253].

Здесь потенциал субстантивата подчеркивается близкой локализацией с глаголом-связкой *было* в форме прошедшего времени, который занимает синтаксическую позицию части именного сказуемого.

*Вот прошлое мое. Его не в силах  
я ни топтать и ни благословлять,  
меж тем, оно мне душу изменило,  
и это, наконец, пора понять!*

*Была душа. Она жила у Бога,  
беспечна, млечна, вечно весела...  
Вот тут и началась моя дорога,  
отсюда оттолкнулись два весла.  
А для чего все это было нужно,  
и почему так торопилась я –  
не знаю, нет, ведь это все – наружно,  
а прошлое – в глубинах бытия.*

(М. Рахлина "Недоумение")  
[Рахлина 2015, 523].

В данном стихотворении слово-транспозит *прошлое* "подкрепляет" свое значение следующими глагольными формами: *изменило, была, жила, началась, оттолкнулись, было, торопилась*.

В позднем творчестве М. Рахлиной (1998 – 2001гг.) отмечается использование также субстантивата *былое*, синонимичного анализируемой лексеме. Значение прошедшего времени, всего минувшего, заданного в субстантивате *прошлое*, продолжается в слове *былое*. Субстантиват-синоним в тексте выделяется таким же образом, то есть, его семантика противопоставляется значению будущего времени и настоящего: *Мы малякали-калякали,*  
*все былое перерыв,*  
*все грядущее накликали*  
*вплоть до нынешней поры.*

...

*Память грудь не обжигает*  
*и души не бередит,*  
*ни черта не ожидает*  
*ни в былом, ни впереди*  
*и смиренно обожает*  
*сердцу милый парадиз.*

(М. Рахлина "Каникулы")  
[Рахлина 2015, 384].

Настоящее время задано глагольными формами *не обжигает, не бередит, обожает* и словосочетанием *нынешняя пора*. Будущее время – субстантиватом *грядущее*, наречием *впереди* со значением в 'будущем' и словоформой *не ожидает*, которая является глаголом в форме будущего времени 3-е лица единственного числа. Близкая локализация слов-транспозитов *былое* и *грядущее*, субстантивата *былое* и наречия *впереди* добавляют тексту экспрессии и художественной выразительности за счет временного контраста и формируемого значения временной полноты

В следующем фрагменте наблюдаем противопоставление *прошлое – настоящее*:

*Как после тяжелой болезни,  
на мир я гляжу сквозь ресницы,  
как будто мне все еще снится  
все это – и тем бесполезней,  
чем дольше гляжу на него я,  
а снится все то же, былое....  
.....не новая жизнь, не другая,  
а та ж, безнадежно былая.  
все та же фальшивка, дешевка:  
ларек, и базар, и столовка,  
все те же безглазые лица....  
плевать мне, все это лишь снится!*

(М. Рахлина "Спала я, а сны – то мне снились....")  
[Рахлина 2015, 449].

Семантика субстантивата *былое* сопоставлена с адъективом *былая (жизнь)*, который рифмуется с прилагательным *другая*. Настоящее время актуализировано повторами глагольных форм *гляжу* и *снится*.

Итак, анализ показывает, что слово-транспозит *прошлое* и его синоним *былое* активно реализуются в исследуемых стихотворных текстах М. Рахлиной и всегда "поддерживаются" словоформами и словосочетаниями, указывающими на прошедшее время. Кроме того, их значение прошедшего времени регулярно сопоставляется с языковыми единицами, которые актуализируют настоящее и будущее грамматические времена, создавая эффект темпоральной полноты.

Субстантиват *прошлое* и синонимичная ему граммема *былое* являются ключевыми словами, характерными для идиостиля М. Рахлиной. Можно предположить, что тема «прошлое» занимает значительное место в лирике поэта, автор регулярно обращается к ней, описывая свои воспоминания, переживания и события былой жизни. Актуализация значения временной полноты, на наш взгляд, связана с тем, что автор, обращаясь к прошлому, стремится найти выход и решение проблемы в настоящем и будущем.

То, что ключевое слово является субстантиватом, позволяет рассматривать его предметное наполнение многоаспектно, не конкретизируя события, а объединяя их в целостное жизненное полотно.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Немченко В.Н. О разграничении частей речи в современном русском языке. Из лекций по спецкурсу. Горький, 1975.

2. Ожегов С.И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю. Шведовой. 16 изд., испр. М.: Рус. яз., 1984. 797с.

3. Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. 6-е изд. М., 1938.

4. Скоробогатова Е.А. Функционирование в поэтическом тексте субстантиватов с постоянным, устойчивым и переменным предметным значением // Культура народов Причерноморья. 2007. № 110, Т. 2. С. 181–184..

5. Скоробогатова Е.А. Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтика именных категорий в текстах и идиостилиях: Монография/ Елена Скоробогатова. Харьков: Харьковское историко-филологическое общество, 2014. 240 с.

#### Источники

Рахлина М.Д. Собрание стихотворений. Роман в стихах / сост. Е.Е. Захаров; вступ. ст. Я. В. Галаган, В.А. Маринчака; худож.-оформитель Л.П. Вировец. Харьков: Фолио, 2015. 684с.

**В.Л. Илеску**

## СПЛОШНАЯ СИНГУЛЯРНАЯ ДОМИНАНТА В СТИХОТВОРЕНИЯХ ГЕОРГИЯ ИВАНОВА

В трудах В.В. Виноградова мы встречаем точную дефиницию понятия «индивидуальный стиль». Под «индивидуальным стилем автора» В.В. Виноградов понимает «своеобразную, исторически обусловленную, сложную, но представляющую единство систему средств и форм словесного выражения <...> в нём, соответственно его (писателя) художественным замыслам, объединены, внутренне связаны и эстетически оправданы все использованные художником языковые средства» [2, с. 169]. Исследование поэтического текста и индивидуального стиля поэта филологи XX века рассматривают в диалектическом единстве аналитического и синтетического подходов [4]. Эта тенденция не утратила своей актуальности и сегодня.

Опираясь на виноградовскую традицию, в 70-е годы прошлого века В.П. Григорьев вводит понятие идиостиля, используя его, в первую очередь, как характеристику стиля поэта. С тех пор это понятие прочно вошло в лингвистический дискурс.

К изучению грамматических особенностей идиостиля поэтов серебряного века первой среди представителей харьковской лингвопоэтической школы обратилась Л.П. Черкасова.

Одним из ключевых понятий при исследовании идиостиля поэтов XX века является понятие «доминанты». Его впервые применил Б.М. Эйхенбаум, описывая ряд особенностей лирики Анны Ахматовой. Р.О. Якобсон определяет доминанту как «фокусирующий компонент художественного произведения, она управляет, определяет и трансформирует отдельные компоненты» [9].

По мнению Р.О. Якобсона, «доминанта обеспечивает интегрированность структуры <...>, специфицирует художественное произведение» [9].

Изучением проблемы грамматической доминанты художественного текста в разное время занимались такие языковеды, как О.И. Москальская, Е.И. Шендельс,

О.Н. Панченко, исследуя, в первую очередь, доминанту синтаксическую.

Подробно в своих работах рассматривает морфологическую доминанту Е.А. Скоробогатова [7; 6]. Вслед за Е.А. Скоробогатовой, мы понимаем под «морфологической доминантой» «преобладающую в тексте морфологическую форму и созданное соположением форм грамматическое значение, которые являются частотными в данном тексте и связаны с его содержанием» [7, с. 376]. Также формирование морфологической доминанты в поэтических текстах нового времени исследуется в работах Н.И. Самсоненко [5].

Работы Георгия Иванова были изучены многими литературоведами (В.П. Крейд, А.Ю. Арьев, А.И. Чагин), но поэтический язык этого автора до сих пор подробно не исследован. Одной из особенностей идиостиля Г. Иванова, на наш взгляд, является активное использование выразительного потенциала морфологии.

Актуальность нашей работы обусловлена регулярным использованием поэтом единиц грамматического уровня как средств выразительности и образности и их значимостью как элемента содержания-формы его произведений.

В нашей работе мы рассмотрим грамматическую доминанту на материале стихотворений Георгия Иванова.

При анализе русской поэзии Е.А. Скоробогатова выделяет «одночисловые» стихотворения, которые состоят из граммем одного числа (чаще это сингулярные граммемы), и вслед за исследователем мы попытаемся выявить типичные примеры формирования сплошной сингулярной доминанты в творчестве Георгия Иванова. В работах ученого также прослеживается связь между формированием сингулярной доминанты в стихотворениях русских поэтов XIX-XX века и мотивом одиночества [6, с. 57-60], и мы попробуем подтвердить или опровергнуть данную теорию на материале поэзии Г. Иванова.

Обратимся к примерам, иллюстрирующим формирование морфологической доминанты в лирике поэта.

Рассмотрим стихотворение Г. Иванова «Петергоф» (сборник «Сады»), которое полностью организовано только сингулярными граммемами:

*Опять заря! Осенний ветер влажен,  
И над землею, за день не согретой,  
Вздыхает дуб, который был посажен  
Императрицею Елизаветой.*

*Как холодно! На горизонте дынном  
Трепещет диск тускнеющим сияньем...  
О, если бы застыть в саду пустынном  
Фонтаном, деревом иль изваяньем!*

*Не быть влюбленным и не быть поэтом  
И, смутно грезя мучившим когда-то,  
Прекрасным рисоваться силуэтом  
На зареве осеннего заката...*  
(«Петергоф») [3, с. 230].

Данное стихотворение передает характерное для Иванова трагическое мироощущение (*холодно; тускнеющим; пустынном*), которое грамматически оформлено одночисловым отбором. Автор выбирает сингулярные граммемы, чтобы подчеркнуть состояние лирического героя. Отрицательная семантика частицы *не* в первой и последней строфах стихотворения указывает на отказ лирического героя от жизни. Следует отметить, что частота употребления грамем в единственном числе и полное отсутствие плюральных форм демонстрирует нам наличие сплошной сингулярной доминанты. Опираясь на грамматический анализ, мы находим грамматическую закономерность, а именно – единообразие всех грамем, которым присуща категория числа (единственного).

Значительное число стихотворений, в основе которых лежит грамматический отбор сингулярных грамем, мы встречаем в сборнике Георгия Иванова «Розы», которому неспроста Адамович предложил свой вариант названия – «Пепел». Мы отметили следующие стихотворения данного сборника, которым присуща сплошная сингулярная

доминанта: «Глядя на огонь или дремля...», «Балтийское море дымилось...», «Холодно бродить по свету...», «Как лед наше бедное счастье растает...».

Обратимся к стихотворению данного сборника:

*Холодно бродить по свету,  
Холодней лежать в гробу.  
Помни это, помни это,  
Не кляни свою судьбу.*

*Ты еще читаешь Блока,  
Ты еще глядишь в окно.  
Ты еще не знаешь срока —  
Все неясно, все жестоко,  
Все навек обречено.*

*И, конечно, жизнь прекрасна,  
И, конечно, смерть страшна,  
Отвратительна, ужасна,  
Но всему одна цена.*

*Помни это, помни это —  
Каплю жизни, каплю света...*

*«Донна Анна! Нет ответа.  
Анна, Анна! Тишина».*

(«Холодно бродить по свету...») [3, с. 256]

Наше внимание привлёк тот факт, что Иванов процитировал тот отрывок стихотворения Александра Блока «Шаги Командора», в котором присутствуют только сингулярные граммемы. Обратившись к грамматическому анализу стихотворения Блока, мы отмечаем, что оно графически разделено на десять строф, в которых присутствуют как плюральные граммемы, так и сингулярные. Очевидно, что при отборе стихов Георгий Иванов не только хотел усилить ощущение читателем одиночества, но также акцентировать внимание на мотивах, которые присущи обоим стихотворениям. Мы прослеживаем экзистенциальную тематику жизни и смерти (*Холодно бродить по свету,*



*Холодней лежать в гробу*) с преобладанием смерти. Употребление сингулярных граммем на уровне плана выражения способствует проявлению и актуализации в плане содержания мотива трагизма.

Грамматический анализ стихотворений также показывает, что один и тот же мотив тишины у Блока и у Иванова изображен с разным акцентом. Хотя в обоих стихотворениях присутствуют повторения образов, в стихотворении «Шаги Командора» мотив тишины, который прослеживается в нескольких строфах, создает некую композиционную спираль, основанную на употреблении как плюральных, так и сингулярных граммем. В то время как Георгий Иванов использует морфологический отбор только граммем единственного числа.

Следует подчеркнуть, что мотив смерти и несовершенности человеческого бытия наблюдается во многих стихотворениях сборника «Розы» (*навсегда уснуть, Больше ничего не надо, Все навек обречено*). В свою очередь, слово *окно* является границей между мирами. В стихотворениях «Глядя на огонь или дремля...», «Балтийское море дымилось...», «Холодно бродить по свету...», «Как лед наше бедное счастье растает...» присутствуют только сингулярные морфологические граммемы, что дает нам возможность утверждать наличие сплошной сингулярной доминанты. Отметим, что языковые единицы реализуют потенциал и лексического, и морфологического уровней, который между собой взаимодействует, делая поэтический смысл более глубоким.

В лирике Георгия Иванова мы выделили ряд стихотворений со сплошной сингулярной доминантой. Среди них: «Жизнь бессмысленную прожил...», «Образ полусотворенный...», «Теперь тебя не уничтожат...», «По дому бродит полуночник...», «В тишине вздохнула жаба...», «Заезаешься, мечтая...», «Иду — и думаю о разном...», «Все туман. Бреду в тумане я...», «Голубая речка...», «Закат в полнеба занесен...», «Я твердо решил и тут же забыл...», «Мне весна ничего не сказала...», «Если бы я мог

забыться...», «Чем дольше живу я, тем менее...», «Отзовись, кукушечка, яблочко, змееныш...».

Рассмотрим стихотворение «Иду – и думаю о разном...»

:

*Иду — и думаю о разном,  
Плету на гроб себе венок,  
И в этом мире безобразном  
Благообразно одинок.*

*Но слышу вдруг: война, идея,  
Последний бой, двадцатый век...  
И вспоминаю, холодея,  
Что я уже не человек.*

*А судорога идиота,  
Природой созданная зря —  
«Урра!» из пасти патриота,  
«Долой!» из глотки бунтаря.*

(«Иду — и думаю о разном...») [З, с. 304]

Мы четко прослеживаем поэтическое трагическое осмысление автором таких событий начала прошлого века, как война и революция. Все стихотворение состоит из трех строф, в каждой из которых по четыре стиха. Первая строфа передает мироощущение лирического героя, пропитанное мотивом смерти (*Плету на гроб себе венок*) и мотивом одиночества (*одинок*). Ощущение трагизма и безысходности прослеживается во всех строфах, подчеркнутое сплошным отбором сингулярных грамем, который, на наш взгляд, не является случайным. Наш грамматический анализ показывает непрерывную связь идей поэта (чаще всего экзистенциального характера) и их воплощения при помощи определенных морфологических средств.

Автор использует сингулярную селекцию, по нашим наблюдениям, в каждом из поэтических сборников, что свидетельствует об их идиостиловом характере. Частотность использования сингулярных форм различна, однако представляется возможным утверждать, что доминирование грамем единственного числа – одна из характерных примет

поэтического идиостиля Г.В. Иванова. Грамматический анализ также подтверждает гипотезу о связи мотива одиночества с формированием сингулярной доминанты. В поэзии Георгия Иванова одночисловая селекция связана не только с мотивом одиночества, но и с экзистенциальными мотивами жизни и смерти.

Кроме того, мотив одиночества, грамматикализированный сингулярными формами, становится, на наш взгляд, одной из ярких характеристик, свидетельствующей об идиоматичности поэтических текстов (см. подр.: [8]) Георгия Иванова. Изучение этой проблемы является одной из перспектив нашего исследования.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т 3 .М.: Наука, 1997. 994 с.
2. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959. 654 с.
3. Иванов Г. Стихотворения / Вступ. ст., подг. текста, состав., примеч. А.Ю. Арьева (Новая Библиотека поэта) СПб. М: Издательство ДНК, Прогресс-Плеяда, 2010. 768 с.
4. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.
5. Самсоненко Н.І. Морфологічна домінанта поетичного тексту (на матеріалі російськомовної поезії ХІХ – ХХ століть). Автореф. дис. ... канд. філол. н. Спеціальність 10.02.02 – російська мова. Харків, 2018. 20 с.
6. Скоробогатова Е.А. Грамматические значения и поэтические смыслы: Поэтика именных категорий в текстах и идиостилях. Харьков: Харьковское историко-филологическое общество, 2014. 240 с.
7. Скоробогатова Е.А. Грамматические значения и поэтические смыслы: поэтический потенциал русской грамматики (морфологические категории и лексико-грамматические разряды имени): Монография. Харьков: НТМТ, 2012. 480 с.

8. Степанченко И.И. Текст как идиоматическое образование в системе слово-фразеологизм-текст. Русская филология: Вестник ХНПУ им. Г.С. Сковороды. Харьков, 2019. № 4 (70). С. 11-17.
9. Якобсон Р. Доминанта // Хрестоматия по теоретическому литературоведению: пер. И. Чернова. Тарту, 1976. Т. 1. 1976. С. 56-63.

**Н.В. Меняйло**

**СТИЛИСТИКО-РЕЧЕВОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ  
ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ ГЛЕБА НЕРЖИНА  
В РОМАНЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА  
«В КРУГЕ ПЕРВОМ»**

Проблема стилистико-речевого построения образов персонажей является неотъемлемой частью анализа структурно-стилистической организации художественного произведения [2, с. 35]. Важна эта составляющая и для анализа произведений Александра Солженицына, принадлежащего к писателям такого уровня, которые, по словам А.Т. Гулака, «располагают поразительным разнообразием стилистических средств выражения и изображения личности, ее чувств, мыслей, настроений» [Там же, с. 41].

В романе А. Солженицына «В круге первом» проявление достоинства можно определить как ведущий мотив повествования. Этот мотив органично входит в характерную для романа концептуальную сферу гуманизма, где мотив борьбы героев за лучшую жизнь для всех людей дополняется элементами представления мотивов мужской дружбы, искренней любви (даже в самых тяжелых условиях для отношений мужа и жены / подруги).

Такой концептуальный объем обнаруживает собственные интенции автора, который сам пережил события подобные изображаемым, и эта биографичность связывает повествование с реальным контекстом эпохи, что, без

сомнения, больше всего нравится читателю. М. М. Бахтин автобиографические аспекты художественного произведения считает обычным явлением, помогающим правильно оценить это произведение посредством выявления отношения автора / героя к миру. Однако, по мнению исследователя, это не тождество – это отношения другого порядка. Это нужно для характеристики персонажа в комплексе с внешностью, манерами, мировоззрением [1, с. 37].

Непокорность как характеристика персонажа проявляется в значительной степени в его речи, ср.: «– *Что-то я и сам уже настроился на эксперимент. Говорит пословица: не море топит, а лужа. Хочу попробовать пуститься в море*» [3, с. 597]; «– *Теперь уж я не новичок, не боюсь, Данилыч. Хочу попробовать работнуть. Знаешь, говорят: не море топит, а лужа*» [3, с. 599]. В отдаленном по времени диалоге уже с другим героем романа Нержин повторяет афоризм, в котором сравнивает тихую работу в «шарашке» и опасность жизни на этапах, где можно получить новый опыт для будущих произведений. При этом он не боится тяжелой неквалифицированной работы («*попробовать работнуть*»), поскольку имеет опыт пребывания в тюрьме («*уж я не новичок*»).

Вообще Нержин – не стихийный и не тайный бунтарь, он слывет среди других заключенных и администрации принципиальным жалобщиком в официальные инстанции. Он часто побеждает представителей системы, настойчиво добиваясь реализации своих прав и прав других заключенных по Конституции, ср.:

*За пять лет сидения он выработал в себе и особую решительную манеру разговаривать с начальством – то, что на языке зэков называется культурно оттягивать. Слова он употреблял только корректные, но высокомерно-иронический тон, к которому, однако, нельзя было придаться, был тоном разговора старшего с младшим.*

*– Гражданин майор! – заговорил он с порога. – Я пришёл получить незаконно отнятую у меня книгу. Я имею основания полагать, что шесть недель – достаточный при*

*транспортных условиях города Москвы срок, чтобы убедиться, что она допущена цензурой.*

*<...>*

*– Отбирать от меня подписку по статье девяносто пятой УК РСФСР у вас сейчас нет юридических оснований [3, с. 590-591].*

Этот фрагмент – пример речевой тактики («особая решительная манера разговаривать»), которую применял Нержин в общении с оперуполномоченными (её название культурно *оттягивать* сам автор выделяет в тексте), подбирая только такие слова и выражения, к которым «нельзя было придраться» и за которые нельзя было наказать («Отбирать от меня подписку по статье девяносто пятой УК РСФСР у вас сейчас нет юридических оснований»). Благодаря таким выражениям «начальство» не замечало его *высокомерно-иронический тон* и даже *тон разговора старшего с младшим*. То есть человеческое достоинство героя подкреплялось еще и некоторой опаской оперуполномоченных.

О светлом будущем – свободном от тирании – мечтает и Нержин, обогащая свой жизненный опыт и интеллект новыми знаниями, тайно фиксируя свои свежие мысли каждый день с целью написания в будущем произведений (как мы уже отмечали, его прототип – сам А. Солженицын), ср.:

*А Нержин, иногда задумчиво посасывая острый кончик пластмассовой ручки, мельчайшим почерком, будто не пером, а остриём иглы, выписывал на крохотном листике, утонувшем меж служебного камуфляжа:*

*«Для математика в истории 17-го года нет ничего неожиданного. Ведь тангенс при девяноста градусах, взмыв к бесконечности, тут же и рушится в пропасть минус бесконечности. Так и Россия, впервые взлетев к невиданной свободе, сейчас же и тут же оборвалась в худшую из тираний.*

*Это и никому не удавалось с одного раза» [3, с. 28].*

Фрагмент состоит из двух частей – повествовательной и формально цитатной (условно прямой речи). Первая

синтаксически составляет простое двусоставное предложение, осложненное препозитивным деепричастием, сравнительным и постпозитивным деепричастными оборотами. С точки зрения передачи художественных смыслов интересную информацию предоставляют словосочетания с семантикой измельчения: *острый кончик, мельчайшим почерком, остриём иглы, на крохотном листике, утонувшем меж камуфляжа*. Это иллюстрирует манеру скрытого письма (чтобы можно было быстро скрыть написанное).

Вторая часть состоит из двух информативных регистровых блоков, между которыми располагается генеритивный, что составляет уникальную афористическую формулу от автора-повествователя (выделенную), составленную из математических терминов (*тангенс при девяноста градусах, минус бесконечности*), поскольку во вводном предложении упоминается именно *математик*, который анализирует коллизии «*истории 17-го года*». Второй информативный блок возвращает к российским реалиям, к полученной в 17-ом году перспективе, что «*тут же оборвалась в худшую из тираний*».

Учитывая автобиографический характер романа, вспомним о смещении в образе автора нескольких ипостасей – математика, литератора, историка, что и отражено в этом фрагменте.

Образ Ленина, перманентно характеризующийся в романе через несобственно-прямую речь Сталина и исключительно с отрицательной стороны, получает оценку и от лица Нержина:

– Да – покачался Нержин всем туловищем. – Лучшие не скажешь. И я на него когда-то молился!..

– А что?

– Что?? Это – язык великого философа? **Когда аргументов нет – вот так ругаются. Рыцари языкоблудия!** – произнести противно. Либерализм – это любовь к свободе, так он – холуйский и грязный. А аплодировать по команде – это прыжок в царство свободы, да? [3, с. 40].

Выделяем главный нержинский критический аргумент, наряду с которым делается акцент на ленинских характеристиках либерализма «рыцари языкоблудия», «холуйский», «грязный», которые герой противопоставляет этикетному официальному статусу Ленина «великого философа». Интересна здесь метафора «прыжок в царство свободы», которая стоит в постпозиции к афористической формуле «либерализм – это любовь к свободе», то есть «прыжок», по нашему мнению, обозначает перепрыгивание через классическую стадию капитализма, а «аплодировать по команде» – признак тирании, которая пришла при таких условиях.

В плане экспрессии диалогические реплики Нержина характеризуются эмоциональностью, вторая из них даже содержит комплекс из двух волюнтивных и одной реактивной фраз, а также нескольких афористичных формул. Заканчивается расширенная реплика волюнтивной фразой, которая создает общий вопросительный контекст, обращенный не только к оппоненту Рубину, но и к имплицитному читателю.

