

19. Шульгіна В. Поняття “інформація” і “знання” в когнітивній лінгвістиці / В. Шульгіна // Мовознавство. – 2008. – №1. – С. 44-48.

Анотація. У статті розглянуто народноюрідичні виміри українських соціально-побутових пісень: правосуб’єктність, амбівалентність, медіарність, каузальність, прагматизм. Правові енграми фольклорної лірики мають за основу концепти “воля” й “доля”; презентують феноменологічний досвід сфери цивілістики та криміналістики на рівні реценції індивіда, соціуму, етносу; засвідчують етапність формування національно-правового дискурсу.

Ключові слова: українська соціально-побутова пісня, народноюрідичний вимір, правосуб’єктні індексації, вербалізації правочинів, номінації артефактів права.

Summary. The article addresses folk juristical parameters of Ukrainian folk songs: law subjectivity, ambivalence, mediateness, causation, pragmatism, which represent phenomenological experience in the sphere of civil and criminal law on the level of individual, social, ethnic perception and reflect cultural identity in the development of the ethnic law discourse. Folk juristical paradigm of non-ritual lyrics is based on the concepts of destiny, dignity, freedom, self-respect, responsibility.

Key words: Ukrainian social folk songs, folk juristical parameters, law subjects markers, verbalization of legal actions, juristical artefacts nominations.

УДК 821.161.1-313.1

Лаврова А.А.

ЦИКЛ ОЧЕРКОВ “ПУТЕШЕСТВИЕ ПО КРЫМУ”: К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ ЖАНРА

Почти полвека назад В.В.Виноградов среди важных задач изучения литературы назвал нужду в разработке “поэтики современного очерка” [4, 198] наряду с “поэтикой романа”, “поэтикой песни”, “поэтикой исторической драмы”. Этот призыв, по-видимому, был воспринят с сомнением прежде всего потому, что для многих оставалась и остаётся неясной сама природа очерка: относится ли он к полнокровным формам художественной литературы, к сфере публицистики или же составляет некую пограничную область творчества. Сложность положения очерка в мире творческих форм заставляла колебаться теоретиков. Тем более что самоё публицистику зачастую относят к сфере научного постижения действительности, и тогда постановка вопроса о поэтике жанровой формы такой области познания многим кажется достаточно сомнительной. Именно поэтому в разработке проблем поэтики публицистических жанров образовался своеобразный вакуум.

В творчестве М.А.Булгакова очерк существенно сближается с фельетоном, что зачастую приводит к различным номинациям его произведений “гудковско-накануниевского” периода. Однако следует заметить, что подобный факт смыкания очерка и фельетона характерен как явление, что отмечено различными исследователями данной проблемы. Так, О.Бойченко обращает внимание на то, что “межі нарису досить розмиті, тому буває важко диференціювати його серед мемуарів, фейлетонів та ін.” [1, 353], а К.К.Петров отмечает, что “термин “сатирический очерк” редко встречается сейчас на страницах нашей периодической печати. Выпал он и из типологии публицистических жанров. В учебных пособиях <...> к сатирическим жанрам (кроме малых сатирических форм) относят только фельетон и памфлет”. И далее Петров задаётся вопросом о достаточности подобной типологии, делая вывод, что “фельетон должен быть расчленён и, в первую очередь, установлен термин сатирический очерк” [5, 39]. М.Кольцов делает важное замечание, что фельетон стал “дифференцироваться, “разукрупняться”, распадаться на целый ряд жанров <...> Фельетон может быть дан в виде очерка” [10, 94]. Эта же мысль звучит и у Л.Ф.Ершова, который, анализируя фельетонное творчество Булгакова и И.Ильфа и Евг.Петрова, отмечает формирование в читательском представлении такого “ощущения, что перед ним не столько фельетон, сколько рассказ” [7, 128]. Выражение “очерк-фельетон” использует и такой авторитетный исследователь жанра очерка, как В.Я.Канторович [8]. Термины “фельетон-очерк”, “фельетон с элементами очерка” вскользь упомянуты в работе Д.Николаева [11]. А в книге П.Глинкина появляются “очерк-рассказ”, “очерк-памфлет”, “статья-очерк”, “очерк в форме дневника и писем”, “событийный очерк” и т.д. [6, 56]. Естественно, подобная “теоретическая