Возвращаясь к положительным героям романа, отметим еще одну концептуальную характеристику (наряду с самопожертвованием) – гуманистическую направленность их мышления, выраженного в пределах прямой и косвенной речи, ср.:

– *Молодчик. – Глеб подумал. – Мне нравится твоё отношение к ним. Ты часами учишь Макса русскому языку. А ведь имел бы основание их и ненавидеть.*

– *Ненавидеть? Нет. Но прежняя любовь моя к ним, конечно, омрачена. Даже этот беспартийный мягкий Макс – разве и он не делит как-то ответственности с палачами? Ведь он – не помешал?*

– *Ну, как мы сейчас с тобой не мешаем ни Абакумову, ни Шишкину-Мышкину... [3, с. 24].*

В выделенных фразах передана сущность гуманного отношения к пленным немцам – сначала в реплике Нержина, а потом – в реактивном ответе самого Рубина, который такое свое отношение не объясняет (только констатирует



посредством отрицательного предложения *нет*), а переводит в отрицательную плоскость (используя частицы *но, даже, разве, ведь*). Большой гуманизм проявляет традиционно в полемике со своим товарищем Глеб, в частности посредством подчеркивания совпадений принципиальных позиций героев, обнаруженного в словосочетаниях «*он не помешал*» – «*мы с тобой не мешаем*», где представлены различные временные плоскости – военная и послевоенная.

Гуманизм проявляется не обязательно в споре, это может быть и стремление избежать конфликта, ср.:

– ***Светит он мягко, и мне лично напоминает синюю лампадку, которую в детстве зажигала на ночь мама.***

– *Мама! – в голубых погонах! Вот вам, пожалуйста, разве можно людям дать подлинную демократию? Я заметил: в любой камере по любому мельчайшему вопросу – о мытье мисок, о подметании пола – вспыхивают оттенки всех противоположных мнений. Свобода погубила бы людей. Только дубина, увы, может указать им истину.*

– ***А что, лампадке здесь было бы под стать. Ведь это – бывший алтарь.***

– *Не алтарь, а купол алтаря. Тут перекрытие междуэтажное добавили [3, с. 63].*

Выделенные реплики Нержина составляют неразрывное единство (вторая как бы продолжает первую), несмотря на прерывание реактивной пространной репликой Рубина (из автономных тема-рематических структур), в рамках которой опровергается главная гуманистическая истина – свобода («*разве можно людям дать подлинную демократию*», «*свобода погубила бы людей*»). Он и вторую нержинскую реплику также пытается опровергнуть, в чем видим подчеркнутое противостояние идеалистической и материалистической философии: *не алтарь – а перекрытие.*

В самом глубоком смысле гуманизм Нержина распространяется на все полемические темы, освещенные в романе, в частности, обсужденные в диалогах с Рубиным. Как важнейшую для Нержина определяем тему войны как таковой и, соответственно, празднования / отмечания победы в ней. Эта тема слишком актуальна сегодня как в Украине,

так и в России, где она играет важную роль идеологического фактора. Об этих ощущениях герой говорит: « – *Нельзя себе этого разрешать. Даосская этика говорит: “Оружие – орудие несчастья, а не благородства. Мудрый побеждает неохотно”*». [3, с. 33]. В этой в целом волюнтивной реплике отображается высокий уровень гуманизма, а выделенное предложение (одна из двух постпозитивных афористичных формул) обозначает негативизм гонки вооружений – наряду с антиядерной тематикой романа.

Среди тематических плоскостей, характеризующих образы отдельных персонажей, выделяем также тему дружбы, которую отображают трогательные моменты в отношениях Нержина со Спиридоном или Рубиным. Даже постоянные споры с последним, часто очень острые, не являются помехой их дружбе, ср.:

– *Да! Ты прав! – Глеб взялся за голову. – Я мечтаю быть сдержанным, я воспитываю в себе только... парящую мысль, а обстоятельства завертят – и я кружусь, огрызаюсь, негодую...*

– *Парящую мысль! А мне в глотку готов вцепиться из-за того, что в Джезказгане не хватает питьевой воды!*

– *Тебя бы туда загнать, падло! Изо всех нас ты же один считаешь, что методы МГБ необходимы...*

– *Да! Без твёрдой пенитенциарной системы государство существовать не может...*

– *...Так вот тебя и загнать в Джезказган! Что ты там запоёшь?* [3, с. 40].

Выделенные побудительные восклицательные предложения имеют негативную семантику, представленную словосочетанием *тебя бы загнать* и арготизмом *падло*, организованы в формально волюнтивном регистре (предусматривают императивное влияние на собеседника), но являются внутренне реактивными (вызваны эмоциональным восприятием реплик оппонента).

В плоскости характеристики персонажей этот фрагмент опять-таки обнаруживает гуманистические приоритеты Нержина («*Я мечтаю быть сдержанным, я воспитываю в себе только ... парящую мысль*»), т. е. герой старается не

загромождать свое сознание (отношение к миру) лишней агрессивностью, однако *«обстоятельства завертят – и я кружусь, огрызаюсь, негодую»*. Рубин же, со своей стороны, оправдывает тиранический сталинский режим (*«Без твёрдой пенитенциарной системы государство существовать не может ...»*).

Таким образом, гуманистическую позицию Глеба Нержина А. Солженицын изобразил посредством разнообразных экспрессивно-стилистических приемов, выраженных в пределах прямой и косвенной речи: афористическими формулами в речи персонажа и автора-повествователя, отображающими гуманистическую направленность мышления; наступательно-выверенной речевой тактикой героя, подчеркивающей его человеческое достоинство; оценочными метафорическими суждениями героя; эмоциональными репликами героя, заключенными в определенные блоки коммуникативных регистров.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. Санкт-Петербург: Азбука, 2000. 336 с.
2. Гулак А. Т. Стилистический анализ художественного текста: учебное пособие. Харьков: Издатель Иванченко И. С., 2019. 258 с.
3. Солженицын А. И. В круге первом: роман. Москва: Наука, 2006. 796 с.

**О.И. Микляева**

#### **ЦВЕТОПИСЬ В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИРИКЕ В.В. НАБОКОВА**

Научные интересы Ленины Павловны Черкасовой были необычайно разнообразны. В 80-е годы она много работала в области исследований колоративной лексики художественного текста и индивидуальных цветовых предпочтений разных авторов (см., напр.: [4]). Ее работы и

сегодня служат примером образцового анализа индивидуальной авторской манеры использования цветообозначений.

Как известно, цвет является особой выразительной единицей изображения художественного мира, важнейшим инструментом художников, режиссёров, писателей. Так литераторы располагают приёмом цветописи. В Большом толковом словаре цветопись определяется как искусство передачи цветов, красок окружающего мира языком художественного произведения. [1, с. 1458]

Целью данной статьи является рассмотрение цветописи и цветосемантики русскоязычной лирики В.В. Набокова.

Цветопись как художественный приём реализуется с помощью слов, имеющих значение цвета, а именно колоративов.

Термин «колоратив» филологи понимают достаточно широко. Он включает в себя слова всех частей речи, имеющих семантику цвета (*зелёный, зелень, позеленеть, зеленея, зеленеющий*), а также номинации предметов, устойчиво связанные в сознании носителей языка с определённым цветом (*цвета неба, как молоко*). Также к сфере цветообозначений ряд ученых-филологов относит слова с семантикой света, темноты и блеска.

Исследуя цветонаименования в русскоязычной лирике В.В. Набокова, мы использовали классификацию Иваровской В.И [3, с. 104-109], в которой исследователь разделяет цвета на основные и оттеночные.

Опираясь на материал сборников стихотворений В.В. Набокова [2] (материалом нашего исследования послужили 440 стихотворений на русском языке), мы выделили десять микрополей «основных» цветов: красное, оранжевое, жёлтое, зелёное, синее, фиолетовое, коричневое, белое, черное и серое. Розовый цвет мы отнесли к оттенкам красного микрополя, а голубой – синего.

Согласно результатам сплошной выборки на ~48 000 слов пришлось 1134 цветообозначения. Таким образом, лексико-семантическое поле цвета в стихотворениях В.В.

Набокова составило 2,3 % от общего лексического состава рассмотренных стихотворений.

Самым частотным колоративным микрополем оказалось «синее» (212 колорем), а самым малочисленным – «коричневое» (13 колорем).

Доминантами основных цветов являются «чёрный» (96), «белый» (77), «синий» (37) и «красный» (18). Лидирующие оттенки: золотой (41), голубой (39), розовый (26), лиловый (24), алый (12), жемчужный (12).

Художественная образность создаётся с помощью разнообразных оттенков: *фламинговый, червонный, ртутный* (красное микрополе); *абрикосовый, гнедой, медные отливы, муругий* (оранжевое микрополе); *зелёная бирюза* – «зелёное микрополе); *сапфирный* (синее микрополе), *фиалково-узорный, с тёплым отливом сливы созревшей* (фиолетовое микрополе); *коричневый, цвет йода, бурый, русский, каштаново-атласный, карий* (коричневое микрополе); *трефовый* (серое микрополе), *вороной* (черное микрополе); *лилейный, перламутровый* (белое микрополе).

Кроме того, писатель характеризует окружающую действительность и с позиций яркости (*мир яркий, берег пестрый*), темноты (*тёмный стих, поблекшие сердца, говор тусклый*), светлоты (*светлый миг, город бледный, благоуханно-блеклых библий, выцветший диван*), прозрачности (*прозрачный лес*), цветности (*в пыли цветной, разноцветные тучки, многорадужная рать, земли стоцветной*).

Цветобозначения выражены разными частями речи, а также имеют деривационные связи. В лирике Набокова преобладают колоративы-прилагательные, это отражает общую тенденцию использования колоративных слов. Кроме того, нами выявлены существительные (*янтарь, золото, зелень*), глаголы (*синеть, почернеть, белеть*), причастия и отпричастные адъективы (*зеленеющий, синеющий, позолоченный*), деепричастия (*розовея, обагряя*), колоративные словосочетания (*цвета йода, мёртвые цвета, с теплым отливом сливы созревшей*).

Мы обратили внимание на категорию цветообозначений-прилагательных. В лирике Набоков в основном использует полные формы прилагательных, хотя нами отмечены и некоторые краткие формы (*белы до боли облака; ручей звездой в овраге высох...; ласковый создатель Дон Кихота беседовал с тобою — невзначай, пока меняли лошадей, — и, верно, был вечер синь...*). Эти формы в одних случаях входят в состав сказуемого, а в других выступают в роли определений, что не характерно для непоэтической речи.

Набоков часто употребляет сложные прилагательные, в частности и окказиональные (*смугло-голый, фиалково-узорный, величественно-черный, солнечно-пёстрый, трепетно-лазоревый, блаженно-голубой*). В отличие от простых прилагательных, сложные заключают в себе больше оттенков значений, усиливая образность поэтической речи. Их употребление часто носит отчетливо индивидуальный характер.

Цветонаименования входят в состав тропов, создавая живописность поэзии Набокова. Они помогают поэту создавать настроение, благозвучность стихотворений, выделять характеристики и детализировать художественные образы.

Здесь мы видим и участие колоративов в синонимических рядах (*дорога черная, без цели, без конца, толчки глухие, вздох и выдох*). Синонимия расширяет исходные значения слов, определяет их взаимное влияние друг на друга, а, следовательно, и сближение их дефиниций.

Поэтическая речь Набокова содержит множество инверсий, характерных для поэтических текстов, в которых действуют и колоративные прилагательные (*брызги золотые, лужи голубые, в сирени голубой, платочком машет изумрудным, белеют на ивах серёжки*).

Встречаем здесь и параллелизм (*и тонут небеса в сирени голубой, и тонет день в лучах, и тонет сердце в счастье...*). Примечательно, как внутри тропа раскрывается коннотативное значение колоратива «голубой» (не только как оттенка синего, а и понятия, связанного со счастьем). Если

рассматривать только первую строку, мы видим, что прилагательное «голубой» выполняет номинативную функцию в сочетании с существительным «сирень». При этом в контексте за счёт параллельного изображения формируется связь слов «голубой» и «счастье», которая приобретает значимую художественную роль.

Образность достигается с помощью сравнений (*осколки счастья, лоскутья синие; белый, как фарфор; как серебристое виденье*). Яркий пример сравнений с участием цветоименований видим в стихотворении «Номер в гостинице» (*я замираю у окна, и в черной чаше небосвода, как золотая капля меда, сверкает сладостно луна*), кроме того, здесь также присутствует приём контраста.

Интересен и приём контраста, реализуемый с колоративом «чёрный» (*на черный бархат лист кленовый я, как святыню, положил: лист золотой с пыльцой пунцовой между лиловых тонких жил...; Стамбул из сумрака встает: два резко-черных минарета на смуглом золоте рассвета, над озаренным шелком вод...*). Этот приём достигается при сочетании контрастных цветов, взаимно подчёркивающих друг друга, где один из цветов выступает фоном (*чёрный бархат, смуглое золото рассвета*), а второй объектом, на котором нужно сосредоточить своё внимание (*резко-чёрные минареты, лист золотой с пыльцой пунцовой*). Цветовой контраст является основой создания объёмного зрительного образа.

Для набоковских текстов характерна и колоративная метафора (*стрекоз фиалково-узорных лиловым взором ловишь ты; на небе румяная линия, на ней золотые итрихи*). Метафоры могут участвовать в создании настроения стихотворений. К примеру (*придавлен душною дремотой, я задыхался в черном сне...; исконный камень превозмочь, громаду черную содвинуть, прорвать глухонемую ночь*) метафора «чёрный», усиленная с помощью повтора и кольцевого расположения (в начале и конце стихотворения), позволяет создать мрачное настроение тяжести. В другом примере видим совершенно другой эмоциональный посыл (*Сегодня все с весной весёлые спешат... Вся улица блестит и*

*кажется лиловой... Прорвали белый сон лазурью небеса... Как всё, что нежит нас, и молодо, и ново! Какие у тебя красивые глаза!). Светлые тона (белый, лиловый) настраивают нас на нежный, любовный, мечтательный лад. Мы как бы ощущаем авторский восторг, влюблённость, радость приходу весны.*

Также колоративы участвуют в создании звукописи, а именно аллитерации (*Я буду радостен и бесстрашен. Кругом — сияние синих снов, Внизу — квадратики пестрых пашен, Зигзаг речонки и пух лесов*). Так цветопись переплетается со звукописью, что создаёт многослойность художественной организации стихотворений. Интересен и пример синестетического описания в текстах Набокова (*стелется розовый шелест чистой зари по лесам...*) Таким образом, поэт задействует разные каналы восприятия, усиливая эффектность созданного пейзажа.

Цветонаименования активно участвуют в формировании авторской индивидуальной картины мира. Они выступают как средства создания различных художественных образов: портрета (*вот он, каштаново-атласный переливающийся лоск прически, и немного грубый рисунок губ, и эти губы, как будто ярко-красный воск в мельчайших трещинках...*), пейзажа (*о, заколдованный, о, дальний воспоминаний уголок! Внизу, над морем, цвет миндальный, как нежно-розовый дымок, и за поляною поляна, и кедры мощные Ливана, — аллея пленительная мгла*), интерьера (*не то кровать, не то скамья. Угрюмо-желтые обои. Два стула. Зеркало кривое...*). Наиболее частотны колоративные вкрапления именно в описаниях пейзажа (*на солнце золотом сверкает дождь летучий, озера в небесах синеют горячо, и туча белая из-за лиловой тучи встает, как голое плечо*). Пейзаж, богатый цветообозначениями, – отличительная черта набоковской лирики.

Таким образом, мы приходим к выводу, что колоративы играют значимую роль в индивидуально-авторском стиле В.В. Набокова, делая его произведения запоминающимися и интересными. Авторская палитра ориентирована на синий и красный цвета и их оттенки (голубой, лиловый, алый,



розовый), контрастные черный и белый цвета. Желтый цвет не очень активен, но золотой оттенок входит в список набоковских предпочтений. Особую выразительность колоративы приобретают в составе тропов и фигур, таких как метафора, сравнение, параллелизм, инверсия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Большой толковый словарь русского языка. 1-е изд-е: СПб.: Норинт С. А. Кузнецов. 1998.
2. Набоков В. В. Стихотворения / Подг. текста, сост., вступ. статья и примеч. М. Э. Маликовой. («Новая Библиотека поэта»). Спб.: Академический проект, 2002. 655 с.
3. Иваровская В. И. Лексическое значение цветowych прилагательных в синагматико-парадигматическом и словообразовательном аспектах // Вестник СПбГУ: Сер. 2. 1998. С. 104–109.
4. Черкасова Л.П., Карпенко Е.П. Цветопись в прозе Ю. Нагибина // Русская речь. 1985. № 4. С. 65–68.

#### И.И. Степанченко

*Помню, свою первую книгу о парадигматическом анализе лексики С. Есенина, когда она вышла из печати в 1991 г., я подарил Ленине Павловне. Подарил с внутренней дрожью, зная о строгости ее оценки научных работ и о том, что сама Ленина Павловна исследует поэтическую речь с совсем иных позиций. Когда неожиданно для меня Ленина Павловна сказала, что прочитала книгу от начала до конца и что она ей понравилась, ее оценка вдохновила меня и на защиту докторской диссертации по парадигматическому анализу, и на продолжение разработки этой проблемы в последующие десятилетия. Хотя формально я не был учеником Ленины Павловны Черкасовой, общение с нею, влияние ее статей на мою научную работу было очень велико и чувство благодарности этому талантливому ученому и прекрасному человеку сохранилось у меня на всю жизнь.*

## **О ВЛИЯНИИ ЖАНРА НА ИНТЕРПРЕТАЦИЮ РЕМЕЙКА Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «ДАМА С СОБАКАМИ»**

Рассказ Л. Петрушевской «Дама с собаками» представляет собой ремейк, т.е. видоизмененную, осовремененную версию, известного рассказа А.П. Чехова «Дама с собачкой». Жанр ремейка, видимо, можно рассматривать как одно из проявлений интертекстуальности, отмеченной многими исследователями как одна из типичных черт творчества Л. Петрушевской (см., напр., [2]).

Анализируя связь рассказа «Дама с собаками» с претекстом, Е.Н. Петухова отмечает: «Название явно не случайное, пародийное, вызывающе звучит первая фраза: «Она уже умерла» [4, с. 76]. По мнению автора статьи, рассказ Л. Петрушевской представляет собой «послесловие к чеховской истории, не имевшей определенного завершения, ибо «самое сложное и трудное» у Анны Сергеевны и Гурова только начиналось» [Там же]. «Историю заурядного курортного романа, переросшего в настоящее чувство, Петрушевская переводит в плоскость современных отношений, интерпретирует, исходя из других представлений о человеческой природе и отношениях, оставляет пошлым романом, который заканчивается «безобразным» [4, с. 77].

Однако предположить, что роман Гурова и Анны Сергеевны в наши дни завершился бы скандалами, попойками на весь мир, летающими по комнате утюгами и разводом, означает придать рассказу пародийный, высмеивающий претекст характер и рассматривать чеховских героев и их взаимоотношения в контексте сегодняшнего дня в пародийном плане. Видимо, это привело бы к явному упрощению характера связи между вторичным и первичным текстами и соответственно к упрощенной интерпретации рассказа Л. Петрушевской. Будем исходить из того, что пародия и ремейк относятся к разным жанрам вторичных текстов и связь ремейка с претекстом в данном случае носит более тонкий и более скрытый характер.

На первый взгляд, эта связь, если исключить пародийность, в основном ограничивается сходством

названий, поскольку сюжет и система образов оказываются очень разными.

Цель статьи заключается в том, чтобы на основе парадигматического анализа лексики рассказа Л. Петрушевской определить характер связи вторичного текста с претекстом, исходя из отнесенности рассказа именно к жанру ремейка, а не пародии, и тем самым показать важность учета жанра для интерпретации произведения.

Анализируя ремейк, мы исходили из канонов функционального подхода к тексту, в соответствии с которыми содержание текста, особенно художественного, принципиально вариативно и формируется в сознании реципиента, воспринимающего материальную форму текста (подробнее об этом см. в [5]). Парадигматический анализ лексики текста заключается в выделении системы взаимосвязанных рядов «предметных», т.е. являющихся отражением окружающего мира, образов в сознании воспринимающего, которые генерируются соответствующими отрезками текста (словами и более протяженными единицами), – парадигм, и их последующего рассмотрения с точки зрения состава, выполняемых функций, средств связи парадигм и других параметров (см. о параметрах подробнее в [3]). Понимание текста реципиентом с точки зрения предлагаемого подхода представляет собою формирование гиперпарадигмы, объединяющей все частные парадигмы. Парадигмы формируются за счет единиц разных уровней языковой системы, прежде всего – за счет лексики, которая и является в данной статье предметом анализа.

Среди частных парадигм, формирующих гиперпарадигму, могут быть и т.н. межтекстовые парадигмы, выделяемые не в одном тексте, а в нескольких текстах, связанных друг с другом, в частности – в претексте и ремейке.

Рассказ основан на пересечении двух координатных полей – временного (условно названного в статье перфектным и плюсквамперфектным) и личностного или личностно ориентированного (ДАМА – МУЖ, ДАМА –

СОСЛУЖИВЦЫ, ДАМА – ОБИТАТЕЛИ ДОМА ТВОРЧЕСТВА, ДАМА – ДЕТИ, ДАМА – ЖИВОТНЫЕ).

Все временные пласты относятся к прошедшему времени (показателем этого является форма прошедшего времени глаголов) и делятся 3 группы: 1) БОЛЕЕ ЧЕМ ЗА 10 ЛЕТ ДО ПОСЕЛЕНИЯ В ДОМЕ ТВОРЧЕСТВА; 2) В ДОМЕ ТВОРЧЕСТВА; 3) СМЕРТЬ. Первый временной пласт (ПЛЮСКВАМПЕРФЕТНЫЙ, ДАВНОПРОШЕДШИЙ), введенный в текст словом РАНЬШЕ, включает лично ориентированные антитезы ДАМА – МУЖ, ДАМА – СОСЛУЖИВЦЫ и эпизод ПОПЫТКА СУИЦИДА. Второй, представленный также как временной пласт прошлого, но более близкого к настоящему (перфектный), – ДАМА – ОБИТАТЕЛИ ДОМА ТВОРЧЕСТВА, ДАМА – ДЕТИ, ДАМА – ЖИВОТНЫЕ. Последний период не характеризуется антитезами.

Парадигма, формирующая антитезу ДАМА (ОНА) – МУЖ (ОН), строится на ряде частных противопоставлений: КРУПНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ – ЖЕНА КРУПНОГО ДЕЯТЕЛЯ, ДОЧЬ КРУПНОГО ДЕЯТЕЛЯ; ДАМА – БАБА; ЖИЛ ГДЕ-ТО – ПОСЕЛИЛАСЬ В ДОМЕ ТВОРЧЕСТВА. Противопоставления являются определениями соответствующих понятий, которые подкрепляются парадигмой оценки семейных отношений дамы и мужа: БЕЗОБРАЗНЫЙ РОМАН; ЕЕ ЭСКАПАДЫ И СКАНДАЛЫ, ИХ ПОПОЙКИ НА ВЕСЬ МИР; УТЮГИ ЛЕТАЛИ ПО КОМНАТЕ, НО ВСЕ ОСТАЛОСЬ ЦЕЛО, РУКИ И ГОЛОВЫ; СТРАШНО СКАНДАЛИЛИ ПО-АКТЕРСКИ ПРИРОДНО ПОСТАВЛЕННЫМИ ГОЛОСАМИ. На первый взгляд, кажется, что противопоставление строится как обвинение Дамы в скандальности и неуживчивости. Однако представленная выше парадигма расширяется авторскими комментариями, которые ставят этот вывод под сомнение: *есть такие деятели с прирожденно громкими голосами, как бы вожди, полководцы и ораторы, но, как правило, просто скандалисты.* Несколько раз повторяющееся слово ДЕЯТЕЛИ приобретает у Петрушевской отрицательно-оценочные характеристики. ДЕЯТЕЛЬ ИСКУССТВ (ОН) и

ЖЕНА И ДОЧЬ ДЕЯТЕЛЯ (ОНА) оказываются не только и не столько противопоставленными, сколько сопоставленными. Объединяет их и ПО-АКТЕРСКИ ПРИРОДНО ПОСТАВЛЕННЫЙ ГОЛОС, и то, что, хотя во время скандалов утюги летали по комнате, все оставалось цело. Однако и такие по-актерски разыгранные скандалы привели к трагическим и для НЕГО, и для НЕЕ последствиям: хотя ОН ОСТАВИЛ ЕЙ КВАРТИРУ, ОНА ОСТАЛАСЬ БЕЗ СРЕДСТВ К СУЩЕСТВОВАНИЮ. ОН ЖИЛ ГДЕ-ТО, УШЕЛ К КАКОЙ-ТО БАБЕ, БРОСИЛ ВСЕ К ЧЕРТУ. Обращает на себя внимание тот факт, что сопоставленные и одновременно противопоставленные персонажи лишены имен, обозначены местоимениями ОН и ОНА, даже наименование ДАМА появится только в середине рассказа как параллель к чеховской героине. Схематичность и обобщенность персонажей – своеобразное расширение парадигмы ПРОТИВОЕСТЕСТВЕННОСТЬ ПРОИСХОДЯЩЕГО, которая, как и парадигма ТРАГИЧНОСТЬ, проходит через весь рассказ, объединяя другие парадигмы. Формирование этой парадигмы осуществляется за счет соединения дистантно расположенных текстовых единиц. Противоестественным является образ дамы с грязной дворняжкой на шее, *перевешенной у этой дамы через плечо в виде лисьего меха, трепаного и пожранного молью как бы*, таким же неестественным выглядит на этом фоне *ухоженный, глубоко смущенный пудель, побрякушки, которые действительно качались на ней и брякали повсюду, фраза мешаете спать моей собаке*. Такой же противоестественно странной выглядит сцена попытки суицида, которая чуть не закончилась трагически: дама *от страха прыгнула со стула с приготовленной петлей на шее и с телефонной трубкой в руке – прыгнула именно от неожиданности*, увидев белые халаты (так бы, может, она и не прыгнула). Не случайно при описании этой сцены у Петрушевской соседствует *хрупкая лебединая шея и в штаны она не наложила*, подчеркивая развитие темы трагического актерства, трагической противоестественности происходящего.