экспансия” ведёт к размыванию границ жанров, к отказу от чётких и ясных определений. К сожалению, теория очерка до сих пор не разработала устойчивых и чётких определений этого художественного жанра, хотя и располагает значительным числом книг и статей известных специалистов (Е.Журбин, В.Канторович, Б.Костелянец, В.Росляков, А.Рубашкин, А.Шумский). В этой связи особый интерес представляет монография М.И.Стюфляевой “Поэтика публицистики” [9], хотя её автор и ограничивается только выяснением проблем своеобразия литературной подачи фактов в публицистике, особенностей авторского “я” и образного строя.

Булгаков, создавая свои обстоятельные публицистические произведения, отвечающие всем требованиям очеркового жанра, использует сатирические приёмы (сарказм, гротеск, преувеличение и др.) для очерчивания характерных негативных сторон жизни, при этом поднимаясь до больших социальных обобщений.

Гигантские толпы, движущиеся в сторону площади, где выступает Маяковский, свидетельствуют об акции протеста против провокационных требований Дж.Н.Керзона и готовности взять в руки оружие (фельетон-очерк “Бенефис лорда Керзона”); солёный огурчик, стоивший пятнадцать миллионов, напоминает о периоде инфляции (“Путевые заметки. Скорый № 7 Москва — Одесса”); панорама Москвы в кромешной тьме и освещённые цепями огней бульварные кольца рассказывают о годах экономического кризиса и нэпа (“Сорок сороков”). Эти меняющиеся приметы времени заслоняются его неизменным качеством: торжествуют власть предрержащие и имеющие капитал, “агнцы” же как всегда погранны.

Внутренняя противоречивость авторской позиции обуславливается противоречивым отношением Булгакова к политике. Его любимые герои упорно отстраняются от неё. Они — вне партий, вне политической ориентации, а повинуются лишь моральным императивам, которые зиждятся на библейских сентенциях. Герои Булгакова практически всегда исчерпывают и подытоживают своё прошлое, чтобы перейти в день сегодняшней.

Использование различных форм пространства и времени, их художественное отражение и философское осмысление в “малой” прозе Булгакова тесно связаны с поисками наиболее глубокого и всеобъемлющего постижения жизни в её кардинальных моментах, определяющих не только судьбу индивида, но и судьбу страны, общества, народа.

Вневременное истолкование конфликтов жизни, в известной степени восходящее к модернистской концепции действительности, отчасти свойственно и Булгакову. Противостояние злого и доброго начал представляется ему извечным, но в процессе развития действия в повествовании эти вневременные этические категории приобретают конкретно-историческое содержание и определяют основную реалистическую доминанту художественного метода писателя.

Проблема исторического пространства и времени в произведениях Булгакова неоднократно привлекала внимание литературоведов, но оно, как правило, ограничивалось его романистикой. Практически за рамками их исследований осталась “малая” проза писателя, которая направлена на выявление и отражение объективной сущности исторического процесса и в то же время призвана выразить субъективно-авторскую концепцию жизни. Именно поэтому, через сопряжение различных временных планов, его “малая” проза приобретает характер аллегории.

Художественная реальность и изображение человека у Булгакова не поддаются однозначному осмыслению и определению, что находит своё объяснение в сложности, диалектичности философской основы его творчества, и, в частности, в многомерном осмыслении им конкретно-исторических пространственно-временных реалий эпохи.

Показательными в этом смысле являются очерки Булгакова. Рассмотрим цикл “Путешествие по Крыму”, ибо время соприкосновения Булгакова с Крымом, 1925-1930 годы – “самое блистательное, многообещающее в жизни писателя, но и безмерно тяжкое, предвещающее дальнейшие грозы” [3, 7].

В жанре очерка-путешествия объектом изображения являются динамические характеристики, то есть движение героя в пространстве и во времени с постоянной фиксацией его географического положения и констатацией времени относительно заданной топографической или хронологической точки отсчёта. И если один из компонентов комплекса исчезает, то это ведёт к разрушению или трансформации жанра.