Мотив противоестественности получает развитие и в парадигме быта, ежедневного существования дамы, предшествовавшего попытке суицида: *в учреждении ее едва-едва терпели, яркие одежды, бижутерия, дикая косметика, опоздания, прогулы, обещания повернуть то или иное дело с помощью влиятельных знакомых, странная история исчезновения чужих денег в ее комнате, ее начали опасаться всерьез.* В эту парадигму включена и общая оценка состояния дамы: *боялись совсем убить это глубоко раненное животное.*

К моменту появления дамы в Доме творчества (перфектный временной пласт, который внешне противопоставлен плюсквамперфектному) происходят изменения в ее внешнем виде (*опала пышная когда-то грудь, руки увяли, как картофельные плети, костлявые запястья, волосы она раньше носила гордо и с прямой спиной, а теперь прятала под повязками*), *единственное, что у нее осталось, – это любовь к побрякушкам, которые действительно качались на ней и брякали повсюду – в ушах, вокруг шеи, вокруг костлявых запястий.* Парадигма изменения внешнего вида сопровождается развитием парадигмы изменений внутренних: *ханжа и старая дева*, которая не выходит за границы предшествующих оценок, лишь придавая им внешне новые оттенки. Отношение к даме обитателей дома творчества и отношение к ней сослуживцев практически одинаково: на службе ее *едва терпели* – в Доме творчества *не в силах ничего поделатъ*, выделили ей *апартамент*, а иногда еще хуже: на службе ее *начали опасаться всерьез* – в Доме творчества *от нее буквально шарахались живые люди, поселилась как напоказ одна и с собакой.*

Течение времени от безобразного романа с Ним до смерти изменяет только внешность героини и внешние проявления ее характера (скандалистка – ханжа, старая дева, которая любит только животных и побрякушки, – одинокая кончина). Внутреннее единство образа дамы во всех временных планах и со всеми личностно ориентированными связями придает разграничению временных пластов относительный характер, объединяя их формой прошедшего

времени и отсутствием других временных форм существования персонажа: дама вся в прошлом, *ни к чему*, что происходит сейчас, в настоящем, она *уже не имела отношения*. Эксплицитно выраженная авторская оценочная парадигма: *она сама напоминала **трепаное, рваное животное, какое-то гонимое** и, несмотря ни на что, ни на какие обеды в столовой, **голодное; глубоко раненное животное; ни к чему уже не имела отношения***, в эту же парадигму входит авторское объяснение любви дамы к животным и побрякушкам: *они ее не ругали, они любили ее* в отличие от людей и детей в том числе. Эта парадигма функционально является центральной в рассказе – объяснение того, чего не хватало даме, что превращало ее в гонимое и раненое животное, антагонистически противопоставленное ЕМУ (МУЖУ), СОСЛУЖИВЦАМ, ОБИТАТЕЛЯМ ДОМА ТВОРЧЕСТВА, ДЕТЯМ. Таким образом, все сформированные в тексте антитезы, за исключением отношения дамы к собакам и побрякушкам, которое по существу антитезой не выражено, оказываются однотипными.

Последний временной пласт композиции рассказа – СМЕРТЬ ДАМЫ. Парадигма кончины: *никто не знает, как она умерла, кажется, от рака и в муках, ни одна собака ее не пожалела, только слегка вздохнули, безобразная, искалеченная неизвестно чем жизнь, только собаке пришлось туго после смерти дамы* – свидетельствует о тяжести никого не опечалившей смерти, такой же бессмысленной и пустой, как и существование персонажа.

Исследователями творчества Петрушевской не раз отмечалась странность языка ее рассказа, различные грамматические и стилистические отступления от нормы, например: *пожранного молью как бы* или *никакого этого безобразия с ней не произошло* и др. Разговорный характер авторской речи и речи персонажей, с одной стороны, и прямые авторские оценки – с другой, способствуют формированию двух оценочных парадигм. Одна узуальная: повествуя о Даме, автор как бы превращается в «представителя масс» со всеми присущими ему

обвинительными оценками. Вторая более глубокая и в большей степени окказиональная, присутствующая в виде отдельных вкраплений, – авторская. Метафорика прямых авторских оценок (*гонимое трепаное, рваное животное, голодное, глубоко раненное животное*) стилистически противостоит разговорности стиля основной части рассказа.

Таким образом, ДАМА предстает в рассказе Петрушевской как образ достаточно странный, противоестественный и явно отрицательный с позиций обывателя, противоречивый, трагический с точки зрения авторских оценочных характеристик.

Именно трагичность образа дамы, подкрепленная связью названия ремейка Л. Петрушевской с названием рассказа А.П. Чехова, позволяет связать систему парадигм рассказа Петрушевской с парадигматикой чеховского произведения, предвосхищавшего рождение постмодернизма. Вторичность текста, перенесение смысловых акцентов претекста на ремейк дает возможность рассматривать гиперпарадигму рассказа, объединяющую рассмотренные парадигмы всего произведения в одну концептуальную систему, как подкрепление парадигмы прямых авторских оценок. Это придает ремейку экзистенциальную окраску и позволяет понять рассказ не как осуждение Дамы, а признание трагичности бытия, превращающей обычных людей в глубоко раненных животных.

Таким образом, жанр произведения оказывает влияние на его интерпретацию, в данном случае учет жанра ремейка позволяет выделить мотив противоестественности и трагичности обыденного бытия как ведущий мотив рассказа Л. Петрушевской. Именно жанр ремейка, его вторичность по отношению к чеховскому рассказу выступает одним из «способов «перевода» мусора, называемого жизнью, бытом, в другой, онтологический план» [1, с. 147].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кутлемина И.В. Поэтика малой прозы Л. С. Петрушевской: дисс. ... канд. филол. наук. Архангельск, 2002. 171 с.



2. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики): Монография / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 1997. 317 с.

3. Парадигматический анализ лексики поэтического произведения: Коллективная монография /Под научной редакцией И.И. Степанченко. К.: «Українське видавництво», 2014. 216 с.

4. Петухова Е.Н. Чехов и «другая проза» // Чеховские чтения в Ялте: Чехов и XX век. М., 1997. Вып.9. С.71-80.

5. Степанченко И.И. Функционализм как альтернативная лингвистическая парадигма. Киев: «Українське видавництво», 2014. 200 с.

**НА ПОШАНУ ПАМ'ЯТІ  
Л.П. ЧЕРКАСОВОЇ**

***МОВОЗНАВСТВО***

**О.А. Воробьева**

**РАЗЛИЧИЯ СПОСОБОВ ТРАНСФОРМАЦИИ  
ПАРАДИГМ ПРЕТЕКСТА В ПАРОДИИ И РЕМЕЙКЕ**

Для филологических исследований в конце XX-начале XXI века характерен всплеск интереса к такому феномену, как интертекстуальность. Это понятие впервые появилось в работе Ю. Кристевой «Бахтин, слово диалог и роман». Согласно мнению автора, «любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [5, с. 428-429]. Именно в рамках концепции интертекстуальности появилось такое понятие, как вторичные тексты. По определению Л. Хатчен, вторичные тексты – это тексты, фабулы или мотивы которых «взяты откуда-то, не выдуманы и не изобретены» [12]. Это отличает вторичные тексты от первичных (претекстов), которые обладают оригинальными фабулой, сюжетом и образным рядом.

Характерными примерами вторичных текстов являются пародия и ремейк. Понятие пародии (греч. *parōdia* – перепев, букв. «песнь наоборот») имеет множество определений. В данной статье мы будем пользоваться определением, данным пародии Я. Зунделовичем в Словаре литературных терминов: «ПАРОДИЯ — жанр, в котором известное произведение, взятое в качестве образца, служит объектом подражания в другом произведении, но таким образом, что подражание касается только внешней стороны «образца» — его ритмики, синтаксиса, сюжетных положений и т. п., — имея совершенно иную внутреннюю направленность» [3]. Дополним это определение, указав на такое свойство пародии, как полемичность, которое также отмечали многие исследователи. Так, Т. Холодинская пишет о «полемичности-неполемичности пародии» [9, с. 60]; по мнению М. Бахтина, сознание пародиста «направлено и на предмет, и на чужое, пародируемое слово об этом предмете» [1, с. 371], то есть для автора пародии существует четкая граница между описываемым объектом и самим описанием. Таким образом, основными свойствами пародии можно назвать подражательность, комичность и наличие оценки.

Что касается ремейка, то наиболее полным представляется определение, приведённое в «Словаре литературоведческих терминов»: «Обновленная версия

старого фильма, песни, а также литературное произведение, в основу которого положен хорошо известный текст.<...> Р. не цитирует и не пародирует источник, а наполняет его новым, актуальным содержанием, однако "с оглядкой" на образец» [7].

Вопрос разграничения ремейка и пародии поднимался, в частности, в статье Т. О. Холодинской «Ремейк и пародия: критерии разграничения в исследовательской парадигме XX века» [9]. Автор делает вывод, что основное отличие ремейка от пародии заключается в использовании материала первичного текста для построения нового текста, который обладает способностью восприниматься отдельно от первичного. Однако при этом автор рассматривает оба типа вторичных текстов с точки зрения более культурологической, нежели филологической. Такие особенности пародии и ремейка, как специфика трансформации лексического материала первичного текста в разных типах вторичных текстов и изменение способов и приемов создания образно-понятийных систем по-прежнему остаются неизученными.

В данной статье будут рассмотрены особенности парадигматической организации лексики пародии и ремейка в сопоставлении с организацией лексики первичного текста. «Предметом описания становятся слова или более крупные текстовые отрезки, образующие системный ряд как определения одного или близких понятий или формирующие взаимосвязанные перцептивные образы в тексте или группе текстов. Система текстовых парадигм, т. е. гиперпарадигма, рассматривается как содержательная сторона текста, а процесс описания гиперпарадигмы как интерпретация текста» [8].

В качестве материала для анализа взяты ремейк В. Пьецуха «Наш человек в футляре» на рассказ А.П. Чехова «Человек в футляре» и стихотворная пародия А. Иванова «Панибратская ГЭС» на стихотворение Е. Евтушенко «Молитва перед поэмой», которое является прологом к поэме «Братская ГЭС».

При анализе рассказа А.П. Чехова можно выделить основную линию противостояния двух образно-понятийных

комплексов «Беликов» – «окружающий мир». На уровне парадигматической организации это выражается в противопоставлении друг другу двух групп парадигм. В группе «Беликов» выделяются парадигмы, описывающие как внешность и поведение главного героя рассказа, так и его восприятие мира. К ним относятся: парадигма ФУТЛЯР – описание внешних проявлений характера героя (*калоши, зонтик, тёплое пальто на вате, чехол из серой замши, тёмные очки, уши закладывал ватой, (приказывал) поднимать верх, футляр, халат, колпак, ставни, задвижки, ящик, кровать с пологом, укрывался с головой*), ДОБРОПОРЯДОЧНОСТЬ – образ мыслей Беликова (*циркуляры и газетные статьи, запрещалось, осторожность, мнительность, футлярные соображения, чтобы о нем не думали дурно, Много уж их нынче развелось!*), НЕЛЮДИМОСТЬ – поведение героя среди людей (*сядет и молчит, человек по натуре одинокий, точно его из дому клещами вытащили, прятался от действительной жизни*), БЛЕКЛАЯ ВНЕШНОСТЬ – описание характерной внешности Беликова, подчеркивающее его непохожесть на прочих, «живых» людей (*маленький, бледный, лицо как у хорька, скучен, бледен, скрюченный, поплелся, из зеленого стал белым*).

Парадигмы группы «окружающий мир» описывают различные проявления противоположного Беликову мира. К ним относятся такие парадигмы, как **НЕРЕГЛАМЕНТИРОВАННОСТЬ** (*разрешали драматический кружок, или читальню, или чайную, кто... опаздывал на молебен, проказа гимназистов, домашние спектакли, кушать скоромное и играть в карты, громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги*), **ВЕСНА** (*хорошая погода, первое мая, воскресенье, идти в рошу, совсем летняя погода*), **ЯРКАЯ ВНЕШНОСТЬ**, описывающая преимущественно брата и сестру Коваленко, противопоставленных Беликову (*молодой, высокий, смуглый, с громадными руками ... говорит басом, высокая, стройная, чернобровая, краснощекая, разбитная, шумная, хохочет, ходит подбоченясь, поет, пляшет*).

Отношения между парадигмами в этом тексте достаточно сложны. Прежде всего, две группы парадигм – «Беликов» и «мир» – очевидно противопоставлены друг другу. Между некоторыми парадигмами противоположных групп можно провести параллели: так, явная параллель имеется между парадигмами БЛЕКЛОЙ ВНЕШНОСТИ и ЯРКОЙ ВНЕШНОСТИ, ДОБРОПОРЯДОЧНОСТИ и НЕРЕГЛАМЕНТИРОВАННОСТИ. Таким образом, герой и мир как бы «отражаются» друг в друге, Беликов служит своеобразным «кривым зеркалом» мира, нормального его устройства. Однако между «параллельными» парадигмами нет языковой связи (при очевидной образной и идейной связи); данные парадигмы как будто намеренно не пересекаются в тексте, функционируя независимо друг от друга.

В рассказе В. Пьецуха «Наш человек в футляре» наблюдается совершенно иная ситуация. Парадигматический строй этого рассказа разительно отличается от строя претекста. Самое яркое и заметное отличие – отсутствие противопоставления «герой-мир». В тексте выделяются такие парадигмы, как ОБЪЕКТЫ СТРАХА (герой боялся *собак, разного рода привратников, милиционеров, прохожих, включая древних старух... неизлечимых болезней, метро, наземного транспорта, грозы, высоты, воды, пищевого отравления, лифтов, смерти, рукоприкладственного насилия*), ФУТЛЯР, очевидно параллельная одноименной парадигме претекста, однако значительно отличающаяся по объему и лексическому составу (*офутляриться, чугунный засов, стены... обил старыми одеялами, избавился от радиоприемника и телевизора, скорлупа, окна занавесил ситцевыми полотнами*), НЕДОБРОПОРЯДОЧНОСТЬ – своего рода инверсия парадигмы ДОБРОПОРЯДОЧНОСТЬ претекста, подчеркивающая принципиальное различие между героями обоих рассказов (*самовольная тема, подменил, не желал перестраиваться, распространяете чуждые настроения, подрывная агитация*), ВНЕШНИЙ МИР – парадигма, насыщенная словами с негативной коннотацией и изображающая мир непредсказуемым и страшным (*злые*

*шалопай, бабенка с приятным лицом, честила последними словами, пьяный учитель рисования, арестовать и засадить в кутузку, арест*). Далее рассмотрим конфигурацию парадигм. Согласно определению И. И. Степанченко, «под конфигурацией понимаются отношения между частными парадигмами, определяющие особенности их объединения в гиперпарадигму целого текста» [8]. Следует отметить, что в рассказе Пьецуха конфигурация парадигм значительно проще, нежели в рассказе Чехова, прежде всего, за счет уменьшения количества самих парадигм. Группа парадигм «внешнего мира» сведена к одной парадигме ВНЕШНИЙ МИР относительно небольшого объема, за счет чего фокус внимания переносится на самого героя, «человека в футляре», который описывается тремя собственными парадигмами. Таким образом, в проанализированном ремейке наблюдаются одновременно два процесса: с одной стороны, значительное упрощение парадигматической структуры претекста – уменьшение количества парадигм, уменьшение «объемности» повествования, с другой стороны, – радикальное смещение фокуса читательского внимания.

Рассмотрим трансформацию парадигм претекста в пародии.

Парадигматическая структура «Молитвы перед поэмой» – претекста пародии «Панибратская ГЭС» – достаточно сложна и включает в себя три крупные парадигмы ПОЭТ, ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ (выраженная при помощи ряда микротекстов, воссоздающих характерные особенности творчества классических поэтов) и АВТОР (выражена неявно, однако можно заметить общее отношение автора к лирическому герою (подпарадигма «Герой»), выраженное в способе описания ситуаций, связанных с появлением соответствующей подпарадигмы – в частности, употреблении слов высокого стиля *дерзновенно, пророчество*). Первая из них, ПОЭТ, распадается на три подпарадигмы под условными названиями ГЕРОЙ (*поэт, я*; употребление глаголов в первом лице (*прошу, сумею (ли)*), ГРАЖДАНСТВЕННОСТЬ (*Россия, гражданство, российские поэты*) и СЛУЖЕНИЕ (*сумею ли, смиренно,*

*нахватанность; на колени... становясь, культуры не хватает*). Языковые связи между данными парадигмами достаточно тесны и многочисленны (см. третью строфу: *Сумею ли (ГЕРОЙ; СЛУЖЕНИЕ)? Культуры не хватает... (СЛУЖЕНИЕ)/ Нахватанность (СЛУЖЕНИЕ) пророчеств не сулит... / Но дух России (ГРАЖДАНСТВЕННОСТЬ) надо мной (ГЕРОЙ) витает / и дерзновенно (АВТОР) пробовать велит*); исключение составляет относительно изолированная парадигма ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ.

При анализе пародии А. Иванова первое, что обращает на себя внимание, – то, что в пародии парадигм меньше, чем в первичном тексте. Парадигма ПОЭТ выделяется достаточно четко, однако при этом почти полностью совпадает с подпарадигмой ГЕРОЙ (и исчерпывается ею): она выражена так же, как и в оригинале, лексемами поэт и я. Подпарадигмы СЛУЖЕНИЕ и ГРАЖДАНСТВЕННОСТЬ в пародии отсутствуют.

Парадигма ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ в пародии присутствует, однако при этом претерпевает существенные изменения. Автор считает сравнение лирического героя с классическими поэтами проявлением нескромности и подчеркивает это, заменяя микротексты оригинала собственными. Инвертированную парадигму ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ у Иванова можно назвать парадигмой ПАНИБРАТСТВО.

При этом в тексте пародии присутствуют и две специфические парадигмы, которых не было в претексте – ОЦЕНКА и СНИЖЕНИЕ (под «снижением» в данном случае подразумевается представление образов претекста в комическом виде). Парадигма ОЦЕНКА формируется такими лексемами, как *поверхностный поэт, замолчать меня заставил, где бы мой ни стонал потребитель* (на слово *потребитель* также стоит обратить внимание – оно также косвенно указывает на оценку автором творчества Евтушенко как товара, того, что потребляется, «ненастоящей» поэзии), *я за двоих полаю*. Снижение выражается в использовании элементов сниженной лексики и



словосочетаний, создающих комический эффект: *сварганил винегрет, разнеможиться, евГУШ*.

Таким образом, в пародии уменьшается количество парадигм по сравнению с претекстом за счет отсека «лишних». Это акцентирует внимание лишь на тех парадигмах претекста, которые формируют образы, становящиеся объектом критики в пародии. Данные парадигмы переносятся в текст пародии, их лексический состав трансформируется, однако они все еще остаются узнаваемыми, поскольку их роль не меняется. Наряду с этим в тексте пародии появляются такие специфические парадигмы, как ОЦЕНКА и СНИЖЕНИЕ, содержащие критический и комический элементы соответственно.

Таким образом, рассмотрение специфики трансформаций парадигм претекста в ремейке и пародии позволяет сделать следующие предположения.

1. Схема трансформации парадигм претекста в пародии значительно проще, чем в ремейке: если в пародии происходит отсечение «лишних» парадигм, смещение акцентов на определенные парадигмы и введение в текст элементов оценки и снижения, то в ремейке трансформации парадигм значительно многообразнее и сложнее: изменяется не только количество парадигм, но и конфигурация, объем, принцип подбора элементов, характер связей.

2. Для ремейка, в отличие от пародии, не характерно наличие особых парадигм для оценки и снижения. Претекст в ремейке не подвергается критике или высмеиванию, несмотря на то, что его основная идея может полемизировать с идеей претекста либо противопоставляться ей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Из предистории романного слова // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / сост. С. Бочаров, В.

2. Кожин. М.: Художественная литература, 1986. С. 353–391.

3. Евтушенко Е. Братская ГЭС. *Открытый текст: электронное периодическое издание: веб-сайт.* URL:

<http://opentextnn.ru/old/man/index.html?id=4914> (дата обращения: 10.05.2020).

4. Зунделович Я. Пародия // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1. А-П. Стб. 560–561

5. Иванов А. Панибратская ГЭС. *Литературные пародии*: веб-сайт. URL: <http://litparody.ru/autors/ivanov-aleksandr/panibratskaya-ges.html> (дата обращения: 10.05.2020).

6. Кристева Ю. Бахтин, слово диалог и роман: Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 427 – 457.

7. Пьецух В. Наш человек в футляре. *Электронная библиотека TheLib.Ru*: веб-сайт. URL: [https://thelib.ru/books/pecuh\\_vyacheslav\\_alekseevich/plagiat\\_rovesti\\_i\\_rasskazy-read-7.html](https://thelib.ru/books/pecuh_vyacheslav_alekseevich/plagiat_rovesti_i_rasskazy-read-7.html) (дата обращения: 10.05.2020).

8. Римейк. *Словарь литературоведческих терминов*: веб-сайт. URL: [https://literary\\_criticism.academic.ru/319/римейк](https://literary_criticism.academic.ru/319/римейк) (дата обращения: 10.05.2020).

9. С. Есенин и его окружение: А. Мариенгоф – Н. Клюев – С. Клычков. Сопоставительный анализ лексики. Под науч. ред. И.И. Степанченко. Коллективная монография. Харьков. Издатель Иванченко И.С., 2016. 240 с.

10. Холодинская Т. Ремейк и пародия: критерии разграничения в исследовательской парадигме XX века. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2016. № 4(58): в 3-х ч. Ч. 2. С. 58–61.

11. Чехов А. Человек в футляре. *chegov-lit.ru*: веб-сайт. URL: <http://chegov-lit.ru/chegov/text/chelovek-v-futlyare.htm> (дата обращения: 10.05.2020).

12. Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*, New York and London: Routledge, 2006. p. 3.

## РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ РУССКОЯЗЫЧНОГО БЛОГЕРА: ОТРАЖЕНИЕ ПОЛЬСКИХ КОНТАКТОВ

Актуальность изучения понятия речевого портрета обусловлена тем, что до середины прошлого столетия это понятие использовалось в основном в литературоведческих исследованиях для описания образов персонажей и рассматривалось как литературоведческий термин. В последнее время данное понятие используется и лингвистами, что свидетельствует о некоторых изменениях и усложнении его значения.

Понятию речевого портрета уделяют внимание многие исследователи. К их числу можно отнести О.Г. Алюнину, Н.М. Гордееву, Л.П. Крысина, И.С. Шильникову и т.д. Но каждый исследователь рассматривает этот термин по-разному. Например, Л.П. Крысин обозначает речевой портрет как «представленную в определённой форме лингвистическую (языковую) манеру, предназначенную для образования какого-либо образа (модели) языковой личности» [4]. О.Г. Алюнина в своих трудах понимает этот термин как языковую личность или социальное сообщество, воплощенное в речи [6]. Как «выбор одних элементов, характеризующих речевое поведение и употребление их в речи в зависимости от условий общения и неупотребление, осознанное или подсознательное отклонение других» [9] определяет речевой портрет И.С. Шильникова.

Данное понятие тесно связано с понятием языковой личности. Языковая личность является объектом при исследовании речевого портрета, при этом речевой портрет является одним из жанров описания языковой личности [1].

Обобщая мнения различных исследователей, Е.Д. Павлычева дает такое определение речевого портрета: «речевой портрет – это совокупность личностно-коммуникативных языковых черт индивида, представленная

в виде открытой модели, отражающей также и коллективное описание представителя какой-либо конкретной культуры, обладающего способностью к проведению аналитических операций» [8]. В данной работе мы будем придерживаться именно этого определения.

Материалом исследования является блог «Все о Польше. Максим Елец».

Цель работы состоит в анализе лексикона блогера Максима Ельца с точки зрения наличия полонизмов в его речи.

Задачи исследования:

- выявить причины включения блогером Максимом Ельцом польской лексики в свою речь;
- классифицировать польские заимствования по следующим критериям:
  - отношение к языковой системе;
  - степень освоенности;
  - тематические группы.

Согласно словарю Ефремовой, полонизм – это «слово, оборот речи, выражение, заимствованные из польского языка или составленные по образцу польского языка и употребленные в каком-либо другом языке» [2].

Полонизмы активно начали входить в русскую речь в XVI-XVIII вв., когда Речь Посполитая и Московское государство тесно контактировали, в связи с чем возрастал интерес к польскому языку и культуре. На современном этапе предпосылками появления полонизмов в речи русскоговорящих людей также являются интенсивные интернациональные контакты, которые обусловлены доступностью путешествий, новыми возможностями для коммуникации, а также миграцией.

Речь исследуемого блогера наполнена полонизмами как раз в связи с миграцией в Польшу.

Л.П. Крысин в статье «Иноязычное слово в контексте современной общественной жизни» выделяет такие причины иноязычного заимствования:

- потребность в наименовании новой вещи или явления;

- необходимость разграничить содержательно близкие, но различающиеся понятия;

- необходимость специализации понятий в той или иной сфере;

- тенденция к соответствию нерасчлененности, цельности означаемого понятия с нерасчлененностью обозначающего;

- социально-психологические причины, такие как: престижность иноязычного слова и коммуникативная актуальность.

В блогах Максима Ельца достаточно часто можно встретить польские заимствования, которые он включает в речь по нескольким причинам: в связи со стремлением обозначить нерасчлененное означаемое цельным означающим понятием, необходимостью специализации понятия в какой-либо сфере, а также по социально-психологическим причинам.

В качестве примера можно привести слово *urzędy*, которое в польском языке употребляется для обозначения органов государственного управления с определенной сферой деятельности, а также команды людей и ресурсов, обеспечивающих реализацию функций этого органа. Аналогом данного заимствования в русском языке является словосочетание *орган государственной власти*, которое говорящему проще заменить одним иноязычным словом. Т.е. в этом случае прослеживается «тенденция к соответствию нерасчлененности, цельности означаемого понятия с нерасчлененностью обозначающего» [7]. Слово *suplementy* идентично русскому слову *приложение* (к диплому, аттестату и т.д.), но блогер заменяет его полонизмом. Это обусловлено, возможно, необходимостью специализации понятия в сфере образования или невозможностью быстро вспомнить необходимое исконное слово в связи с двуязычием и применением польского языка в повседневной жизни. Полонизм *szkolenie* говорящий использует вместо русского слова *иностронец*, что связано с престижностью иностранного слова по сравнению с исконным в понимании

блогера, т.е. данное заимствование объясняется социально-психологическими причинами.

По отношению к языковой системе полонизмы, употребляемые блогером Максимом Ельцом, в основном являются индивидуальными, не освоенными русским языком: *wydarzenia* (мероприятия), *pisanie* (гл. письмо), *bratanek* (сленг. братан) и т.д. Однако встречаются и заимствования, прочно укрепившиеся в русской речи. К ним относятся слова *агент* (*agent*), *быдло* (*bydło*), *добровольно* (*dobrowolnie*), союз *если* (*jeśli*) и др. Эти полонизмы давно уже вошли в русский язык, являются частью его системы, подчинившись его правилам, фонетике и грамматике.

При вхождении иностранного слова в систему языка-реципиента оно должно пройти несколько этапов: употребление слова в исконной фонетической и грамматической форме, приспособление с точки зрения грамматики, затем с точки зрения семантики, конечным этапом является регистрация заимствования в словаре [5].

Большинство заимствований, употребляемых блогером, не освоены грамматически и семантически, т.е. находятся на первом этапе вхождения в систему русского языка. Такие заимствования мы можем отнести к варваризмам («иноязычные слова или выражения, не освоенные литературным языком и нарушающие чистоту речи» [2]). В качестве примера приведем несколько фраз из блога: «...*podkreślić*, то, что я правильно сделал...», «...занимаются  *cudzoziemcami*...», «... чтобы практиковать *pisanie*...», и т.п.

Заимствование *bratanek* («...верните мне моих *bratanków*...»), в данном случае употребленное в значении «побратим, единомышленник, гражданин той же страны», не имеет аналогов в русском языке, так как является отражением ментальности другого народа. Такой тип заимствований называется экзотизмом.

Также в блогах Максима Ельца часто встречается макароническая речь – «речь, содержащая механически переносимые из другого языка искаженные слова и выражения (макаронизмы), часто приобретающая вследствие

этого гротескно-шуточный характер» [7]. Примерами могут стать такие выражения блогера: «Это была шутка, *drodzy Polacy!*» (*drodzy Polacy* – дорогие поляки), «Да ладно, *spoko...*» (*spoko* – жарг. спокуха), «...какие-то *marketingowcy...*» (*marketingowiec* – маркетолог).

Следовательно, по степени освоенности мы можем выделить 4 группы польских заимствований в речи исследуемого блогера:

- полностью освоенные русским языком;
- варваризмы;
- экзотизмы;
- макаронизмы.

Также используемые блогером полонизмы можно разделить на такие тематические группы:

- Полонизмы, обозначающие какое-либо действие: *pisać, podkreślić*
- Полонизмы, называющие группы людей: *Polacy, marketingowcy, bratanki, cudzoziemcy*
- Полонизмы, имеющие отношение к государственным институтам: *urzędy, karta stałego pobytu, rekrutacja, suplement*
- Полонизмы, описывающие частную жизнь: *wydarzenie, rekreacja, bratanek*.

Таким образом, анализ речевого портрета блогера Максима Ельца позволил выделить причины включения в его речь полонизмов. Такими причинами являются: стремление назвать нерасчленимое обозначающее цельным означаемым понятием, необходимость специализации понятия в какой-либо сфере, а также социально-психологические причины.

Также удалось классифицировать польские заимствования и выделить тематические группы. По отношению к языковой системе мы выделили индивидуальные полонизмы и освоенные русским языком; по степени освоенности языком: варваризмы, экзотизмы, макаронизмы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асташова О.И. Речевой портрет политика как динамический феномен. URL: [tp://elar.urfu.ru/bitstream/10995/19585/1/urgu1217s.pdf](http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/19585/1/urgu1217s.pdf)
2. Ефремова Т.Ф. Толковый словарь Ефремовой. 2000. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/220527/Полонизм>
3. Крысин Л.П. Иноязычное слово в контексте современной жизни. URL: [https://portal.tpu.ru/SHARED/s/SHCHITOVA/Aspir/Aspirantam/Krysin\\_inoyaz.slovo.pdf](https://portal.tpu.ru/SHARED/s/SHCHITOVA/Aspir/Aspirantam/Krysin_inoyaz.slovo.pdf)
4. Крысин Л.П. Современный русский интеллигент: попытка речевого портрета. *Русский язык в научном освещении*. № 1. 2001. С. 90–106.
5. Крысин Л.П. Этапы освоения иноязычного слова. *Русский язык в школе*. №2. 1991. С.74-78.
6. Макеева С.О. Речевой портрет в круге смежных понятий. URL: [http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/11/1/apgrr\\_2014\\_3\\_14.pdf](http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/11/1/apgrr_2014_3_14.pdf)
7. Михальченко В.Ю. Словарь социолингвистических терминов. 2006. URL: [https://sociolinguistics.academic.ru/336/Макароническая\\_речь](https://sociolinguistics.academic.ru/336/Макароническая_речь)
8. Павлычева Е.Д. Характеристика особенностей понятия «РЕЧЕВОЙ ПОРТРЕТ». *Вестник МГОУ. Серия: Лингвистика*. №6. 2015. С.110-115.
9. Шильникова И.С. Когнитивное моделирование лингвокультурного типажа The Man of Property (на материале цикла Д. Голсуорси). Иркутск, 2010. 245 с.

**Е.В. Палатовская**

## КАТЕГОРИЯ ВЫДЕЛЕННОСТИ В КОГНИТИВНОЙ ЛИНГВИСТИКЕ

Термин «выделенность» (англ. *salience*, от *salient* – “выделяющийся, важный, заметный”) достаточно давно используется в когнитивных и общественных науках –



психологии, нейрофизиологии, социологии, политологии, теории коммуникации и др. Значение данного понятия в самом общем виде можно определить как свойство или состояние объекта, благодаря которому он заметно выделяется среди множества окружающих объектов, вследствие чего внимание фокусируется на нем в первую очередь. Таким образом, выделенность напрямую связана с когнитивной системой человека и может характеризовать свойства как языковых, так и неязыковых объектов.

В последние годы термин «выделенность» начал широко употребляться в психолингвистических, нейролингвистических, социолингвистических и когнитивных исследованиях, однако специальных работ, посвященных его изучению и интеграции в метаязык языкознания крайне мало [Армеева 2001; Рахилина 2008, Скребцова 2019, Schmid 2010]. Малоизученность и отсутствие общепринятого толкования данного термина в лингвистике определяет *актуальность* темы данной работы.

*Цель* статьи – представить различные точки зрения на категорию выделенности в лингвистике и обозначить перспективы ее дальнейшего изучения и использования в когнитивных исследованиях языка.

Одним из основных положений когнитивной лингвистики является то, что языковая деятельность признается одним из видов когнитивной деятельности, а языковая форма объективирует когнитивные структуры человеческого сознания и мышления [2, с. 43]. Следовательно, способность человека к порождению, восприятию и хранению вербальной информации определяется другими когнитивными феноменами – памятью, вниманием, мышлением и т.д. Этим обусловлено обращение когнитивных лингвистов к понятийному аппарату смежных наук – психологии и нейрофизиологии, где категория выделенности достаточно хорошо разработана и считается ключевым механизмом распределения внимания. В языке свойство выделенности охватывает все языковые уровни и распространяется на процессы порождения

адресантом вербального сообщения, его восприятие и хранение адресатом.

В лингвистических исследованиях последних лет разграничивают терминологическое понятие «выделенность» и близкие понятия «выделение», «важность», «значимость» [1], а также различают *когнитивную*, *онтологическую* [5] и *коммуникативную* выделенность [4].

*Когнитивная выделенность* проявляется при активации<sup>1</sup> понятий в языковой деятельности индивидов в формате «здесь и сейчас». Так, например, при речепорождении необходимые языковые единицы загружаются из долговременной в кратковременную память адресанта сообщения и перемещаются в фокус его внимания. С этого момента они являются когнитивно выделенными и могут быть использованы или отвергнуты говорящим (пишущим) в результате интуитивного или сознательного отбора им языковых средств.

*Онтологическая выделенность* отличается от когнитивной тем, что она не связана с временной активацией того или иного понятия в кратковременной памяти индивида, а распространяется на достаточно стабильные ментальные образования, привлекающие внимание в силу своей сущности и значимости как для отдельного индивида, так и для целого языкового сообщества. Предметы, явления и сущности могут быть онтологически выделены не только в результате перцептивного восприятия (т.е. по цвету, размеру, громкости, внешней привлекательности и т.п.), но и вследствие культурных, эмоциональных, мотивационных и других факторов.

Когнитивная и онтологическая выделенности тесно связаны между собой, так как важные и значимые объекты, понятия и представления скорее попадают в фокус внимания носителей языка, чем несущественные. Немецкий исследователь Ганс-Йорг Шмид отмечает по этому поводу: «Как следствие, онтологически выделенные сущности с

большей вероятностью приведут к соответствующей когнитивной выделенности, чем понятия онтологически несущественные. Например, собака обладает большим потенциалом для привлечения внимания, чем поле, по которому она бежит. Поэтому, вероятно, что наблюдатели данной сцены будут прежде всего

<sup>1</sup>**Активация** – это процесс загрузки элементов языковых и неязыковых знаний из долговременной в кратковременную память индивида и их перемещение в фокус его внимания. При этом центральные элементы определенной категории имеют больший потенциал к активации в силу своей когнитивной выделенности, чем периферийные.

сфокусированы на собаке и ее действиях, чем на поле» (*перевод наш. – Е.П.*) [5, р. 120]. Таким образом, по мнению ученого, данная категория может обозначать как состояние временной выделенности объекта в конкретном коммуникативном акте (когнитивный аспект), так и стабильное ментальное образование в сознании носителей языка определенного языкового коллектива (онтологический аспект).

Думается, что тесная двусторонняя связь между когнитивной и онтологической выделенностью в когнитивных процессах распределения внимания в коммуникативном акте позволяет рассматривать их целостно, в качестве одного понятия, терминологически объединив в дефиниции «когнитивная выделенность», которая может трактоваться как способность объекта занимать такую позицию в ментальном лексиконе носителя языка, чтобы быть потенциально готовой к активации в конкретном коммуникативном акте. Использование когнитивно выделенных языковых элементов требует минимальных усилий со стороны говорящего, поэтому они весьма частотно используются в спонтанном общении, когда коммуниканты не имеют возможности обдумывать произносимое.

*Коммуникативная выделенность* проявляется и в устном, и письменном модусах дискурса и может быть выражена различными языковыми средствами, которые достаточно широко были описаны в лингвистической

литературе в большинстве случаев без употребления данного термина. Т. Г. Скребцова к их числу относит «актуальное членение предложения, эмфазу, распределение информации между составляющими предложения (главным и придаточным предложениями, личным глаголом и подчиненным ему деепричастным оборотом и т. д.), порядок следования однородных членов, противопоставление ассерции и пресуппозиции» [4, с. 109].

Думается, что терминологическое использование понятия «коммуникативная выделенность» нецелесообразно, так как аспекты коммуникативного выделения в дискурсе изучаются уже достаточно давно и используемые в таких исследованиях дефиниции являются устоявшимися в лингвистике. При этом прослеживается последовательная и тесная связь между указанными компонентами коммуникативной организации текста и когнитивной выделенностью, описанной выше.

Подводя итоги сказанному, можно сделать вывод что термин «выделенность», несмотря на очевидную общность характеристик его употребления, многозначен и может быть использован с различными целями применительно к объектам, принадлежащим разным уровням языковой системы. В связи с изложенным возникает ряд проблем, которые требуют осмысления и изучения и могут быть обозначены как перспективы дальнейших исследований, посвященных категории выделенности в когнитивной лингвистике. Обозначим некоторые из них:

- продолжить изучение роли когнитивной выделенности в процессах порождения, восприятия и хранения языковой информации, что позволит уточнить содержание данной категории и описать ее существенные отличительные признаки и возможности использования в когнитивно-дискурсивных исследованиях;

- выяснить, какую роль когнитивная выделенность играет в процессах категоризации с точки зрения прототипического подхода и языковой нормы, а именно: какие единицы и в каких конкретных коммуникативных актах являются когнитивно выделенными – нормированные

(т.е. типичные, ядерные) или нестандартные (т.е. неожиданные, периферийные);

- установить взаимосвязи между механизмом когнитивной выделенности и коммуникативной организацией разных типов устного и письменного дискурса;

- определить «онтологическую» выделенность различных единиц языковой системы, характерную для представителей того или иного языка на современном этапе его развития.

В заключение хочется отметить, что трудности, неясности и различия, возникающие при использовании новой терминологии, являются стимулом для дальнейших исследований и методологической основой для становления новых подходов к изучению языковых объектов.

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Армеева А.Р. Когнитивная категория выделенности и ее языковые корреляты (моделирование процесса вербализации визуальной информации): автореф. дисс. ... канд. филол. наук. 10.02.21. Москва, 2001. 26 с.

2. Палатовская Е.В. Сложное предложение в когнитивно-дискурсивном аспекте: Монография. Киев: ПП «Фірма “Гранмна”», 2019. 400 с.

3. Рахилина Е.В. Когнитивный анализ предметных имен: семантика и сочетаемость. Москва: Русские словари, 2008. С. 15–16.

4. Скребцова Т.Г. Когнитивная выделенность в языке: к постановке проблемы. *Когнитивные исследования языка*. Вып. XXXVII: Интегративные процессы в когнитивной лингвистике: матер. Междунар. конгресса по когнитивной лингвистике. 16-18 мая 2019 г. Нижний Новгород: Изд-во ДЕКОМ, 2019. С.106–110.

5. Schmid H.-J. Entrenchment, salience, and basic levels. *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, 2010. P. 117-138.

---

**И. А. Проскурин**

**ПРОЕКТИВНЫЙ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ АСПЕКТЫ  
СОДЕРЖАНИЯ СТИХОТВОРЕНИЙ И. А. БУНИНА «МЕТЕЛЬ»  
И «К ПРИБРЕЖЬЮ МОРЯ ДЛИННАЯ АЛЛЕЯ...»**

Содержание текста по своей природе многоуровнево и многоаспектно. В конечном счёте оно отображает реальность.

«Когда мы говорим, что художественное произведение – копия действительности, то имеем в виду, что от текста и от определённой жизненной ситуации можно получить одинаковый эффект, т. е. текст может вызвать такие же реальные переживания, какие вызывают вполне реальные жизненные ситуации. В основе одинаковости этого эффекта лежит некоторое сходство действительности и её изображения на определённом уровне или уровнях восприятия» [2, с. 76-77]. Однако, по справедливому замечанию М. Н. Правдина, «эффект подобия текста и действительности (при создании текста и его восприятии) возникает лишь при активной мыслительной деятельности субъекта» [2, с. 101].

Содержание текста в процессе его восприятия формируется как на ступени чувственного познания, так и на ступени абстрактного мышления. В соответствии с этим в содержании можно выделить два тесно связанных аспекта, которые можно условно назвать проективным и концептуальным. В зависимости от преобладания одного из аспектов тексты можно отнести к преимущественно проективным и преимущественно концептуальным. Классификация, которая положена в основу анализа материала в статье, разработана М.Н. Правдиным и И.И. Степанченко [2-5].

Если рассматривать текст широко, т. е. выйти за пределы вербальных образований, примером текста проективного типа может служить фотография. Эффект узнавания сфотографированного объекта сводится к

---

отождествлению на чувственном (образном) уровне восприятия образа предмета и его отображения на снимке.

«Эффект, лежащий в основе такого узнавания, был известен геометрам: человеческий глаз устроен таким образом, что предмет в трёхмерном пространстве и его проекцию на плоскости воспринимает по одним и тем же законам... Так, при восприятии на панораме объектов, часть которых размещается на предметном плане, а часть имеет плоскостное изображение, предмет воспринимается зрителем как целостный, не состоящий из трёх частей (нарисованной и трёхмерной). «Наложение» действительности на текст в этом случае происходит на уровне конкретного образа и лишено вариативности» [5, с.77].

Однако, как отмечает М. Н. Правдин, «чтобы понять специфику образного отражения действительности и его лишь относительную «непосредственность», нужно иметь в виду, что чувственный образ не есть прямая копия действительности» [4, с. 130].

Текст проективного типа осмысливается, понимается, как правило, вариативно: идея фотографии или реалистической картины (например, пейзажа) разными реципиентами воспринимается по-разному. Восприятие текста типа географической карты не может быть основано на «узнавании» объекта на образном уровне. «Прочитать» карту означает при помощи знания языка (условных обозначений) выявить её связь с действительностью на абстрактно-логическом уровне, на уровне понимания, т. е. на уровне связей между образами.

М.Н. Правдин цитирует Д. Бома, считавшего, что «хорошая карта обладает структурой, в определенных отношениях подобной структур мира. Если на карте между двумя городами А и В изображен некий город С, то при путешествии из А в В мы и в самом деле обнаружим, что проследует через город С» [2, с. 92].

Поскольку элементы проекции (образы) не могут быть изолированы от связей между ними, тексты могут быть

---

отнесены к тому или иному типу только по основному, преобладающему виду отражения действительности.

Художественные тексты, будучи вербальными образованиями, всегда концептуальны. Восприятие вербального текста предполагает знание языка, действительность и текст совмещаются в сознании реципиента на уровне понимания, осмысления, а не образного сходства.

В то же время художественные тексты могут быть разделены на тексты, ориентированные преимущественно на образное восприятие (к примеру, пейзажные зарисовки), и на тексты, ориентированные на осмысление, понимание (к примеру, произведения философской лирики). В этом случае проективность и концептуальность выделяются в рамках вербального текста и носят вторичный характер (подробнее о вторичной проективности см. в [5, с. 81]).

Цель данной статьи – используя метод парадигматического анализа лексики, рассмотреть на лексическом материале влияние формирующихся в процессе восприятия текста образно-понятийных парадигм на проективный или концептуальный характер текста (подробнее о парадигматическом анализе см., в частности, в [1]).

Обратимся к стихотворению И. А. Бунина «Метель»:

Метель

*Ночью в полях, под напевы метели,  
Дремлют, качаясь, берёзы и ели...  
Месяц меж тучек над полем сияет, ☼  
Бледная тень набегаёт и тает...  
Мнится мне ночью: меж белых берёз  
Бродит в туманном сиянии Мороз.  
Ночью в избе, под напевы метели,  
Тихо разносится скрип колыбели...  
Месяца тень в темноте серебрится ☼  
В мёрзлые стёкла по лавкам струится...  
Мнится мне ночью: меж сучьев берёз  
Смотрит в безмолвные избы Мороз.*



---

*Мёртвое поле, дорога степная!  
Вьюга тебя заматает ночная,  
Спят твои сёла под песни метели,  
Дремлют в снегу одинокие ели...  
Мнится мне ночью: не степи кругом [7]  
Бродит Мороз на погосте глухом...*

С проективной точки зрения стихотворение представляет собой пейзажную зарисовку зимнего ночного села. Гиперпарадигма ТИШИНА, БЕЗМОЛВИЕ, БЕЗЖИЗНЕННОСТЬ формируется за счёт линейного соединения ряда парадигм зрительных (ДРЕМЛЮТ, КАЧАЯСЬ, БЕРЁЗЫ И ЕЛИ; МЕСЯЦ СИЯЕТ, БЛЕДНАЯ ТЕНЬ НАБЕГАЕТ; МЕСЯЦА СВЕТ СЕРЕБРИТСЯ И СТРУИТСЯ В СТЁКЛА, ДРЕМЛЮТ ОДИНОКИЕ ЕЛИ) и звуковых образов (НАПЕВЫ МЕТЕЛИ, СКРИП КОЛЫБЕЛИ, ПЕСНИ МЕТЕЛИ, БЕЗМОЛВНЫЕ ИЗБЫ), которые связываются за счёт: 1) общих хронотопов – обозначений времени – ЗИМА, НОЧЬ: (НОЧЬЮ (с многократным повтором), НОЧНАЯ, МЕТЕЛЬ, ВЬЮГА, МЁРЗЛЫЕ) и места действия (атрибуты села: ПОЛЕ (с повтором), ИЗБА, КОЛЫБЕЛЬ, СЕЛА, СТЕПИ, ДОРОГА; 2) приглушённости звуковых и зрительных проявлений действий и признаков (БЛЕДНАЯ тень, ТАЕТ, ТИХО, свет струится в МЁРЗЛЫЕ СТЁКЛА, т. е. свет тусклый. Описание действительности в конце стихотворения (в сильной позиции) заменяется описанием восприятия окружающего мира деревенской тишины лирическим героем и тем самым противопоставляется ему. Этому дополнительно способствует персонификация: повторяющееся трижды МНИТСЯ (МНЕ МОРОЗ; МЁРТВОЕ ПОЛЕ; ГЛУХОЙ ПОГОСТ [7] не столько описание, сколько оценка окружающего лирическим героем (концептуальный аспект).

Очевидно, это произведение следует отнести к произведениям проективного типа.

Проанализируем произведение И. А. Бунина «К побережью моря длинная аллея...»:

*К побережью моря длинная аллея*

---

*Ведёт вдали как будто в небосклон:  
Там море подымается, синяя  
Меж позабытых мраморных колонн.  
Там на прибой идут ступени стройно  
И львы лежат, как сфинксы, над горой;  
Далёко в море важно и спокойно  
Они глядят вечернею порой.  
А на скамье меж ними одиноко  
Сидит она... Нет имени для ней,  
Но знаю я, что нежно и глубоко  
Она с душой сроднилась моей.  
Быть может, сон создал мои картины.  
Но пусть! Мой сон – печаль моей любви;  
Вселил её я в тихие руины  
И мне отрадны вымыслы мои.  
Я ль не любил? Я ль не искал мятежно  
Любви и счастья юность разделить  
С душою женской, чистою и нежной,  
И жизнь мою в другую перелить?  
Но та любовь, что душу посещала,  
Оставила в душе печальный след,  
Она звала, она меня прельщала  
Той радостью, которой в жизни нет.  
И от неё я взял воспоминанья  
Лишь лучших дней, и уж не ту люблю,  
Кого любил... Люблю мечты создания  
И снова о несбыточном скорблю.  
Вечерняя безмолвная аллея  
Зовёт меня к скалистым берегам,  
Где море подымается, синяя,  
К пустынным и далёким небесам.  
И горько я и сладостно тоскую,  
И грезится мне светлая мечта,  
Что воскресит мне радость неземную  
Печальная земная красота.*

Доминантная (гиперактуальная) парадигма  
стихотворения – ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ (она с душой)

---

*сроднилась моей; быть может, сон создал мои картины; мой сон – печаль моей любви; вселил её я в тихие руины и мне отрадны вымыслы мои; я ль не любил?; я ль не искал мятеежно любви и счастья юность разделить с душою женской, чистою и нежной, и жизнь мою в другую перелить; она меня прельщала; и от ней я взял воспоминанья лишь лучших дней и уж не ту люблю).*

Если стихотворение «Метель» по преимуществу проективно, то стихотворение «К побережью моря длинная аллея...» представляет собой соединение проективного и концептуального элементов, в котором преобладает концептуальное начало, репрезентируемое посредством доминантной (гиперактуальной) парадигмы ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ.