Динамический жанр путешествия отличается от статических жанров активностью и целенаправленностью движения героев. Движение героев путевых заметок в пространстве и во времени является их естественным состоянием. Оно понимается автором произведения как непрерывающееся перемещение в пространстве, причём пребывание в какой-либо точке пространства осознавалось как стадия перехода в другую точку пути. В идеале жанр путешествия стремился к описанию безостановочного движения героя.

Пространство путевых очерков можно изучать в двух аспектах: историко-географическом и художественно-поэтическом. Первый аспект подразумевает исследование своеобразия маршрутов

путешествия, особенностей исторической топонимики, точности и подробности пространственно-географических зарисовок и т.п.

Изучение пространства литературного произведения как объекта эстетизации в результате художественного познания мира и как категории, определяющей специфику жанра, и будет главным в нашем исследовании, посвящённом очеркам Булгакова.

Изданные в 1923 году “Путевые заметки. Скорый № 7 Москва – Одесса” открывают собой серию путевых очерков Булгакова. Композиция очерка такова, что разделяет пространство художественного текста на две части: статичное пространство Брянского железнодорожного вокзала и динамичное, постоянно меняющееся пространство за окнами скорого поезда № 7 “Москва – Одесса”.

Память рассказчика хранит картины страшного лихолетья гражданской войны, когда страну охватило безумие “бега”. Железнодорожный вокзал становится в это время центром существования маленького человека, брошенного в водоворот политических и социальных катаклизмов. Вокзал как место расставаний и встреч, неизвестности, которая таится в будущем, предстаёт перед нами своеобразным Вавилоном: смешение разноязычного говора, проклятий и ругани, невероятное скопление людей всех сословий и возрастов, вещей, запахов... Всё это безумие прошлого не увязывается с картиной, открывшейся взгляду наблюдателя. Время (а прошло-то всего два года!) меняет пространство: “Новый Брянский вокзал грандиозен и чист... всё в нём кажется сверхъестественным. Уйма свободного места, блестящие полы, носильщики, кассы, возле которых нет остервеневших, измученных людей, рвущихся куда-то со стоном и руганью” [2, 298].

Статичность пространства части “Отъезд” подчёркивается сценой разговора автора-путешественника и железнодорожника. Герой очерка, заметив в отдалении группу людей, напомнивших ему своим видом, позами, выражением глаз недавнее прошлое, с ужасом ловит себя на мысли, что окружающие его размеренность, незыблемость и величие – всего лишь обман зрения, галлюцинация: “Боже мой! Неужели вся эта чистота, простор и спокойствие – обман? Боже мой! Распахнутся двери, взвоят дети, посыпятся стёкла, “свистнут” бумажник... Кошмар! Посадка! Кошмар” [2, 299]. Пространство из реального превращается в inferнальное, в “адскую сумятицу”. Однако “некто в железнодорожной фуражке” успокаивает изменившегося в лице путешественника: “Не сомневайтесь, гражданин... Ничего не будет” [2, с.299]. Эта незыблемость порядка, восстановившегося в обществе, многократно подчёркнута в очерке хронологическими отсылками: “минута в минуту”, “10 ч. 20 мин.”, “за пять минут придите и сядьте в вагон”, “билет можно купить за день”.

Вторая часть очерка, “В пути”, наполнена движением. Картины сменяют одна другую. В пространстве поезда, как и за окном, всё пребывает в постоянном движении: пассажиры перемещаются в вагон-ресторан и обратно в купе, за окном бегут перелески и поля с пятнами снега, роши и снова поля, мелькают пёстрые страницы журналов, в коридорах звучат голоса, в сумерках пробегают станции, “в тепле и сне уходят сотни вёрст” [2, 300]. Однако если пространство за окном меняется, разворачивается линейно, а вместе с ним меняются и временные характеристики, то замкнутое пространство поезда превращает время в замкнутый круг: все события повторяемы и запрограммированы. И только когда поезд останавливается, время становится зримым и осязаемым.

Для каждого жанра существует своя устойчивая модель организации художественного пространства. В путевых заметках это точный маршрут следования героя, конкретное географическое пространство. Именно это мы встречаем в “Путешествии по Крыму” (1925) Булгакова. Уже сами названия глав ведут нас маршрутом, которым пришлось пройти писателю: “В Севастополь”, “Коктебель. Фернамписки и “лягушки”, “Ялта”, “В Ливадии”, “У Антона Павловича Чехова”, “Севастополь и Крыму конец”...