Проективная составляющая стихотворения репрезентирована природной парадигмой (*море; прибой*), играющей дополнительную, вспомогательную роль в содержательной структуре повествования.

Наличие в составе концептуальной парадигмы ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ (*она с душой сроднилась моей; быть может, сон создал мои картины; мой сон – печаль моей любви; вселил её я в тихие руины и мне отрадны вымыслы мои; я ль не любил?; я ль не искал мятеежно любви и счастья юность разделить с душою женской, чистою и нежной; и жизнь мою в другую перелить; она меня прельщала; и от неё я взял воспоминанья лишь лучших дней и уж не ту люблю*) оценочной подпарадигмы (*вселил её я в тихие руины и мне отрадны вымыслы мои*) формирует философское содержание стихотворения (*люблю мечты создания и снова о несбыточном скорблю*) представляющее собой традиционную для романтического сознания антиномию мира мечты и окружающего мира действительности (*и грезится мне светлая мечта, что воскресит мне радость неземную печальная земная красота*).

Видимо, проективный и концептуальный характер текста является одним из важных признаков идиолекта, в частности идиолекта И.А. Бунина

---

## ЛИТЕРАТУРА

1. Парадигматический анализ поэтической лексики: коллективная монография. Под науч. ред. И.И. Степанченко Киев: «Українське видавництво», 2014. 216 с.
2. Правдин М. Н. Анализ содержательной структуры текста. Сборник научных трудов МГПИИЯ им. Мориса Тореза. Вып. 103. М., 1976. С. 91-102.
3. Правдин М.Н. Проблема абстрактного и конкретного в мышлении и языке. М.: «Вдохновение», 1991. 231 с.
4. Правдин М. Н. Лингвистика и философия. Киев: «Українське видавництво», 2013. 260 с.
5. Степанченко И. И. Функционализм как альтернативная лингвистическая парадигма. Киев: «Українське видавництво», 2014. 200 с.

## **ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО**

**О.М. Гончаренко**

### **В.М. СКРИПКА ПРО «РАДЯНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР»**

Василь Микитович Скрипка (16.04.1930 – 20.09.1997) – вітчизняний фольклорист, літературознавець, педагог, громадсько-культурний діяч ХХ ст., вчений європейського рівня, багатогранна постать в культурному житті України. Незважаючи на досить складні умови життя у тоталітарному суспільстві, своєрідність волелюбного характеру, вченому, завдяки таланту і наполегливій праці, вдалося створити цілісний, неповторний світ власної творчості, що є джерелом духовного сприйняття та розуміння життя. Це особливо

---

актуально для українських науковців, які й дотепер відкривають забуті імена своїх попередників, чий науковий доробок був вилучений з обігу в часи тоталітаризму, лишився майже не вивченим за часів незалежності України.

Перші спроби окреслити обсяг і значення творчої спадщини В.М. Скрипки з точки зору сучасності зробили науковці з Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнографії НАН України, серед них Наталя Шумада, Михайло Гуць, які безпосередньо знали вченого, працювали разом із ним. Вони до річниці смерті вченого на сторінках часопису «Народна творчість та етнографія» (1998. № 2-3) опублікували його фольклористичну працю «Нове золотисте колосся і кукіль на ниві українського народного піснетворення та віршування». У квітні 1999 року культурно-просвітницьке товариство місцевого часопису «Заграва» (№ 1(64)) опублікувало автобіографію вченого «Мій курікулюм», а роком пізніше – 14 квітня 2000р. – з ініціативи письменника, краєзнавця Г.Д. Гусейнова літературний клуб «Кур'єр Кривбасу» провів засідання, приурочене до 70-річчя з дня народження В.М. Скрипки. Інтелігенція міста Кривого Рогу отримала від організаторів зібрання невеличку книжечку «Василь Скрипка. Все більше спогадів...» (Кривий Ріг, 2000). У 2001 році студентка заочного відділення факультету української філології Юлія Мартонога вдало виконала навчальний проєкт на тему: «Фольклористична діяльність В.М. Скрипки», а 16 квітня 2002 році на базі факультету української філології Криворізького педуніверситету, де з 1986 по 1997 рр. В.М. Скрипка працював доцентом, професором кафедри української літератури, була проведена науково-теоретична конференція «Скрипчині читання», на якій прозвучали доповіді колег, друзів про фольклористичну, педагогічну, літературну діяльність вченого. Вивченням фольклористичної спадщини досвідченого науковця зацікавилися викладачі – доценти вузу: Олена Гончаренко, Наталя Мельник, Світлана Щербак. У збірнику наукових праць «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (К., 2006. Випуск 24) Наталя Мельник у

---

статті «До питання про фольклористичну діяльність В.М. Скрипки» вперше представила наукову розвідку В. Скрипки «За народною приказкою», а Світлана Щербак уклала бібліографію праць вченого. 20 вересня 2007 року на факультеті української філології КДПУ було відкрито барельєф, пам'ятну дошку, приурочену до 10 річниці з дня смерті В.М. Скрипки. Цього ж року доцент Олена Гончаренко у співавторстві зі студенткою Наталею Швець представили статтю «Фольклористичні студії В.М. Скрипки» у збірнику наукових праць «Література. Фольклор. Проблеми поетики» (К., 2007. Випуск 28), а 18 червня 2009 року на кафедрі української та світової літератур Наталя Швець успішно захистила магістерську роботу «Прийоми та засоби вивчення фольклорно-літературної спадщини В.М. Скрипки на уроках літературного краєзнавства». Отже, інтерес до вченого європейського рівня, до його творчого внеску в нашу науку й культуру зростає, а тому його наукова спадщина заслуговує глибокого і всебічного висвітлення, зокрема проблема «радянського фольклору». Це і є метою нашої публікації.

Повертаючись з Праги (1968 р.) до України, В. Скрипка усвідомлював нищівну роль партійних директив, їх втручання у процес творення фольклорних творів, а разом з тим і у фольклористичну науку. В цей період вчений вдається до вивчення проблем «шліфування» у радянській народній творчості, а разом з тим і у радянській фольклористиці. Будучи представником шістдесятництва, В. Скрипка не міг оминати той факт, що радянська влада намагається корегувати процес створення народної творчості, спрямовує псевдонародних поетів писати пісні згідно з ідеологічними настановами. У своїх працях науковець викриває занепадницьке становище радянської фольклористики, яка все частіше зацікавлювалася вивченням псевдонародних творів радянського періоду, відверто ігноруючи істинні зразки, оскільки вони йдуть всупереч з офіційною політикою та ідеологією партії, викривають її справжню сутність. Він єдиний, хто звертає свою увагу на

---

підміну у радянському суспільстві справжньої народної поетичної творчості надуманою, ідеологізованою, часто індивідуально-авторською. Це, на думку вченого, несло велику шкоду суспільству, науковим колам, оскільки, з одного боку, робилася фальшивою душа народу, а з іншого – утверджувалася радянська наука про народну творчість і, таким чином, виникала така наука як псевдофольклористика.

Становлення науки про фольклор припадає на I половину XIX ст. Упродовж XIX ст. фольклористика інтенсивно розвивалася як на території Європи, так і в Україні. Та цей шлях розвитку фольклористичної науки на наших землях у XX ст. був перерваний у часи тоталітарної влади, коли виникла радянська школа фольклористики, яка базувалася на марксистсько-ленінській теорії. Через це наука про народну творчість «стала вульгарно політизованою, ідеологізованою <...> Багато наукових праць та їх авторів було знищено, багато було несправедливо забути» [1, с. 50]. З огляду на відсутність фундаментальної наукової бази, фольклорні жанри вивчалися поверхово. Слід зазначити, що існувала також заборона народних творів, які мали виражений національний та релігійний характер. Поряд з тим з'явився «радянський фольклор», який в основному складав ряд пісень, дум про партію, вождів, колективізацію, індустріалізацію та розбудову соціалізму, які за багатьма критеріями не могли належати до усної народної творчості. Так, у підручнику «Українська народна поетична творчість» (Київ, 1965 р.) автори зазначають, що фольклор радянської епохи формувався під впливом народної творчості попередніх епох (головним чином на основі історичних дум, історичних та соціально-побутових пісень, байки, притчі, загадки, прислів'я та приказки), які були сповнені співчуття до злиденних та «ненависті до багатіїв, експлуататорів» [3, с. 274]. Іншим визначним чинником становлення радянського фольклору є «поширення духовних цінностей, сам процес сприйняття художніх творів слухачем, читачем та глядачем, їх побутування, популяризацію» [5, с. 275]. Із зазначеного

---

виходить, що до встановлення радянської влади духовні цінності не поширювалися серед народу. Ще однією виразною рисою радянського фольклору є те, що, на відміну від попередніх епох, у ньому оспівувалося здійснення мрії багатьох поколінь про рівність і волю, братню любов. Крім того, «радянська народнопоетична творчість відзначалася високим громадським пафосом, художнім утвердженням здобутків соціалізму у різних сферах суспільного життя, громадського і родинного побуту, радянського патріотизму, соціалістичного інтернаціоналізму, гуманізму» [5, с. 278]. І, певно, найважливішою ланкою у становленні радянського фольклору і фольклористики були «настанови комуністичної партії з ідеологічних питань» [5, с. 277].

Василію Микитовичу дуже боліла така позиція офіційної фольклористичної науки, з якою вчений намагався з усіх сил боротися, а тому у 1970 р. він написав розвідку під назвою «Пісні гідропонним способом» (150 с. машинопису), яка складалася з 11 розділів, зокрема, «Бідна зозулиця», «Праця – межа щастя», «Фальсифікатори, або Чи дуже помилявся академік О.І. Білецький». Підготовлена до друку праця, так і лишилася неопублікованою, зважаючи на скрутні умови радянського часу. Вона має зайняти одне із чільних місць у системі фольклористичних праць II половини ХХ ст. У ній В. Скрипка заявив себе як фольклорист-практик (записувач, фіксуючи народні твори) та дослідник (дає оцінку фольклорним творам). На основі цієї розвідки В. Скрипка, з огляду на умови тоталітарного суспільства, спромігся надрукувати лише кілька статей: «З пісні слова не викинеш?» разом з листом-рецензією В. Стуса (Слово і час. 1990. № 10), «Шліфування у фольклорі – омана», «Радянські думи як духовна покруч доби» (Літературознавство, «Просвіта» і духовний ідеал українця. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Кривий Ріг, 1994), «Про так зване шліфування у фольклорі» (Збірник наукових праць. Т. 1. К. – Кривий Ріг. 1996), «Що ж співає народ (нотатки фольклориста)» (Людина. Культура. Духовність. Збірник наукових праць. Випуск II. Київ.-1996). У всіх цих іпостасях



---

він виступає як науковець-дослідник та спеціаліст високого розряду. В. Скрипка одним із перших, хто звертає увагу на важливість вивчення автентичного фольклору в умовах тоталітарного суспільства. Саме у висвітлені цього процесу фольклорист висловив думки, що випередили його час: український народ, його творчість, замовчали внаслідок більш як сімдесятирічної руїни в історії України часів радянщини. Писав він цікаво, вільно, розкуто, іноді навіть у своїй серйозності доходив до сатири на злободенні проблеми сучасності, ніколи не боявся висловлювати власні наукові і громадсько-культурні погляди, навіть коли вони розходилися з загальноприйнятими у тоталітарному суспільстві шаблонами.

Василь Скрипка, як і Іван Світличний та Василь Стус, відзначався винятковою чуйністю до горя народу, мудрістю, патріотичною свідомістю українця, чесністю, високою моральністю, правдивістю і принциповістю. Він ненавидів зло, облуду, лицемірство і, в міру своїх сил та можливостей, боровся з ними. А тому як фольклорист поставив перед собою три основні проблеми, які мав вирішити: 1) причина підміни істинного фольклору фальшивим; 2) шляхи фальсифікації української народнопоетичної творчості; 3) заміна справжньої фольклористичної науки – псевдофольклористикою. У статті «Що ж співає народ (нотатки фольклориста)» вчений подав два поняття про народ: «Одне, в якому народ представлений з трибун пленумів, з'їздів, на плакатах, в самодіяльності. Рекламований. І друге, де народ той, що пшениченьку сіє та жне, недоїдає, у кирзаках, куфайках у будень і свято... Це той народ, який був за межею цивілізації і культури..., що народ у всі часи був гласний, перебудований, правдивий, перебудований, правдивий і гостро критичний... А як же його гнули! Як же ж його ломили! Як же морили! І народ ніби мовчав. Ні, його замовчали» [4, с. 75]. На цій основі існувало і два види народної творчості: та, яка відповідала почуттям і прагненням народу, і та, яка була створена на тему дня, тобто цілком і повністю слугувала потребам компартії і

---

культивувався нею, а тому мало хто з народу знав і поширював таку лірику. У своїх працях В. Скрипка також встановив, що частіше фальсифікувалися пісні та думи про вождів та керівників компартії, створені на основі героїчного епосу, та соціально-побутові пісні про соціалістичну дійсність, яка сприймалася абсолютно ідеалізовано. До того ж спостерігалася зміна у народному творі образ вождя відповідно до епохи його правління. Наприклад, коли розвінчали культ Сталіна, тоді пройшла любов до Йосипа Віссаріоновича і згадувати його в піснях стало не актуально, бо прийшов новий вождь, нові теми дня, нові проблеми і перспективи. Наприклад, так шліфувалися твори народного автора В. Перепелюка:

1951

Дніпро каже, що з Волгою  
Великий Сталін розмовляв  
І, спасибі, до мене завітав –  
Гей, як орел, на кручах став,  
поглянув на хвилі ревучі  
І на весь світ величнущю правду сказав.

1960

Тут уже посередника – Сталін – нема:  
Дніпро безпосередньо звертається до Волги.

1951

Тоді морем загомоніли усі радянські люди:  
«Як Сталін скаже, то так воно і буде».

1960 Тоді ж то морем загомоніли

Всі радянські люди:

«Як наша партія скаже,  
То так воно і буде».

1951

Прокладуть люди в степи безліч канав, –  
Отак мудрий Сталін сказав.

1960

Простягнуть люди в степи безліч канав, –  
Отак весь народ сказав.

1951

---

Низенько вклоняються хліба колосками,  
Тополі верхами  
Батькові Сталіну за слово правдивеє,  
За його думи вічно молодії.

1960

Нашій партії великій за слово правдивеє,  
За її думи вічно молодії [4, с. 71–72].

З іншого боку оспівувалися керівники на місцях. Наприклад, у істинній народній творчості бригадир – це людина, яка постійно шукає вигоди, пияка, ледар. Офіційна наука, як зазначає Василь Микитович, не могла заперечити існування таких пісень, але вказувала на те, що у даному випадку висміювалися вади пережитків буржуазного минулого. На їхню ж думку, справжній образ радянського бригадира поставав таким:

Стелиться доріженька  
Між ланами в бір,  
А по тій доріженці  
Іде бригадир.  
В нього біля серденька  
Партквиток лежить,  
Золотая Зіронька  
На грудях горить.  
їде він доріжкою,  
Мріє про жнива.  
На устах в господаря  
Радісні слова [4, с. 262].

Не оминув Василь Микитович і влучно охарактеризувати зразки фальсифікованих і справжніх творів про колгоспних працівників: «Пролягає величезна прірва між дутою, парадною, так званою «самодіяльною» творчістю і реальною, приземленою, ніби й нетворчістю. Яка немічна, беспорядна, кажу про поетичний бік, бо ідейний куди твоє діло, перша, і яка соковита, дотепна друга. Чого варті в ній і другорядні деталі – який згусток щоденного досвіду, знання побуту, практичної психології! Народ не буде довго описувати події. Він невимушено і лагідно, без

---

хвалькуватості зверне вашу увагу на епізод, на дрібницю, за якими турботи життя. Хоча б оці рядки:

Ішли дітки із колгоспу  
Та й колесо вкрали,  
І не мали де подіти –  
За горівку дали.

Для того, хто знає, куплетик є обширною і змістовною повістю про колгосп і психологію колгоспника» [3, с. 263].

Як бачимо, народна творчість фальсифікувалася на догоду керівництву та ідеології. Поставало питання: «Яким чином підроблювалися фольклорні твори у радянську епоху?» Відповідаючи на це питання, Василь Микитович вказує, що шляхи фальсифікації народної пісні були найрізноманітніші. Часто на сторінках газет і журналів читачі запрошувалися до творчості, яка б відповідала темі дня. Отже, аматори-письменники, науковці мусили створювати такий твір, який відповідав би потребам діючої влади. Інший варіант полягав у тому, що кожен «народний» поет повинен був мати наставника, який би вказував, в якому ключі слід розвивати своє мистецтво. Існувала навіть ціла команда, яка б займалася створенням і шліфуванням народнопісенних зразків. Про це В. Скрипка пише так: «Допустимо, твір є, час плине. А потреби народу ростуть. Свідомість росте. Народ не шліфує. Мертве – для нього вмерло. Але вчений-ювелір вибирає із сміття цінні крупинки. Він же – ідеолог, озброєний методологією, принципами партійності, народності і класовості, тямить, що треба, а що віджило» [3, с. 70]. У радянській фольклористиці ці явища називалися одним словом – «шліфування». Та не слід плутати варіювання, імпровізацію народних творів, з «шліфовкою» «подвижників» радянського фольклору: академіків, професорів, редакторів. Адже народна пісня – речник певної історичної доби, певної свідомості, а тому вчений говорить: «Якщо виконавець вживе замість одного образу, я не кажу про слово, інший – це для мене не показник шліфування. А це для мене цінний речник нового бачення світу, може локалізм, може звук нової доби, психічний порух людини

---

іншої якоїсь верстви, або людини з іншим досвідом, а чи з більшим (меншим) талантом» [3, с. 69]. Василь Микитович вказує, що для створення нової пісні радянського фольклору характерною була переробка старих зразків народної пісні. Радянські фольклористи цей факт розцінювали цілком позитивно: «Характерним явищем у становленні української радянської народної пісні були переробки старих народних пісень на новий лад. Починаючи з 1918 року на сторінках української радянської преси знаходимо чималу кількість таких творів. Стара пісня, перероблена на новий лад, робила велику ідейно-виховну справу» [5, с. 279–280]. Так з'являлася ціла низка перероблених пісень: пісні І. Шевченка «Гей, нумо, хлопці, славні молодці», «Ой у полі жито», «Комсомольський марш», І. Микитенка «Ой що ж то за шум учинився? Комсомол на Україні народився», О. Кучеренка «Ой полола дівчина буряки».

Оскільки процес народного піснетворення корегувався, то відповідно корегувалася і наука про нього. Псевдонауковці все частіше цікавилися вивченням фольклору за часів колективізації, індустріалізації та вченням про людину радянської доби. З цього приводу В. Скрипка констатує: «Наука впадає таким чином у блуд професіоналізму» [2, с. 73]. Вчений звинувачує науковців, які у своїй діяльності користувалися марксистсько-ленінськими критеріями, бо «у догмах тепліше (і безпечніше), ніж на вітрах життя» [2, с. 74]. Звідси і головний гріх для вченого – фальш. Та, з іншого боку, В. Скрипка дає пояснення стану науки: «Руїни громадянської війни і не меншої – сімдесятилітньої війни за соціалізм – позначилися не лише, так би мовити, на шлунках, – найбільшої розрухи зазнала людська душа. Кажуть, не по чому й б'ють, як не по голові. Пошуки ворогів, репресалії – звідси і стан науки, її виродження та неміч і покручі науковців, що споганили себе нещирістю, злобою, ненавистю, зрадою інших, доносництвом» [2, с. 74].

Високу оцінку розвідці В. Скрипки «Пісні гідропонним способом» дав Василь Стус. Та разом з тим письменник

---

порадив: у праці має бути мінімум присутності науковця, мінімум емоцій, а більше уваги має звертатися на фактичний матеріал, не зайвою б була також статистика (кількість записів, статей, дисертацій – «і все – на брехні» [2, с. 74]. Для В. Стуса прийнятним у розвідці може бути лише єдиний стилістичний план – план болю, а тому наостанок письменник дає таку пораду: «Може, десь – для порівняння – дати розділ (хоч і малий) про справжній фольклор (один приклад – з правого рукавонька вилетів сокол – дуже грає). От, скажімо, праця – тоді й тепер, гірка й радісна, людяна й нелюдяна» [2, с. 74].

Отже, Василь Микитович Скрипка виклав актуальні і глибокі думки щодо спроб компартії фальсифікувати народну творчість, часто видаючи низькопробні, нерідко заангажовані авторські шедеври за зразок народної лірики. Для підтвердження своїх теоретичних положень вчений використав значний текстуальний раритетний матеріал радянського фольклору. Крім того, дослідження В. Скрипки з проблем фальсифікації народної творчості, корегування процесу створення народної пісні дозволили вченому вказати на занепад радянської фольклористики як науки.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Лановик М, Лановик З. Українська народна словесність. Л.: Літопис, 2001.
2. Скрипка В. З пісні слова не викинеш? // Слово і час. 1990. № 10.
3. Скрипка В. Про так зване шліфування у фольклорі // Збірник наукових праць. Т. 1. К. – Кривий Ріг. 1996.
4. Скрипка В. «Що ж співає народ (нотатки фольклориста)» // Людина. Культура. Духовність. Збірник наукових праць. Випуск II. К., 1996.
5. Українська народна поетична творчість. К.: Радянська школа, 1965.

**Ю.В. Коврига**

---

## **САМОУБИЙСТВО КАК СПОСОБ ОСВОБОЖДЕНИЯ ОТ ГНЕТУЩЕГО БЫТИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА ЖАНА-ПОЛЯ САРТРА «ТОШНОТА» И Л. УЛИЦКОЙ «КАЗУС КУКОЦКОГО»)**

Ушедший век был веком войн, революций и всяческих катаклизмов, что не могло не сказаться на мироощущении людей, на судьбах культуры и искусства, на роли литературы. Писатели, философы и социологи всех стран пытаются найти ответы на вопросы о будущем человечества.

Одной из доминирующих тем в литературе этой эпохи становится трагедия личности, стремящейся к свободной самореализации и подвергаемой насилию со стороны государства и социума, ищущей справедливости и теряющей душевную гармонию. Именно в этот период, когда человек потерял себя в безумном мире войн, насилия и жестокости, когда утеряны жизненные основные ориентиры и человек не может найти свое место в жизни, наиболее активно развивается экзистенциальное направление в литературе. Экзистенциализм фиксировал новый по сравнению с модернизмом этико-психологический характер происходящего в человеческой цивилизации: неизбежное одиночество, невозможность коммуникации между человеком и миром, абсурдность бытия.

Одним из наиболее ярких писателей-экзистенциалистов является французский философ, писатель, драматург и эссеист Жан-Поль Сартр. К числу наиболее значимых сартровских художественных произведений и классических образцов экзистенциальной литературы относится его роман «Тошнота». В этом романе, написанном в форме дневника, состояние тошноты, периодически мучающее Антуана Рокантена, знаменует начало превращения «простого человека» в экзистенциального героя.

Сферу наших исследовательских интересов составляет проза Людмилы Улицкой, в частности два ее романа – «Казус Кукоцкого» и «Даниэль Штайн, переводчик». Эти

---

произведения представляют собой концентрацию вопросов экзистенциального характера, на которые автор пытается дать свои ответы.

Целью данной статьи является исследование особенностей воплощения проблемы самоубийства в романах Жана-Поля Сартра «Тошнота» и Людмилы Улицкой «Казус Кукоцкого».

Проанализировав мотивы, побудившие героев к столь горестным намерениям, мы пришли к выводу, что и в романе «Тошнота», и в романе «Казус Кукоцкого» превалирующими оказываются душевные страдания – одиночество, осознание своей ненужности, сложность противостояния социуму. Исключение составляет мотив, связанный с невозможностью переносить физические страдания, усталостью не только от самой боли, но и от ожидания этой боли, которая неминуемо нагрянет.

В романе «Тошнота» мысль о суициде посещает таких героев, как Самоучка и Рокантен. Первый, чувствуя «отчаянное одиночество», думает о самоубийстве, чтобы более не тяготится и не мучиться. Может создаться впечатление, что одиночество не является достаточно веским поводом, чтобы свести счеты с жизнью, но для Самоучки, человека-гуманиста, у которого «друзья – все человечество» [1, с. 208], оно оказывается неподъемной ношей. Спасает его лишь осознание того, что «и в смерти он окажется еще более одиноким, чем в жизни» [1, с. 208], и смерть, которая не принесет облегчения страданий, перестает его привлекать.

Но в ходе повествования автор обнадеживает своего читателя, давая понять, что Самоучка не остался на распутье терзавших его мыслей, а нашел средство исцелить свою душевную язву: он приобщается к политической партии, что позволило ему преодолеть одиночество и взглянуть на мир по-другому. Теперь для него все люди вокруг – даже не знакомые – становятся целью жизни.

У Рокантена причина размышлений о самоубийстве иная. Открыв для себя отдельное существование объектов, он одновременно утверждает в мысли, что каждое отдельное



---

существование является «ЛИШНИМ» по отношению к другому. Понимая, что и он сам «ЛИШНИЙ», Рокантен думает о том, чтобы свести счеты с жизнью, «чтобы истребить хотя бы одно из этих никчемных существований» [1, с. 230]. Но останавливает его мысль о том, что и смерть его, и труп его, и кровь тоже будут лишними: «И моя изъеденная плоть была бы лишней в земле, которая ее приняла бы, и наконец, мои кости, обглоданные, чистые и сверкающие, точно зубы, все равно были бы лишними: я был лишним во веки веков» [1, с. 230].

Таким образом, автор высказывает мысль, что самоубийство в критической ситуации не только не решит проблему, но может усугубить ее. Мы полагаем, что, сохранив жизни своим персонажам и дав им освобождение от терзающих мук, Сартр постулирует мысль о том, что суицид не является решением проблемы, выход всегда есть, и его нужно искать.

Обратимся к аналогичному аспекту романа «Казус Кукоцкого». Мы отмечали выше, что в романе «Тошнота» проблема суицида связывается с душевным дискомфортом, который испытывают персонажи. В романе «Казус Кукоцкого» эта мотивная линия получает продолжение. Главный герой Павел Алексеевич Кукоцкий пытается противостоять социуму с его абсурдностью.

Речь идет о советском периоде начала пятидесятых годов, когда было возбуждено уголовное дело против врачей-вредителей. Это была абсурдная с точки зрения здравого смысла кампания, представлявшая скрытую форму антисемитизма. Учитывая, что Павел Алексеевич был выдающимся работником медицины – профессором, директором клиники, членом-корреспондентом Академии медицинских наук, руководство страны ожидало его выступлений с обличительными обвинениями в сторону врачей-вредителей. Но, будучи честным и порядочным человеком, он не мог допустить и мысли об участии в этой бредовой кампании. В таких обстоятельствах он переживал сильнейшую депрессию, и мысль его блуждала вокруг

---

самоубийства, чтобы навсегда положить конец душевным терзаниям. В пользу такого выхода из ситуации говорила и история Рима, которой увлекался Павел Алексеевич и в которой «самоубийство почиталось не грехом, а мужественным шагом из безвыходности, для сохранения чести и достоинства» [2, с. 144]. И эту соблазнительную мысль Кукоцкий примеряет на себя.

Однако насколько бы ни была притягательна для него эта возможность раз и навсегда все закончить, Улицкая сохраняет жизнь своему герою, давая понять, что все преходяще, все имеет свой конец – и плохое в том числе. Попробуем аргументировать нашу точку зрения. Начало депрессии Павла Алексеевича, во время которой он стал задумываться о суициде, приходится на январь 1953 года. Смерть Сталина 5 марта 1953 года стала началом конца антисемитской кампании, а 3 апреля 1953 года дело было закрыто и врачи реабилитированы. Таким образом, автор романа постулирует мысль о том, что даже самые тяжелые моменты в истории и личной судьбе преходящи и имеют свое завершение, и оставляет читателю надежду на то, что время все расставит по местам.

Рассмотренные примеры касались характерных для героев размышлений о самоубийстве как способе выхода из кризисной ситуации. Но в романе «Казус Кукоцкого» присутствует также эпизод, в котором персонаж все-таки решает на роковой шаг. Речь идет о вставной новелле, где мистические персонажи совершают длинный переход, в конце которого их ожидает прекрасный и радостный мир. Одного из них – Манекена – периодически мучают припадки, похожие на эпилептические. Это «злые, летящие в него из неведомой дали иглы, или пчелы, или пули» [2, с. 254], которые «лупили, как молнии, в уже обугленное, но еще содрогающееся дерево тела...» [2, с. 255]. Устав от бесконечного страха ожидания этих сабельных, сокрушительных ударов, Манекен решает прервать мучения одним махом, обнадеживая себя мыслью, что «все кончится, и стрелы-пули-осы не будут больше жалить в

---

голову и в живот...» [2, с. 283]. Но и в этой ситуации все оказывается не так безнадежно, как может показаться. Даже для «разбитого на куски» Манекена надежда на спасение остается. Будучи сторонником идеи, что по окончании земной жизни человеческая душа продолжает существовать в ином мире, а также возможности реинкарнации, Улицкая включает в повествование эпизод, где мистические белки-зайчики решают оживить труп:

«–Хорошо, – согласился Доктор, – но я должен вам напомнить следующее: перед вами остатки тела преступника. Убийцы. Очень жестокого и безжалостного. И глупого.

– Так тем более надо. О чем говорить? Ему надо дать шанс» [2, с. 285].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что оба автора вселяют в читателя оптимизм, убеждая, что суицид не единственный выход из сложившейся кризисной ситуации, никогда не стоит отчаиваться, нужно что-то искать, предпринимать, а если это невозможно, то просто ждать, но при этом, не теряя надежды.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сартр Ж.-П. Тошнота [пер. с фр. Ю.Я. Яхниной]. М.: Издательство АСТ, 2019. 317 с.
2. Улицкая Л. Казус Кукоцкого. М.: Эксмо, 2011. 509 с.

**А.Г. Козлова**

### **ОБРАЗ ТИШИНЫ В ПОЭЗИИ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ**

Данная статья продолжает цикл статей, посвященных особенностям создания и функционирования звуковых образов в поэтических текстах (См.: [2]; [4]). В рамках этого цикла мы обращались к анализу музыкальных образов в лирике Окуджавы [3].

Целью данной статьи стал анализ особенностей представления в творчестве Окуджавы образа тишины.

---

В свое время Ленина Павловна Черкасова, выступая на кафедре русского языка Харьковского национального педагогического университета имени Г.С. Сковороды, обратила внимание на не вписывающуюся в рамки традиции, но встречающуюся у Булата Окуджавы отрицательную характеристику тишины. В этой связи вспоминаются такие строки: *...и по комнате плавает предгрозовая тишина* («Валины экзамены» (1956)) [5, с. 542]; *Тьмою здесь все занавешено / и тишина как на дне...* («Тьмою здесь всё занавешено...») (1960)) [5, с. 203]. Отметим, что в некоторых случаях Окуджава, действительно, отдает предпочтение не тишине, а звучанию – музыке и слову:

*И все-таки я жду из тишины  
(как тот актер, который знает цену  
чужим словам, что он несет на сцену)  
каких-то слов, которым нет цены.  
(«Подмосковье» (1956–1957)) [5, с. 129].*

Однако в большинстве его текстов слово «тишина» выступает с позитивной коннотацией. Наиболее показательны в этом отношении стихотворения, связанные с военной темой. В них регулярно встречается образ тишины, которая ассоциируется с миром или мечтами о нём, а ее нарушение или отсутствие – с войной. Например: *Но однажды, когда «мессершмитты», как вороны, / разорвали на рассвете тишину, / наш Король, как король, он кепчонку, как корону, – / набекрень, и пошел на войну* («Король» (1957)) [5, с. 139]; *Я к вам забегу / давным-давно, // как еще до войны, / как в той тишине...* («Ангелы» (1957)) [5, с. 134]; *Последний залп прорвал тишину / и за горной грядой смолк, / будто бы там расстрелял войну / артиллерийский полк.  
<...> Из блиндажа, тишиной объят, / выбрался солдат...  
<...> ...тишина, что звенит в ушах, / выстрадана мной* («Журавли» (1956)) [5, с. 123–124]; *Мужья на войне: им пиши – не пиши. / В горах городок, тишиной занесенный...* («Возвращение» (1956)) [5, с. 117]; *Встанет, встанет над землей радуга, / будет мир тишиной богат...* («Ах, война, она не год еще протянет...») (1959 (?)); *(За мир и тишину чего*

---

не дашь?) («Да здравствует Великий Понедельник!..» (1977)) [5, с. 569]; *Как хочется тепла и тишины...* («Письма» (1956)) [5, с. 111]; *И откуда на переднем крае, / где даже земля сожжена, / тонких рук доверчивость такая / и улыбки такая тишина?* («Отрада» (1960–1961)) [5, с. 207] и т.п.

В стихотворении «Ночь после войны» (1955), характеризуя тишину, поэт использует эпитет «удивительная»: *...а сколько он мучился и страдал, / пока не нахлынула эта ночь, / ночь удивительной тишины, / первая ночь после войны!* [5, с. 109], что еще раз подчеркивает положительную характеристику исследуемого образа. («Удивительный – 1. Необычайный, странный, вызывающий удивление. 2. Достойный удивления своими необычайно высокими, сильными, особенными качествами, достоинствами. 3. Выделяющийся какими-либо особыми свойствами, качествами; чем-либо поражающий, особо запоминающийся; поразительный» [6, стлб. 321].)

В ряде случаев поэт использует прием антитезы, противопоставляя тишину и грохот орудий, тишину и войну: *...и кругом не бой, а тишина...* («Здравствуй, жизнь!» (1956)) [5, с. 117]; *Тишина и война, и опять – тишина и война* («Десять тысяч дорог, и тревог, и морок пережить...» (1962)) [5, с. 559]; *Теперь живу посередине между войной и тишиной...* («Путешествие в памяти» (1967)) [5, с. 264]; *Тишина на улочках ее, на западе – пушки* («Вот король уехал на войну. Он Москву покинул...» (1970-е)) [5, с. 378].

В стихах Окуджавы, изображающих послевоенную действительность, тишина часто выступает в качестве атрибута мирной жизни:

*И вот я Москвой на рассвете иду.*

*Пора, тишиной налитая.*

(«Бессмертье» (1956)) [5, с. 111];

*... мой город, словно снегом,*

*бывает тишиною занесен.*

<...>

*И тишина влетает прямо в будни.*

*Так день заманивает тишину,*

---

*и он ее крылом своим – на части...*  
*И мы идем за ними. Как в плену.*  
*За буднями.*  
*И в этом – наше счастье.*  
*(«Сыпь, вечер, звезды...» (1959)) [5, с. 162];*  
*...переулком не спеша пройдут влюбленные,*  
*с тишиной втроем.*  
*И, наверно, в эту ночь осеннюю,*  
*за день поработавши не зря,*  
*люди, оглянувшись, как судьбу оценят*  
*мирное дыханье октября.*  
*(«Осень» (1955)) [5, с. 539].*

В приведенных примерах тишина мирной жизни связывается с понятием счастья. Кроме того, в последнем фрагменте понятия «тишина» и «мир» соотнесены непосредственно, на вербальном уровне. Здесь можно отметить также присутствие характерного для мировой поэзии мотива, соединяющего любовь с тишиной: *пройдут влюбленные, / с тишиной втроем*. (Например, у Дж. Китса: *И нет счастливей на земле удела, / Чем встретит милый взгляд наедине, / Чем слышать, как согласно и несмело / Два близких сердца бьются в тишине* («К одиночеству» (1815)) или у Б.А. Чичибабина: *...и под разверзшеюся твердью / нас тихо наполнила любовь / друг к другу, к миру и бессмертью / в сокрытой выси голубой* («Воспоминание» (1984)) [7, с. 361].)

Тексты, в которых тишина изображается как непреходящий атрибут мирной жизни, в поэзии Окуджавы многочисленны:

*Блиндажи той войны все травой заросли.*  
*Тишина, и поют соловьи.*  
*(«Поминальная» (1980)) [5, с. 382].*

Вполне очевидно, что такое понимание тишины не означает полного отсутствия звука. Скорее, это состояние мира, умиротворения и покоя.

Такая тишина, с точки зрения Окуджавы, проникает даже в городскую суету. Важно только «повзрослеть», научиться ее «видеть» и понимать:

---

*Мама, мама, в нашем городе зима  
тишину на мостовые уронила!*

*Белый цвет у этой зимней тишины –  
полдень с нею и прозрачней, и яснее...  
(«Как случилось – не заметила сама...» (1963))  
[5, с. 559].*

Не случайно используемая поэтом метафора *зима тишину на мостовые уронила* визуализирует тишину, позволяя ассоциировать ее с только что выпавшим белым снегом. Обращает на себя внимание конкретный характер представленной в этом фрагменте тишины: она *зимняя*, белая, снежная.

В поэме «Полдень в деревне» (1982) тишина становится не только воплощением покоя, но и атрибутом естественной природной жизни. Автор имплицитно утверждает мысль о том, что деревенская тишина дает герою-поэту возможность короткого отдыха от городского шума и суеты:

*Знатный баловень сходит с подножки,  
просто так, подышать тишиной [5, с. 387].*

И эта характерная для естественного природного мира тишина, в которой уместаются и *журчание влаги в овраге*, и *монотонно* стрекочущий *молоточек* кузнечика, напоминает герою об истинных жизненных ценностях.

В произведениях Окуджавы, связанных с темой творчества, тишина, состояние творческой тишины играет особую роль:

*По утрам  
за колхозною площадью  
в тесных  
во дворах,  
где воскресный царит тарарам,  
вдруг становится тихо.  
Рождается песня...  
(«По утрам...» (1960)) [5, с. 197–198];  
...музыка стиха всегда тиха  
и непредсказуема, как Лета.*

---

(«Хороша она или плоха...» (1996)) [5, с. 599].

Несколько особняком в поэзии Окуджавы стоит стихотворение «На полотне у Аллы Беляковой» (1988), в котором тишина получает философское осмысление, связываясь с идеей вечности и тайны мироздания. Такая трактовка тишины вполне традиционна для русской поэзии (В.А. Жуковский, Е.А. Боратынский, Ф.И. Тютчев, К.Д. Бальмонт, О.Э. Мандельштам, М.И. Цветаева, Б.Л. Пастернак, И.А. Бродский, Б.А. Чичибабин и др.), но не характерна для творчества Окуджавы:

*Я на виду, я чем-то удручен,  
а может, восхищен, но тем не мене  
никто, никто не ведает, о чем  
я размышляю в данное мгновенье,  
совсем один в той странной тишине,  
которую вселенная объята...*

*И что-то есть, наверное, во мне  
от старого глехó и от Сократа* [5, с. 436].

(«глехо» – по-грузински «крестьянин». – А.К.)

Возможно, не случайно для лирического героя Окуджавы эта тишина, наполненная высшим смыслом, *странная*, потому что по-новому и непривычно воспринимаемая, «звучащая» как голос вечности.

В поэме «В карете прошлого» (1996) тишина связывается с идеей Бога, Божественной гармонией, хотя ее лирического героя, рассуждающего *...пусть Бога нет, но что же значит Бог?*, сложно назвать безусловно верующим человеком:

*А Бог, на всё взирающий в тиши, –  
гармония пространства и души* [5, с. 525].

Однако примеры подобного рода в творчестве поэта единичны.

Таким образом, в поэзии Окуджавы тишина чаще всего наполняется конкретным смыслом. Широко используемый поэтом в стихотворениях военной тематики, образ тишины связан с отсутствием звуков боя, с затишьем в военных действиях, с мечтой о мирной жизни. Тишина как атрибут



---

мирной жизни, как символ мира противопоставляется грохоту орудий, самой войне. В стихах, изображающих послевоенную действительность, тишина часто выступает в качестве неперемного атрибута мирной жизни. Для поэта не характерно философское осмысление тишины, изображение тишины в соотношении с вечностью. В этом смысле особняком стоит стихотворение «На полотне у Аллы Беляковой». Кроме того, при регулярном использовании образа тишины в составе метафор, Окуджава практически не прибегает к олицетворению, персонификации, антропоморфизации образа тишины.

В большинстве стихотворений поэта тишина в соответствии с русской поэтической традицией имеет позитивное звучание. Вместе с тем в отдельных случаях в творчестве Окуджавы встречается не вписывающаяся в рамки традиции отрицательная характеристика тишины, что подчеркивается соответствующими средствами художественной выразительности, в частности эпитетом *предгрозовая* и сравнением *как на дне*.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Китс Джон. К одиночеству. URL: [http://www.lib.ru/POEZIQ/KITS/keats1\\_1.txt](http://www.lib.ru/POEZIQ/KITS/keats1_1.txt).

2. Козлова А.Г. Звуковые образы в лирике Б.А. Чичибабина. *Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды*. 2019. № 3(69). С. 47–52.

3. Козлова А.Г. Музыка в лирике Булата Окуджавы. *Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды*. 2018. № 3(65). С. 41–46.

4. Козлова А.Г. Музыка в поэзии Юрия Левитанского. *Русская филология. Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды*. 2019. № 2(68). С. 39–44.

5. Окуджава Б.Ш. Стихотворения / Вступ. статьи Л.С. Дубшана и В.Н. Сажина. Сост. В.Н. Сажина и

---

Д.В. Сажина. Примеч. В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 2001. 712 с. (Новая библиотека поэта).

6. Словарь современного русского литературного языка: в 17 тт. Т. 16 / ред. тома Н.З. Котелова, Н.М. Меделец. М.-Л.: Наука, 1964. 1610 стлб.

7. Чичибабин Б.А. Собрание стихотворений / Сост. Л.С. Карась-Чичибабина; Вступ. ст. С.Н. Буниной; Коммент. Л.С. Карась-Чичибабиной, С.Н. Буниной. Хр̑ков: Фолио, 2009. 890 с.

**А.С. Силаев**

## **РАЗГАДАННАЯ ТАЙНА «СЛОВА О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»**

Выдающийся литературный памятник древней литературы «Слово о полку Игореве» за 200 лет после его открытия основательно изучен историками, литературоведами, лингвистами и учёными других специальностей. В науке сложилось особое направление – «Слововедение», представленное десятками имен известных учёных и сотнями имён рядовых исследователей-энтузиастов. Изданы капитальные труды – пятитомная «Энциклопедия “Слова о полку Игореве”» и шеститомный «Словарь-справочник “Слова о полку Игореве”». Казалось бы, изучено каждое слово, опознаны все названные исторические лица, прояснён смысл больших и малых событий. И всё же произведение хранит в себе ещё немало тайн, по-прежнему вызывая неослабевающий интерес исследователей и читателей.

Наиболее важные и наиболее интересные проблемы, находящиеся в центре всеобщего внимания и все ещё остающиеся нерешёнными, – где происходили изображённые события и кто был автором этого произведения. Существуют если не сотни, то десятки версий в виде серьёзных исторических разысканий и простых догадок. Одно из них – «Кто был автором “Слова о полку Игореве” и где

---

расположена река Каяла?» [9] известного российского историка В.Г. Фёдорова. К сожалению, именитому учёному не удалось дать исчерпывающий ответ на поставленные вопросы. В завершение своего исследования он писал: «В целях более объективной и широкой постановки вопроса считаю необходимым высказать следующее: полагаю, что только местные исследования и отчасти археологические раскопки дадут нам возможность подтвердить местонахождение загадочной Каялы» [9, с. 9].

Учёный правильно указал на коренной недостаток всех исследователей: они искали Каялу теоретически – по географической карте и по созвучию названий летописных и нынешних рек. Впервые в истории изучения «Слова» теоретическое изучение проблемы соединил с широкомасштабными местными изысканиями профессор Харьковского педагогического университета М.Ф. Гетманец, что и позволило ему установить места, где происходили события похода, и найти легендарную Каялу [1]. В 1986 году он впервые в истории изучения проблемы организовал конный поход по предполагаемому пути дружин Игоря и соотнёс сведения географического, топонимического и тактического характера с реальной местностью. Участниками этого похода стала молодёжь секции конного туризма села Рублёвка Котельевского района Полтавской области. Конная группа состояла из 10 всадников и обоза – параконной телеги, что имитировало структуру войска Игоря и позволяло получить реальное представление о скорости его продвижения.

Особенности методики поисков М.Ф. Гетманца состояли в следующем. На основе упоминаемых в «Слове» и летописях географических объектов – Дон, Донец, Оскол, Тор – был очерчен регион, внутри которого пролегал маршрут войска Игоря. После этого на местности была «восстановлена» дорога, которой половцы ходили на Русь, а Русь – в Половецкую степь. Третий этап – привязка к дороге упоминаемых в Ипатьевской летописи и в «Слове» объектов, местонахождение которых известно. Если события похода

---

привяжутся к данным объектам и будут соответствовать имеющимся в нашем распоряжении временным ориентирам, то тайну Каялы можно считать разгаданной. Очень важно подчеркнуть, что войско Игоря шло в Половецкую степь не напрямик, как полагают многие исследователи, а известными историческими путями: до Оскола – Бакаевой дорогой, вдоль Оскола до Сальницы – Изюмской сакмой, а от Сальницы до Каялы – Торской дорогой. При этом русское войско состояло из пяти полков: Игоря – князя Новгород-Северского, его брата Всеволода – князя Курского и Трубчевского, сына Игоря Владимира – князя Путивльского, племянника Игоря Святослава – князя Рыльского и полка наёмников ковуев, присланного Черниговским князем Ярославом.

Поход делится на два этапа: от Новгорода-Северского до реки Сальницы (район нынешнего Изюма) – по русской земле и от Сальницы до Каялы – по половецкой территории. На первом этапе есть три достоверных ориентира, позволяющих судить о месте действия и о времени этой части похода, – упоминаемые названия рек – Донец и Оскол, а также солнечное затмение, которое произошло 1 мая 1185 года. В Ипатьевской летописи сказано, что после затмения Игорь обратился к дружине с краткой речью, желая успокоить её, так как по народным верованиям затмение было предвестником несчастья. А далее летописец сообщает: «И то рек, перебрете Донец, и тако прииде ко Осколу, и жда два дни брата своего Всеволода, тот бяше шел инем путем ис Курска. И оттуда поидоша к Салнице, ту же к ним и сторожеви приехаша, их же бяхуть послале языка ловит».

Так завершился первый этап похода, весьма чётко обозначенный в «Слове о полку Игореве» рефреном «О, Руская земле! Уже за шеломянем еси!» На втором этапе появились два новых географических ориентира: *шеломя* – высокая гора и *река Сальница* – место переправы через Донец. Если шеломя нетрудно опознать, так как в этом регионе находится уникальный памятник природы – гора Кременец, то Сальница до настоящего времени остаётся серьёзной загадкой. Тот факт, что она упоминается в одном

---

ряду с известными реками, даёт основание полагать, что во времена похода Игоря она была широко известным географическим ориентиром. Известность ей, по мнению М.Ф. Гетманца, придавало то, что она указывала на место переправы через Донец. Именно роль Сальницы как места переправы придавала ей особое значение и ставила её в этих местах в один ряд с Осколом и Донцом.

В Половецкую землю русские дружины вошли в ночь на 9 мая, в четверг, а на следующий день с утра начали продвигаться вглубь половецкой территории. «Заутра же пятку наставшу, – пишет летописец, – во обеднее веремя усретоша полкы половецькие: бяхуть бо до них доспеле, веже свое пустили за ся, а сами собравшееся от мала и до велика, стояхуть на оной стороне Сюурлия». М.Ф. Гетманец доказал, что в хронологизации этого события все исследователи, включая и академика Д.С. Лихачёва, допускают одну серьёзную ошибку: «обеднее веремя» они трактуют как время обеда. Между тем со временем обеда совершенно не согласуются слова «рано утром», и Д.С. Лихачёв это противоречие объясняет совершенно неубедительно: дескать, на Руси обедали очень рано. По мнению профессора Гетманца, здесь речь идёт не об обеде, а об обедне – ранней церковной службе, которая правилась на Руси в летнее время в 6 часов утра.

Битва с половцами состоялась на реке Сюурлий, которая, судя по военной ситуации, была их передовым оборонительным рубежом, прикрывавшим от русских главное кочевье хана Кончака. Ход военных действий довольно подробно описан летописцем. Полки Владимира, Святослава и черниговских ковуев, непосредственно участвовавшие в сражении, захватили вежи, «ополонишася», и преследовали отступавших в глубине их территории. Полки Игоря и Всеволода в бою и преследовании не участвовали, а «помалу идястя», прикрывая операцию. Уставшие полки пришли к месту сбора вечером и заночевали в открытом поле. Эта ночь оказалась для них роковой: утром они увидели, что окружены половцами, как лесом – «аки борове».

---

К этому завершающему этапу похода относятся основные результаты научного поиска М.Ф. Гетманца: им опознаны реки Сюурлий и Каяла, а также «море», в котором утонула тогда какая-то часть русских воинов. Им приведены многие убедительные аргументы атрибуции этих объектов, мы же выделим самые важные. По его мнению, Сюурлий – это современная речка Голая Долина. Её исток образуют многочисленные источники, бьющие из мелового пригорка и не замерзающие даже зимой. Вполне возможно, что именно они дали название этой реке, так как в нём отчётливо отразились её особенности: *сю* – вода, *ур* – бить, *лий* – суффикс, указывающий на множественность предметов.

Очень интересными оказались поиски легендарной речки Каялы, которая и стала местом гибели войска Игоря. Название её происходит от тюркского слова *каялы*, что означает *скалистая*. Исследователи древнего памятника не могли допустить наличие скал в этом степном крае, поэтому искали её в самых различных местах юга Украины, выдвинув более 20 версий. Первым, кто предположил, что Каяла – это современный ручей Макатиха, протекающий в довольно глубоком каньоне недалеко от места ночлега русских дружин, был директор Изюмского исторического музея Н.В. Сибилёв [7], который, к сожалению, не привёл убедительных аргументов в доказательство своей гипотезы. Профессор Гетманец развил его версию и впервые доказал, что на берегах этой небольшой речки до начала XX века были скалы, которые исчезли вследствие хозяйственной деятельности людей. Им был вскрыт на берегах Макатихи-Каялы целый ряд оставшихся в земле каменных оснований бывших скал.

Озеро-море, упоминающееся в конце летописного рассказа, согласно логике событий, должно быть неподалеку от Каялы, поэтому варианты выхода вырвавшихся из окружения русских воинов к Азовскому или Чёрному морям совершенно несостоятельны. На территории, прилегающей к Каяле, есть низина, на которой расположено хозяйство рыбкомбината с системой искусственных прудов для

---

разведения рыбы. Здесь же видны «топыла» – провалы в почве, которые образовались вследствие размытых водой залежей соли. Ранней весной и в наше время здесь долго стоит вода, образуя большое озеро-море.

Убедительность выводам исследователя придают следующие три момента. Во-первых, они получены в результате практического изучения конкретной местности и обстоятельств реального конного похода. Во-вторых, впервые в истории изучения маршрута похода производилась атрибуция не отдельных объектов, а целой системы объектов, взаимосвязанных логикой событий, их местом и временем. В-третьих, весь маршрут полков Игоря и отдельные его участки доступны для верификации.

Сегодня есть все основания считать, что тайна Каялы разгадана, однако признание этого факта широкой научной общественностью затянулось в связи с тем, что территория вокруг города Славянска длительное время находится в зоне военных действий и потому практически недоступна. Нет сомнения в том, что наступит мирное время и эти места станут не только предметом изучения учёных, но и объектом массового туризма людей, интересующихся историей своего края и выдающимся памятником нашей древней литературы – «Словом о полку Игореве».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Гетманец М.Ф. Каяла. Харьков: Майдан, 2013. 240 с.
2. Кудряшов К.В. Про Игоря Северского, про Землю Русскую. Москва: Учпедгиз, 1959. 94 с.
3. Лихачёв Д.С. Гениальное произведение литературы Древней Руси // Слово о полку Игореве. Москва: Художественная литература, 1987. С. 5–19.
4. Лихачёв Д.С. Комментарий исторический и географический // «Слово о полку Игореве». Литературные памятники. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1950. С. 375–466.
5. Никонов В.А. Краткий топонимический словарь. Москва: Мысль, 1966. 509 с.

---

6. Рыбаков Б.А. «Слово о полку Игореве» и его современники. Москва: Наука, 1971. 296 с.

7. Сибилёв Н.В. Очерки по доистории и истории Изюмского края. Вып. 1. Изюм, 1928. 14 с.

8. Словарь-справочник «Слова о полку Игореве». Тт. 1–6. Ленинград: Наука, 1965–1984.

9. Фёдоров В.Г. Кто был автором «Слова о полку Игореве» и где расположена река Каяла. Москва: Молодая гвардия, 1956. 174 с.

10. Энциклопедия «Слова о полку Игореве». Тт. 1–5. Санкт-Петербург, 1995.

**О. Б. Федоренко**

## **НАУКОВИЙ ЗОРЕПАД: ТВОРЧИСТЬ ДМИТРА ФЕДОРЕНКА**

*Він народивсь в голодомору рік,  
І зірка щастя ще для нього не вставала.  
Казала мати: «В нього був слабенький  
крик,  
Бо я й сама тоді від голоду вмирала».*

Дмитро Тимофійович Федоренко народився 5 вересня 1933 року в м. Марганці на Дніпропетровщині в багатодітній родині. Це про нього потім казатимуть: «Дев'ятнадцятий в сім'ї і дуже талановитий».

У 1954–1977 роках жив у Павлограді, де працював вихователем дитячого будинку № 1, вчителем української мови та літератури, а згодом – директором середньої школи робітничої молоді № 3.

За час роботи в Павлограді Д.Т. Федоренко підготував і прочитав одна тисяча дев'ятсот сорок лекцій, доповідей, лекторіїв. Створив і дев'ять років керував літературною студією міста ім. Миколи Шутя, де випускали «Літературну



---

сторінку», проводили «Дні поезії». Дмитро Федоренко дав путівку у життя поетесі Ганні Світличній.

Упродовж 1955–1961 років Дмитро Федоренко навчався в Харківському державному університеті ім. М. Горького. Здобув спеціальність «філолог, учитель української мови і літератури середньої школи».

Після захисту кандидатської дисертації на тему виховання у братній країні Болгарії у 1977 році Д.Т. Федоренко переїхав до Кривого Рогу. Понад четверть століття (1977–2004 роки) у Криворізькому державному педагогічному університеті плідно працював звитяжець, невтомний збирач і дослідник козацької старовини, козацької педагогіки, народних традицій і обрядів, етнопедагогік населення України [7].

Дмитро Федоренко був людиною енциклопедичних знань. Він вільно володів близько 10 мовами: українською, білоруською, болгарською, російською, сербохорватською, македонською, старослов'янською, німецькою, івритом.

Дмитро Тимофійович Федоренко – автор понад 400 наукових праць. Особливої популярності набули фольклорно-етнологічні та етно-педагогічні дослідження «Ой у дяка суєта» (1961), «Щедрий вечір» (1961, 1968), «Від серця до серця» (1997), «Первоцвіт дивослова. Малі розповідні жанри дитячого фольклору в етнопедагогіці України» (1997).

Доцент, кандидат педагогічних наук Д.Т. Федоренко є співавтором фундаментальних праць «Історія педагогічної думки і освіти України» (ч. 1 «Дохристиянський період», ч. 2 «Княжа доба», ч. 3 «У неволі», ч. 4 «Козацька доба», ч. 5 «В борні»), «Історія української школи і педагогіки». Новітні педагогічні теорії, розроблені Дмитром Федоренком, перевірені практикою і стали здобутками майже всіх педагогічних вузів України.

У книгах «Спочатку був Дажбог» (1995), «Листи з античної України» (1997), «Дитинство античної України» (1998), «“Велесова книга” – найдавніший літопис України» (1999) Дмитро Федоренко відзначає високий рівень культури наших пращурів, наводить приклади унікальних зразків

---

їхнього побуту, виховання і світосприйняття. Д.Т. Федоренко вивчає давню писемність, яка розвивалася на теренах сучасної України задовго до примусового хрещення Русі. Дмитро Федоренко переконливо доводить автентичність «Велесової книги». Першоукраїнський літопис «Велесова книга» сповіщає про події доісторичної доби, життя давніх проукраїнських поколінь і дає відповідь на питання: «Хто ми? Чиї ми діти та онуки? Де витоки нашого народу?» [1].

Д.Т. Федоренко вперше переклав сучасною українською літературною мовою Остромирове Євангеліє-Апракос – першу датовану книгу (1056–1057 рр.) на пергаментних аркушах з телячої шкіри. Над перекладом, який Дмитро Федоренко вважав вершиною своєї дослідницької діяльності, автор працював, не шкодуючи ні сил, ні часу, ні знань. Робив це безкоштовно, розуміючи, що повертає рідному народові його святиню. Нарешті 1997 року був завершений і відправлений у видавництво машинопис рукопису об'ємом 252 сторінки «Остромирове Євангеліє-Апракос, 1056–1057 рр. Переклад, науковий коментар, післямова Д.Т. Федоренка».

З особливою теплотою Дмитро Тимофійович ставився до історії козацьких часів: досліджував побут і звичаї, легенди та перекази, гумор, літературні твори, історичні факти з життя запорозьких козаків, серед яких були справжні велетні духу, непереможні характерники. Сповнені патріотичного звучання, книги Д.Т. Федоренка «Школа і освіта Запорізької Січі» (1990), «Запорозькі козачата» (1996), «Жили собі запорожці та й на Запорожжі» (1994), «Мудрість козацької доби» (1999) мають велике повчально-виховне значення.

Книга Дмитра Федоренка «Кошовий лицарів чубатих. Іван Дмитрович Сірко в українській етнопедагогіці, фольклорі та етнології» (2000) розкриває нові малодосліджені факти життя людини-легенди, національного героя українського народу, найвизначнішого козака-характерника, непереможного кошового отамана Запорозької Січі Івана Дмитровича Сірка (1605–1680). У народній пам'яті

---

образ Івана Сірка залишився найсвітлішим. Український народ шанує цю непересічну людину, яку вісім разів підряд обирали кошовим отаманом (нечувано в історії козацтва), видатного полководця, який виграв понад п'ятдесят битв, рішуче зупиняв наступи ворогів, звільнив тисячі полонених християн. Автор книги Дмитро Федоренко висвітлює історичні факти з життя отамана-характерника, подає зразки фольклорних і літературних творів про славетного провідника козаків, уславлює образ Івана Сірка як приклад мужності, сили духу, любові до Батьківщини – України [3].

Створені на засадах української народної педагогіки і біблійних заповідей, книги Д.Т. Федоренка «Таємниці ненароджених геніїв. Народно-педагогічні уявлення про спадковість і виховання» (1997) [5], «Блудні батьки – блудні діти» (1998), «Врятуймо духовність українців» (2007), «Виховні притчі діда Дмитра» (2014) [2] вчать, як підготуватися до шлюбу, як народити і виховати талановиту або навіть геніальну дитину, прожити гідне життя.

Увагою читачів – учителів і вчених – користуються численні статті і книги Дмитра Федоренка з народної педагогіки євреїв Придніпров'я «Мудрий Гершеле серед друзів. Народно-філософські, культурологічні, побутові, фольклорні та етнопедагогічні уявлення євреїв Придніпров'я. Нетрадиційний посібник для єврейських навчальних закладів і домашнього читання» (1999), друга книга «Абрам Рабинович серед друзів» (2000). Праці Дмитра Федоренка тепло зустрінуті єврейськими читачами України і навіть Ізраїлю, а деякі твори про єврейську етнопедагогіку прийняті до друку в ізраїльській енциклопедії.

Вивчаючи історію ріднокраю, Дмитро Федоренко дослідив історію міста Павлограда в роки другої світової війни. Провівши кропітку роботу по збиранню фактичного матеріалу, Д.Т. Федоренко у книзі «Нескорені павлоградці» (2003) на підставі документів, свідчень учасників тих подій переконливо стверджує: антифашистське повстання у лютому 1943 року відбулося в Павлограді, його герої заслуговують пошани і вічної пам'яті [4].

---

Після перенесеної тяжкої, практично невиліковної хвороби Дмитро Федоренко 2001 року виявився прикутим до ліжка. І у такому стані мужній вчений продовжував створювати рукописи нових етнопедагогічних і фольклорних та суто педагогічних праць про найсвятіші сторони менталітету України, допоки 16 листопада 2009 року серце Вчителя зупинило свій земний біг.

Близько 20 написаних, готових до друку книжок Д.Т. Федоренка ще чекають свого оприлюднення, видання і наукового відкриття.

Великий повчальний потенціал містить книга «Виховні притчі діда Дмитра» (2014). Замислитися над своїм життям, бути прикладом для власних дітей, повністю проявити свій творчий потенціал закликає автор у ненав'язливих історіях-розповідях із повсякденного життя «Притча про віру в дитину», «Притча про синівську любов до батька», «Притча про вирізаний кабель», «Притча про інкубаторських сиріток», «Притча про блудного батька», «Притча про синівські жнива батьківського виховання», «Притча про педагогіку радості» [2].

«Цвірінькало» (2016) – нетрадиційна книжечка новел для дітей дошкільного віку та учнів початкових класів, яка в захоплюючій формі розповідає про взаємини дітей і підлітків із живим світом України, переважно з домашніми тваринами. Непомітно автор Дмитро Федоренко вчить дітей засобам і методам вдосконалення та збагачення словникового запасу, розвитку мови і мовлення, моральності, духовності, доброти й порядності, вчить, «як на світі жити» [6].

Невтомна наукова і педагогічна діяльність Дмитра Тимофійовича Федоренка отримала міжнародне визнання. Так, у 1984 р. уряд Народної Республіки Болгарія нагородив Д. Федоренка ювілейною медаллю «100 років з дня народження Георгія Димитрова».

Відмінник народної освіти України Д.Т. Федоренко був визнаний кращим освітянином 1999 р. і лауреатом премії «Малиновий дзвін душі» за книгу «Мудрість козацької доби» і ряд підручників з української педагогіки. Д. Федоренка

---

також визнано кращим освітянином 2000-го року і лауреатом премії «Залиш мені в спадщину думку найвищу».

Патріарх Київський і всієї Руси-України Філарет нагородив Д.Т. Федоренка своєю Благовісною грамотою.

У 1999 р. Дмитру Федоренку присвоєно звання «Почесний громадянин м. Павлограда». А у 2003 р. його нагороджено медаллю «Захиснику Вітчизни» за книгу «Нескорені павлоградці».

У 2011 році Д.Т. Федоренка посмертно нагороджено медаллю «За заслуги і досягнення у сфері єврейського відродження».

Серед нагород Дмитра Федоренка – іменна медаль Кембриджа.

Книги Дмитра Федоренка зберігаються в багатьох бібліотеках України, в бібліотеці Конгресу США, у бібліотеках Англії, Ізраїлю, Білорусі, Болгарії.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Федоренко Д. «Велесова книга» – найдавніший літопис України. Навчальний посібник з українознавства і рідної літератури. Київ: Бібліотека українця, 1999. 160 с.

2. Федоренко Д. Виховні притчі діда Дмитра / упоряд. О. Федоренко. Кривий Ріг: Видавець Роман Козлов, 2014. 76 с.

3. Федоренко Д. Кошовий лицарів чубатих. Іван Дмитрович Сірко в українській етнопедагогіці, фольклорі та етнології: нетрадиційний навчально-виховний посібник. Кривий Ріг: Видавничий дім, 1999. 144 с.

4. Федоренко Д.Т. Нескорені павлоградці: історичне і народно-педагогічне безсмертя подвигу учасників збройного повстання в місті в лютому 1943 року. Дніпропетровськ: Пороги, 2003. 496 с.

5. Федоренко Д. Таємниці ненароджених геніїв. Народна педагогіка уявлення про спадковість і виховання. Кривий Ріг: Бібліотека «Саксагань», 1997. 94 с.

6. Федоренко Д. Цвірінькало. Вечірні розповідні картинки бабусі Ярини про братів наших менших та дорогих

---

маляток, любих хлопчиків і дівчаток. Кривий Ріг: Видавець Роман Козлов, 2016. 75 с.

7. Федоренко О.Б. Добросій: Документи та матеріали про учителя, кандидата педагогічних наук, доцента, відмінника народної освіти України Дмитра ФЕДОРЕНКА. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2005. 208 с.

## **МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МОВИ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

**О.В. Васильєва**

### **ПРИЧИНИ ТА ОСОБЛИВОСТІ НЕУСПІШНОЇ МОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В МІЖНАРОДНИХ ОСВІТНІХ ПРОЄКТАХ**

Комунікація виступає одним із найважливіших процесів під час реалізації міжнародних освітніх проєктів, що здійснюється під впливом психологічних, когнітивних, соціальних, ситуативних, культурних чинників. Ускладнення в процесі передачі інформації між учасниками міжнародних проєктів призводить до негативних результатів. Якщо адресант і адресат не можуть повноцінно зрозуміти один одного, не досягається порозуміння, це може призвести до неповного досягнення мети в процесі співпраці, або навіть до провалу проєктної роботи та фінансових збитків.

Комунікацію в міжнародних освітніх проєктах слід розглядати як явище і як процес. Як явище комунікація являє собою встановлені норми (правила, інструкції, положення) взаємодії між людьми в рамках організацій, що відповідають організаційним формам. Як процес комунікація відображує принципи і закономірності стосунків між людьми. Все різноманіття комунікаційних відносин доцільно розглядати крізь призму стабільності і стійкості проєктної роботи.

Комунікацію називають успішною та продуктивною, якщо вона адекватна, досягається достатнє порозуміння між комунікантами, в іншому разі – інформаційний обмін, що

---

призводить до неможливості досягнення запланованого перлокутивного ефекту – можна назвати неуспішною комунікацією.

Виділяють різні характеристики неуспішної комунікації: 1) комунікативний збій, коли спостерігається недостатнє розуміння партнера по комунікації в команді освітнього проєкту; 2) комунікативний провал – неадекватна комунікація, коли наявним є повне непорозуміння один одного.

Важливо звернути увагу на типову проблему, що називається «комунікативна невдача». На думку Ф.С. Бацевича, це негативний результат спілкування, коли не досягається комунікативна мета та відсутні взаєморозуміння та згода між комунікантами [1, с. 34]. До них можна віднести: нездійснення або неповне здійснення комунікативного наміру адресанта через нерозуміння його повідомлення адресатом, на також непередбачуваний та негативний ефект (здивування, роздратованість). Це пов'язано з особистісними рисами комунікантів, умовами комунікативного процесу, що відбувається в міжнародних освітніх проєктах.

Виникнення непорозумінь між комунікантами не завжди призводить до неефективної комунікації, тому виділяють повну комунікативну невдачу та комунікативне ускладнення, яку може нейтралізуватись за допомогою уточнень, пояснень, додаткових запитань, перефразувань, адже це можливість відновити запланований розвиток дискурсу.

Розглянемо причини та наслідки невдалої комунікації. Складнощі, що виникають у сфері комунікації, поділяють на перешкоди в комунікації між учасниками та в організаційній комунікації. До перешкод на шляху міжособової комунікації відносять: Бар'єри, зумовлені сприйняттям, невербальні перешкоди, невміння слухати, семантичні бар'єри. Перешкодами в організаційній комунікації є викривлення повідомлень, інформаційні перевантаження, неефективна організаційна структура.

---

Комунікативні невдачі можуть виникати через комунікативний шум або комунікативні бар'єри. Наприклад, під час проведення відеоконференції між іноземними партнерами можуть виникати технічні проблеми зі звуком чи відеотрансляцією, що ускладнює процес розуміння співрозмовника. Це – фізичний бар'єр. Коли правильне декодування почутого повідомлення не відбувається через незнання адресатом мовного коду, що використовується адресатом, – це лінгвістичний бар'єр.

Інколи між комунікантами виникає соціальний бар'єр через вікову різницю, наприклад, учасники освітнього проєкту старшого віку віддають перевагу більш традиційним засобам обміну інформацією (Skype, e-mail), але більш молодим менеджерам набагато зручніше використовувати більш сучасні інструменти для дистанційного спілкування (Zoom, Fed.ex, Teams, GoogleDisk).

Термін «Комунікативна невдача» пов'язують із «негармонійним спілкуванням», адже вони характеризуються неузгодженістю та конфронтаційністю мовленнєвих стратегій і тактик співрозмовників; неприйнятною для одного чи всіх учасників комунікативних процесів тональністю мовлення; відсутністю зацікавленості в предметі розмови; виявленням вербального чи невербального прояву негативних настанов щодо змісту обговорюваної теми; відсутністю бажаного результату комунікативного процесу.

Комунікативний конфлікт може супроводжувати комунікативні невдачі, що характеризується не тільки нерозумінням змісту повідомлення адресата, але й неузгодженістю намірів співрозмовника, розбіжністю в поглядах. Необхідно зазначити, що конфліктне спілкування не завжди буває неуспішним. Під час комунікативного конфлікту передбачається динамічний розвиток комунікативної події, що може проявитися як конфронтаційним вибухом, так і комунікативною вдачею для одного із комунікантів або досягненням комунікативного компромісу.



---

Нездійснення комунікативного наміру може бути пов'язане з навмисним нерозуміння адресатом певного висловлювання – комунікативний саботаж – це прийом мовленнєвого впливу, що виражає опір та ігнорування змістової частини висловлювання з метою ухилення від спілкування, модифікація або надання недостовірної інформації. Адресат саботує репліку адресанта відповідно до своїх намірів.

І.П. Яковлев відносить до основних стратегій і тактик комунікативного саботажу: 1) стратегію ухилення (уникнення відповіді, ухилення від певної теми, переадресація); 2) стратегія ігнорування, яка пов'язана з тактиками ігнорування та мовчання; 3) стратегія відкритого негативного реагування, що проявляється у вигляді відмов, незгод, обурень, образ чи заперечень [5].

Особлива відповідальність за результативність комунікації із зовнішнім середовищем лежить на керівниках проєктів та менеджерах. Наприклад, керівник, розв'язуючи проблеми з комунікацією самостійно і на свій розсуд, має ухвалити ефективне рішення і реалізувати його серед своїх підлеглих, він має управляти реакціями, що виникають при цьому, пов'язаними або з повною підтримкою, або з проявами суперечностей. Повна підтримка свідчить або про пасивність підлеглих і великий авторитет керівника, або про їхню некомпетентність. Повна підтримка рішень керівника – це серйозний симптом негараздів в проєктній роботі. Найхарактерніша реакція підлеглих – суперечність, що є результатом взаємодії сторін з різним ступенем сприйняття й оцінкою того самого явища чи об'єкта, проте перебуває у внутрішній єдності і є джерелом розвитку і пізнання.

Труднощі на шляху комунікації між учасниками освітніх проєктів залежать від особливостей сприйняття, проявляються, коли люди реагують не на те, що насправді відбувається в їхньому оточенні, а на те, що сприймається як реальне. Одна з подібних перешкод з'являється через конфлікти між сферами компетенції, основами суджень відправника й одержувача. Комуніканти можуть

---

інтерпретувати аналогічну інформацію по-різному в залежності від накопиченого досвіду. Повідомлення, що вступає в суперечність із досвідом або раніше сформованим поняттям, часто або повністю відкидається або викривляється залежно від цього досвіду або понять. В результаті – ідеї, які закодував відправник, можуть бути викривленими й незрозумілими в повному обсязі.

Семантичні бар'єри з'являються, коли учасники освітніх проєктів вступають в інформаційний контакт і використовують символи, за допомогою яких обмінюються інформацією та домагаються її розуміння. Відправник кодує повідомлення за допомогою вербальних і невербальних символів. Оскільки слова (що є символами) можуть мати різні значення для різних людей, тому те, що хтось намагається повідомити, необов'язково інтерпретує й розуміє одержувач інформації. Особливої актуальності це набуває під час міжнародної співпраці, коли незрозумілими можуть бути певні фразеологізми або помилково сприйматись значення окремих слів. Неточність або помилки в перекладі документації чи особистісних зустрічей. Наприклад, розглянемо англійське слово *tip* («кінчик»). В додатках до листа міститься документ «Essential Tips» («Важливі рекомендації»). Ділові партнери, що проводять зустріч в ресторані, помилково можуть інтерпретувати цю фразу як «Значні чайові», або «Основні контакти», «Секретні конфіденційні відомості». Семантичні варіації також можуть бути причиною неправильного розуміння, адже в деяких випадках одержувач інформації може неточно засвоїти значення певного слова, яке використовує відправник (це зумовлено рівнем володіння іноземною мовою, що обирається для процесів спілкування). Наведемо інший приклад: керівник у розмові з підлеглим визнає фінансовий звіт адекватним, маючи на увазі, що він повністю відповідає поставленим вимогам. Але підлеглий може декодувати термін «адекватний» у тому значенні, що він простий і потребує суттєвого доопрацювання. Можуть бути випадки, коли одержувач не знає значення окремого слова чи мовного

---

звороту відправника: наприклад, існує термін «сатисфіковані» (від англ. “satisfy” – задовольняти) – «залишилися задоволені». Коментар про те, що «партнери сатисфіковані умовами, запропонованими в угоді», може виявитись незрозумілим окремим членам проєкту.

Проаналізуємо невербальні перешкоди. Невербальна комунікація передбачає використання будь-яких символів, крім слів. Часто невербальна комунікація відбувається разом із вербальною й може впливати на розуміння змісту слів: обмін поглядами, вираз обличчя, усмішки – це приклади невербальної комунікації. Демонстрація вказівного пальця, доторкання, пози також відносяться до невербальних способів передачі значення слів. Інший різновид невербальної комунікації проявляється в тому, як саме вимовляються слова. Береться до уваги інтонація, плавність мовлення, модуляція голосу. Спосіб, яким промовляються слова, може суттєво змінювати зміст слів. Запитання старшого менеджера освітнього проєкту «Чи маєте ви інші пропозиції?» – на папері означає саме запит про ідеї. Якщо це запитання вимовлене різким авторитарним тоном із роздратуванням у погляді, його можна зрозуміти так: «Якщо ви знаєте, що для вас добре, а що погано, не пропонуйте жодних ідей, які суперечать моїм!».

На думку І.О. Василенко, сьогодні стає очевидним, що запорукою ефективного комунікативного процесу між представниками різних культур є не тільки досконале володіння іноземними мовами, але й знання матеріальної та духовної культури іншого народу, моральних цінностей, світоглядних уявлень, які в сукупності визначають модель поведінки партнерів по комунікації [2, с. 17]. Якщо у процесі комунікації кожен із співрозмовників спирається лише на володіння мовою, не беручи до уваги той факт, що він спілкується із носієм іншої культури, тоді досягнення взаєморозуміння значно ускладнюється.

Як і семантичні бар'єри, культурні відмінності при обміні невербальною інформацією можуть створювати суттєві перешкоди для розуміння намірів комунікації.

---

Наприклад, проаналізуємо комунікативну ситуацію в мовній школі м. Ясудж (Іран). Під час проходження співбесіди на посаду вчителя англійської мови після уважного обговорення особливостей роботи та деталей резюме кандидатка на посаду отримує запрошення: «Давайте зустрінемося сьогодні о другій у мене вдома та за обідом зможемо обговорити деталі подальшої співпраці». Це викликає повне нерозуміння з боку адресата, адже для європейської спільноти є майже неприпустимим поєднання ділового спілкування з особистим життям, проте у східній культурі запрошення на обід додому – найвищий прояв поваги до партнера.

М.М. Гавриш вважає, що міжкультурні непорозуміння зазвичай виникають внаслідок несвідомого перенесення власної культурної ідентичності на співрозмовника, який є носієм інших культурних традицій і звичаїв. Причиною такої поведінки може бути незнання культурно-лінгвістичної специфіки іншого етносу, але й не меншою мірою – відсутність усвідомлення власних національно-культурних особливостей, власних стратегій і тактик спілкування [3, с. 12].

Інший приклад культурних відмінностей при невербальному спілкуванні спостерігався під час неофіційної зустрічі учасників проекту «English Talks» під назвою «Japanese Tea Traditions», коли мешканець міста Херсона, отримавши візитну картку від гостя з Японії, відразу не прочитав її, а поклав до кишені. Це певною мірою викликало образу іноземного гостя, про що він повідомив після зустрічі: «Я відчув себе людиною, яка не заслуговує на увагу». Отже, розуміння культурних особливостей спілкування з іноземними партнерами сприяє уникненню непорозумінь в комунікації.

Одним із показників неуспішної комунікації може виступати недостатній зворотний зв'язок. Значною проблемою під час обміну інформацією між особами може бути відсутність зворотного зв'язку з приводу надісланого відправником повідомлення. Зворотний зв'язок має велике значення, оскільки дає можливість установити, чи дійсно

---

повідомлення, яке отримав одержувач, витлумачено в тому значенні, яке спочатку йому надавалось та чи відповідає надіслана інформація очікуванням адресата. Наприклад, під час освітнього проєкту «New Canadian Horizons» менеджери відправили партнерам з Канади протягом перших трьох тижнів звіти, де містився детальний опис виконаної роботи за звітній період із повним наданням статистичних даних. Проте, через десять днів надійшов лист-скарга про те, що у звітах відсутні окремі розрахунки. Уникнути непорозуміння в комунікації було легко, забезпечивши зворотній зв'язок на першому тижні роботи проєкту.

Звернемо увагу на таку комунікативну перешкоду, як невміння слухати. Успішна комунікація залежить не тільки від точності вміння передавати інформацію, а й від того, як людина вміє приймати повідомлення. На жаль, деякі комуніканти розуміють слухання як необхідність поводитися спокійно й давати іншій особі говорити, але це лише частина процесу ефективного слухання. Наприклад, під час освітнього проєкту «Мене не спинити» на одній із зустрічей учасниці обговорюють питання щодо чинників кар'єрного зростання жінки та її соціальної ролі в сучасному суспільстві. Комунікація між учасницями не є ефективною, адже кожна із них просто висловлює свою власну позицію щодо зазначеної теми, відсутня взаємодія, бо невміння слухати інформацію, аналізувати та інтерпретувати призводить до інформаційного обміну, а не до ефективної співпраці комунікантів.

Проаналізуємо перешкоди в організаційній комунікації. В міжнародних освітніх проєктах, де передбачена значна кількість учасників із різних країн, можуть виникати проблеми через викривлення повідомлень. Часто інформація передається партнерам проєкту із певною зміною змісту повідомлень. Таке викривлення може бути зумовлено низкою причин. Повідомлення можуть викривлятися випадково через труднощі в контактах між особами. Усвідомлене змінення інформації відбувається, коли керівник не згоден із повідомленням. У такому разі він модифікує повідомлення так, щоб зміна змісту відбувалася в його інтересах.

---

Значною причиною неуспішної комунікації можуть бути інформаційні перевантаження. Наприклад, керівник проєкту «StudyAction Inc.», презентуючи досягнення компанії, надає великий обсяг статистичних даних, посилань на нормативну документацію, додаткових коментарів щодо особливостей міжнародної співпраці, перевантажує слухачів менш актуальною інформацією, що заважає чітко побачити пріоритетні позиції.

Іншою особливістю, що може стати причиною неуспішної комунікації, можна вважати незадовільну структуру організації. Наприклад, в освітньому проєкті «StudyAction Inc.» були призначені два директора, вимоги яких інколи не збігалися. Відсутні були чітко фіксовані функціональні посадові обов'язки менеджерів, що мало негативний вплив на комунікативні процеси.

Отже, процес реальної комунікації учасників міжнародних освітніх проєктів вимагає інтелектуальних, психологічних і мовленнєвих зусиль мовленнєвих партнерів. Процес досягнення взаєморозуміння може бути нелегким та потребує розуміння стратегій комунікації.

Таким чином, на шляху руху інформації від відправника до одержувача зустрічаються різні перешкоди, які можуть носити як психологічний особистісний характер, так і організаційний. Подолання причин неуспішної мовної комунікації у вигляді перешкод, зумовлених сприйняттям, семантичних бар'єрів, невербальних складнощів, формування уміння слухати в особистісному спілкуванні сприяє більш ефективній комунікації. Уникнення в комунікативних процесах викривлень повідомлень, інформаційних перевантажень, подолання незадовільної структури організації зможе забезпечити ефективну комунікацію в міжнародних освітніх проєктах.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики. К.: Видавничий центр «Академія», 2004. 344 с.

---

2. Василенко І.О. Практичні кроки в об'єднанні культурних систем у процесі міжкультурної комунікації. Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасного ВНЗ [Електронний ресурс]: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ (21 березня 2017 р.). К.: КНЕУ, 2017. 415 с.

3. Гавриш М.М. Усвідомлення власних культурних стандартів як суттєвий чинник успішної міжкультурної комунікації. – Стратегії міжкультурної комунікації в мовній освіті сучасного ВНЗ [Електронний ресурс]: зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ (5 березня 2016 р.). К. : КНЕУ, 2016. 233 с.

4. Плещенко Т.П., Федотова Н.В., Чечет Р.Г. Стилистика и культуры речи: Учеб. Пособие / Под ред. П.П. Шубы. Мн.: «ТетраСистемс», 2001. 544 с.

5. Яковлев И.П. Ключи к общению. Основы теории коммуникаций. СПб., 2006. 240 с.

**К.О. Косенко**

## **ІНТЕГРАЦІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА МИСТЕЦТВА В УМОВАХ УПРОВАДЖЕННЯ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ**

Зміни, які відбуваються у сьогоdnішній освіті, а саме: інтеграція навчальних предметів, є загальнокультурною тенденцією. Реформування української освіти на законодавчому рівні відображено в законі «Про освіту» (2017). Нова українська школа будується на засадах інтегративного підходу, інтеграція визначається як один з найперспективніших напрямів її розвитку. Впровадження шкільної реформи передбачає створення закладу освіти, де учні будуть навчатися через діяльність, а основна увага спрямована на розвиток компетентності, а не запам'ятовування фактів.

Інтегроване навчання – це навчання, яке ґрунтується на комплексному підході. Освіту розглядають крізь призму загальної картини світу, а не поділяють на окремі дисципліни [2].

---

Дослідженням ефективності інтеграційного навчання займалися вітчизняні й зарубіжні педагоги (С. Гончаренко, К. Гуз, Ю. Жидецький, Л. Джулай, О. Джулик, О. Савченко, В. Сидоренко, М. Фіцула, В. Фоменко та ін.). В останні роки пошук наукової інтеграції галузей знань і науки ведуть М.Д. Ахундов, С.В. Благоцький, М.В. Голубєва, Б.М. Кедров та інші.

Інтеграція у шкільному навчанні реалізується як у межах окремого навчального предмета, так і між різними навчальними дисциплінами. Коли вчитель встановлює зв'язки між блоками навчальної інформації (чи окремими темами) у межах кожного навчального предмета, він реалізує внутрішньопредметну інтеграцію. Під час послідовної внутрішньопредметної інтеграції вчитель має створити умови, за яких учні не тільки вивчають теми, а й розуміють зв'язки між ними. Якщо вчитель установлює зв'язки між окремими навчальними дисциплінами, він реалізує міжпредметну інтеграцію [2].

Найважливішими передумовами виникнення інтеграції літератури з іншими видами мистецтв на уроках в закладах освіти та сучасній педагогіці є ідеї модернізації української освіти, орієнтованої на особистість, на формування її внутрішньої моральної, інтелектуальної, естетичної культури [2]. Слід звернути увагу на два гострих протиріччя в освітньому процесі:

між природним, цілісним сприйняттям дитиною навколишнього світу та штучним поділом його на предмети в шкільній освіті;

між прагненням до розвитку інтелектуальних здібностей учнів і неможливістю більшості дітей, що мають навіть високий рівень розвитку пізнавальної сфери (уваги, пам'яті, мислення, навчальної мотивації), використовувати інтелектуальну здатність людини – здатність до порівняння, аналізу та класифікації одержуваної ззовні інформації [3].

Це призводить до того, що учні не співвідносять відомості про зовнішній світ, отримані на одному уроці з відомостями про те ж явище, які їм повідомляють на інших уроках. З розрізнених відомостей не формується єдиної картини світу. Вирішення цих протиріччя реалізується за допомогою використання принципу інтеграції, що забезпечує самостійне освоєння школярами художніх



---

цінностей, спеціальних художньо творчих здібностей, творчої і відтворюючої уяви, образного мислення, естетичного почуття, виховання людини культури.

Синтез різнохарактерних знань, різних способів діяльності містить великі можливості як для особистісного зростання дитини, так для оптимізації освітнього процесу в цілому, тому що наочно показує єдність у різноманітті явищ реального світу [4].

У практиці шкільного навчання використовується кілька форм синтезу інформації: встановлення внутрішньопредметних зв'язків; встановлення міжпредметних зв'язків; інтегрований підхід.

Слід зазначити, що інтеграція – це не зміна діяльності і не просте перенесення знань або дій, які засвоїли учні, це взаємопроникнення мистецтв, вироблення спільного підходу до їх вивчення, спосіб поліхудожнього пізнання життєвих і мистецьких явищ [1].

Перебудова процесу навчання під впливом методу інтеграції позначається на результативності: знання набувають якості системності, вміння стають узагальненими, комплексними, посилюється світоглядна спрямованість пізнавальних інтересів учнів, ефективніше формується всебічно розвинена особистість.

Структура інтегрованих уроків вимагає особливої чіткості, продуманості та логічного взаємозв'язку досліджуваного матеріалу з різних предметів на всіх етапах вивчення. Це успішно досягається за рахунок компактного, сконцентрованого використання навчального матеріалу програми і залучення сучасних способів його організації та вивчення. Інтегрованим уроком називають «будь-який урок зі своєю структурою, якщо для його проведення залучають знання, вміння та результати аналізу досліджуваного матеріалу методами інших наук, інших навчальних предметів» [3]. Інтегровані уроки мають найрізноманітніші форми проведення, наприклад, семінари, конференції, диспути, дискусії, лекції, подорожі тощо.

Найбільш загальна класифікація інтегрованих уроків за способом їх організації має такий вигляд: конструювання та проведення уроку двома і більше вчителями різних дисциплін; конструювання та проведення інтегрованого уроку одним учителем, який має базову підготовку з відповідних дисциплін; створення на цій основі інтегрованих тем, розділів, курсів [4].

---

У сучасній педагогічній практиці на уроках літератури використовується декілька типів інтеграційних зв'язків. Найпростішим з них є *послідовний тип інтеграції*. На такому уроці матеріал, що відноситься до різних видів мистецтв, організовується у своєрідні блоки [1]. На практиці нерідко такий урок можуть вести два педагога-предметника (бінарний урок), що значно підвищує його змістовний та операційний рівень, бо учитель літератури не завжди може на належному рівні аналізувати твори суміжних мистецтв і змушений звертатися по допомогу колег. Але яка б форма уроку не була обрана, він повинен мати струнку методичну концепцію, а всі його блоки необхідно зв'язувати між собою загальними темами, ідеями, проблемами тощо.

Другий тип інтеграційних зв'язків на уроках літератури – *паралельний зв'язок літератури та інших видів мистецтв* (або навчальних предметів), які вивчаються синхронно на кожному з етапів уроку [1]. За своєю структурою такий урок значно складніше попереднього, бо вимагає більш високого рівня синтезу. На ньому різні види мистецтва взаємопов'язуються і взаємодоповнюють один одного, створюють цілісне уявлення про художнє явище, час, епоху. Даний тип інтеграції особливо ефективний на вступних і підсумкових уроках з вивчення як творчості окремого письменника, так і історико-літературного процесу в цілому.

Урок зі *змішаним типом інтеграційних зв'язків* характеризується тим, що може включати в себе як послідовний, так і паралельний інтегративний зв'язок літератури, історії, образотворчого мистецтва тощо [1]. Змішаний тип інтеграції поширений в практиці викладання, бо він має більш гнучку структуру та дозволяє комплексно залучати різні види мистецтв, звертається до концепції, ідей, понять інших навчальних предметів, зберігаючи при цьому автономність літератури як навчального предмета. Такий тип уроку використовується як в ході аналізу художнього тексту, так і при вивченні основ теорії та історії літератури, але частіше за все на вступних та завершальних етапах вивчення літературної теми й особливо на уроках вивчення біографії письменника.

Перші три типи інтеграційних зв'язків на уроках літератури досить часто зустрічаються в сучасній педагогічній практиці. Вони

---

здійснюються як на рівні змісту, так і форм і способів діяльності. Менш регулярно зустрічається *опоясуючий тип інтеграційних зв'язків* [1]. На такому уроці при вивченні конкретного твору або теми залучаються відомості з найрізноманітніших предметів і мистецтв, які доповнюють, уточнюють, розвивають літературний матеріал, заломлюють його в нових ідеях, образах, поняттях, картинах. Структура уроку нагадує собою «ромашку», в центрі якої літературний текст, а її «пелюстки» – матеріал інших предметів, об'єднаний на рівні змісту, способів і форм діяльності. Цей тип інтеграційного уроку хоча і нерідко явище в шкільній практиці, але він може здійснитися тільки в класі з високим рівнем відповідальності та самостійності учнів, оскільки вільні асоціації у рамках певної літературно-культурної теми припускають високу вмотивованість навчання, широту кругозору школярів, оволодіння уміннями самостійної інтерпретації творів мистецтва.

У межах предмета «Література» проводиться комплексна робота з текстом, де використовується інтегрований підхід, питання за змістом тексту поєднуються зі словниковою роботою, що формує в учнів не тільки літературознавчу, а й комунікативну, мовну компетенцію.

Одним з видів інтегрованих завдань є робота зі словником, наприклад, коментування лексичних одиниць у текстах давньоруської літератури, літератури XIX-XX століть; тлумачення окремих слів і зворотів; складання словникових статей; підбір синонімів, антонімів до даних слів.

Аналітичне мислення і здатність до синтезу розвиває інтеграція уроків літератури з іншими предметами: історією, музикою, образотворчим мистецтвом, яка реалізується як на уроках, так і в позаурочній і проєктній діяльності. Завдяки регулярності та послідовності проведеної роботи рівень освоєння літератури стає вище, а навчальна діяльність наповнюється конкретним змістом і сенсом. Відбувається долучення до розуміння менталітету народу, його духовної культури, традицій, історії.

Внутрішньотекстова взаємодія літератури найчастіше здійснюється з музикою, архітектурою, садово-парковим мистецтвом, живописом, скульптурою, а також театром і кіно.

---

Найбільш тісний зв'язок між собою припускають література та музика. Зближення літературних і музичних текстів можливо, наприклад, на рівні композиції. Багато письменників будують свої твори використовуючи принципи побудови музичного твору.

Особливу роль має один з найбільш поширених видів зв'язків на уроках літератури – зв'язок словесного й образотворчого мистецтва. «Твори живопису під час уроків літератури, володіючи виразністю, дозволяють учням конкретно уявити портрети героїв, їх внутрішній світ, побут, картини життя, історичних осіб та історичну епоху в цілому» [1].

Одним з найбільш довговічних мистецтв є архітектура. Внутрішні зв'язки літератури й архітектури є досить глибокими. Головним, що об'єднує літературу й архітектуру, є ритм. Архітектура найбільш наочно демонструє головний принцип мистецтва – єдність форми і змісту.

Таким чином, ідеї інтеграції у вдосконаленні навчально-виховної функції Нової української школи надзвичайно плідні. Вони відбивають сьогоденні тенденції розвитку фундаментальних і гуманітарних наук, філософською основою зближення та взаємодії яких є синергетика. У педагогічній теорії і практиці відбувається об'єднання, взаємодія, взаємопроникнення різних шкільних курсів, створення інтегрованих програм, розробка різних типів інтегрованих уроків. Цей процес характерний для всіх предметів, але в першу чергу для уроків літератури, мистецтва слова, яке може по-справжньому реалізувати свій величезний естетичний і морально-філософський потенціал дії на свідомість здобувача освіти тільки в синтезі з іншими видами мистецтва, іншими гуманітарними предметами.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Нікіщенко В. С. Технології інтерактивного навчання у викладанні зарубіжної літератури // Зарубіжна література в школі. 2008. №8. С. 15-18.
2. Нова українська школа: poradnik dla vchytelja / Під заг. ред. Бібік Н. М. Київ: ТОВ. «Видавничий дім «Плеяди», 2017. 206 с.

- 
3. Пометун О. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: Наук.-метод. посібн./ О.І. Пометун, Л.В. Пироженко. За ред. О.І. Пометун. Київ: Видавництво А.С.К., 2004. 192 с.
4. Сиротенко Г.О. Сучасний урок: інтерактивні технології навчання. Харків: Основа, 2003. 80 с.

## **ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

*Черкасова Леніна Павлівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови Харківського державного педагогічного інституту імені Г.С. Сковороди*

*Бикова Ірина Алімджанівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри східних мов ХНПУ імені Г.С. Сковороди*

*Васильєва Ольга Вікторівна – кандидат педагогічних наук, докторант кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов ХНПУ імені Г.С. Сковороди*

---

**Воробйова Ольга Олександрівна** – аспірантка кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов ХНПУ імені Г.С. Сковороди

**Гончаренко Олена Миколаївна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних та ділової української мов Криворізького економічного інституту ДВНЗ «Київський національний економічний університет ім. Вадима Гетьмана»

**Гончарова Жанна Миколаївна** – старший викладач ХНЕУ ім. С. Кузнеця

**Ілєску Вікторія Леонідівна** – аспірантка кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов ХНПУ імені Г.С. Сковороди

**Карпенко Олена Петрівна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов ХНПУ імені Г.С. Сковороди

**Коврига Юлія Володимирівна** – викладач Харківського національного аграрного університету ім. В.В. Докучаєва

**Козлова Алла Григорівна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов ХНПУ імені Г.С. Сковороди

**Косенко Катерина Олегівна** – методист комунального навчального закладу «Харківська академія неперервної освіти»

**Лисицина Катерина Сергіївна** – магістрант ХНПУ імені Г.С. Сковороди

**Міняйло Наталія Вікторівна** – аспірантка кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов ХНПУ імені Г.С. Сковороди

**Мікляєва Ольга Іллівна** – студентка ХНПУ імені Г.С. Сковороди

**Палатовська Олена Володимирівна** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри російської мови і літератури Київського національного лінгвістичного університету

---

**Проскурін Іван Андрійович** – аспірант кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов ХНПУ імені Г.С. Сковороди

**Силаєв Олександр Сергійович** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов ХНУ імені Г.С. Сковороди

**Скоробогатова Олена Олександрівна** – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов ХНУ імені Г.С. Сковороди

**Степанченко Іван Іванович** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури та слов'янських мов ХНПУ імені Г.С. Сковороди

**Федоренко Ольга Борисівна** – кандидат філологічних наук, викладач Криворізького фахового коледжу економіки та управління ДВНЗ КНЕУ імені В. Гетьмана

## **ЗМІСТ**

### **НАУКОВА СПАДЩИНА Л.П. ЧЕРКАСОВОЇ**

**Черкасова Л.П.** Выражение антропоморфности в лирике Б. Пастернака.....4

**Черкасова Л.П.** Наблюдения над экспрессивной функцией морфемы в поэтическом языке (на материале поэзии М. Цветаевой).....19

<b>Черкасова Л.П.</b> Обращение в структуре поэтического текста.....	31
<b>Черкасова Л.П.</b> Слово «трава» в поэтической речи А. Тарковского.....	40
<b>Черкасова Л.П., Карпенко Е.П.</b> Цветопись в прозе Ю. Нагибина.....	43
<b>Черкасова Л.П.</b> «Яркость изнутри». О внутренней форме слова в прозе М. Цветаевой.....	48

### ***Л.П. ЧЕРКАСОВА І ХАРКІВСЬКА ЛІНГВОПОЕТИЧНА ШКОЛА***

<b>Скоробогатова Е.А.</b> Развитие харьковской лингвопоэтической школы в XX веке. Ленина Павловна Черкасова.....	54
--	----

### ***РОЗВИТОК ІДЕЙ Л.П. ЧЕРКАСОВОЇ В СУЧАСНІЙ НАУЦІ ПРО МОВУ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ***

<b>Быкова И.А.</b> Координаты пространства в заглавиях проведений А.П. Чехова.....	62
<b>Гончарова Ж.Н.</b> Функционирование субстантивата <i>прошлое</i> в стихотворениях Марлены Рахлиной.....	67
<b>Илеску В.Л.</b> Сплошная сингулярная доминанта в стихотворениях Георгия Иванова.....	75

<b>Меняйло Н.В.</b> Стилистико-речевое изображение гуманистической позиции Глеба Нержина в романе А.И. Солженицына «В круге первом».....	82
<b>Микляева О.И.</b> Цветопись в русскоязычной лирике В.В. Набокова.....	89
<b>Степанченко И.И.</b> О влиянии жанра на интерпретацию ремейка Л. Петрушевской «Дама с собаками».....	95

### ***НА ПОШАНУ ПАМ'ЯТІ Л.П. ЧЕРКАСОВОЇ***



---

## МОВОЗНАВСТВО

- Воробьева О.А.** Различия способов трансформации парадигм претекста в пародии и ремейке.....104
- Лисицына Е.С.** Речевой портрет русскоязычного блогера: отражение польских контактов.....112
- Палатовская Е.В.** Категория выделенности в когнитивной лингвистике.....117
- Проскурин И.А.** Проективный и концептуальный аспекты содержания стихотворений И. А. Бунина «Метель» и «К прибрежью моря длинная аллея...».....122

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

- Гончаренко О.М. В.М.** Скрипка про «радянський фольклор».....129
- Коврига Ю.В.** Самоубийство как способ освобождения от гнетущего бытия (на материале романа Жана-Поля Сартра «Тошнота» и Л. Улицкой «Казус Кукоцкого»).....139
- Козлова А.Г.** Образ тишины в поэзии Булата Окуджавы.....143
- Силаев А.С.** Разгаданная тайна «Слова о полку Игореве».....150
- Федоренко О.Б.** Науковий зорепад: творчість Дмитра Федоренка.....156
- ### МЕТОДИКА ВИКЛАДАННЯ МОВИ

- Васильєва О.В.** Причини та особливості неуспішної мовної комунікації в міжнародних освітніх проєктах.....162
- Косенко К.О.** Інтеграція літератури та мистецтва в умовах упровадження нової української школи.....171
- ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....177**

---

Наукове видання

НАУКОВО-МЕТОДИЧНА СПАДЩИНА  
Л.П. ЧЕРКАСОВОЇ: ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ

---

*Збірник наукових статей*

Українською та російською мовами

Укладач – І.І. Степанченко  
Редактори: А.Г. Козлова  
О.О. Скоробогатова

Відповідальний за випуск – проф. С.К. Криворучко

Підписано до друку 2 червня 2020 р. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк  
офсетний. Ум. друк. арк.11,5. Наклад 150 прим. Ціна  
договірна.

Харківський національний педагогічний університет  
імені Г.С. Сковороди.  
61002, Харків, вул. Алчевських, 29.

Комунальне підприємство «Формат-сервіс».  
16500, Чернігівська обл., м. Бахмач, вул. Європейська, 4.