Мотив дороги в “Путешествии по Крыму” является одним из организующих жанровую структуру начал. Всё, что попадает в поле зрения путешественника, принадлежит дороге: встречи, раздумья, дорожные происшествия и впечатления, исторические и природные достопримечательности. Очерк-путешествие как жанр рождается дорогой и поэтизирует её. Дорога лежит в пространстве и вне его существовать не может.

Очерки Булгакова о Крыме по структуре сродни средневековым хождениям, ибо хождения – жанр синтетический, включающий в себя различные первичные жанры: разные типы путевых очерков, легенды, полемику и т.д. Естественно, что для каждого первичного жанра существуют свои специфические законы организации художественного пространства. Это приводит к тому, что в путевых очерках наличествуют, взаимодействуя друг с другом и подчиняясь пространству объединяющего жанра, разные типы пространственных построений.

Пространство в булгаковских очерках, посвящённых Крыму, – это не только упоминание и описание отдельных, не связанных между собой точек географического пространства, но и последовательный рассказ о впечатлениях, достопримечательностях и событиях по пути

следования героя из одного пункта в другой. Описательность становится одной из характерных примет изображения пространства. Но не только она. Мягкий юмор, порой переходящий в неприкрытую иронию, сквозит в описании мест, в которых побывал рассказчик.

В воспроизведении пространственных реалий описания дороги Булгаковым используется точечный принцип, при изображении же городов и архитектурных сооружений – линейный. Однако точечный способ изображения пространства обретает у Булгакова новые качества и свойства: резко расширяются описания локальных пространств, очерки становятся динамичнее, информативнее, красочнее, в них ярче проявляет себя субъективная оценка пространства путешественником. Вообще, по замечанию В.Я.Канторовича, “путевой очерк – как раз та форма литературы, которой, как и гражданской поэзии, свойственно выражать личность самого писателя, его видение мира, его отношение к общественным проблемам своей эпохи” [8, 164].

Развитию линейного принципа изображения пространства в путевых записках о Крыме способствовало усиление социально-политического начала в целевой установке произведения. Всё дело в том, что Коктебель “представлял собою своеобразный островок либерализма и нестеснённого свободомыслия среди мрачных конструкций казарменного социализма. Здесь всё ещё звучала свободная речь, в то время как вокруг утюг власти ритмично равнял всё и вся...” [3, 12-13]. Возникновение этого “островка свободомыслия” тесно связано с фигурой Максимилиана Волошина, поэта и гуманиста, который “не мог примириться с тем, что воочию видел в годы гражданской войны и в самом начале 20-х годов у себя в Крыму” [12, 14]. Личность яркая, неоднозначная, цельная, Волошин был страстным мечтателем. Идеи коммунизма, не вульгаризованные и не искривлённые в угоду политическим доктринам, были близки ему. Однако против жестоких, бесчеловечных форм насаждения коммунистической идеологии поэт решительно и гневно восставал. И этот протест “был протестом человека досталинской поры, чутко уловившим тенденцию времени. Это было предупреждением. Одним из ранних предупреждений о возможности сталинщины и бериевщины” [12, 14]. Не вызывает сомнений, что Волошин почувствовал в Булгакове человека необыкновенно близкого ему в понимании и оценке недавних исторических событий. Исследователи жизни и творчества Булгакова Ю.Г.Виленский, В.В.Навроцкий и Г.А.Шалюгин в книге “Михаил Булгаков и Крым” отмечают духовную перекличку между Волошиным и Булгаковым, делая акцент на том, что “это отнюдь не надуманная, искусственная тема, а скорее возвращение к истокам. В поэзии Волошина времён гражданской войны явственно звучит символика, определяющая и замысел, и тональность булгаковского “Бега”. Конечно, это не заимствование, но совпадение раздумий...” [3, 30].

Публицистичность повествования требовала особых подробностей, описательности в рассказе о путешествии, стимулировала рост авторского начала в изображении пространства. Булгаков в своей роли свидетеля-исследователя предстаёт перед читателями как личность. Конечно, не как герой, действующее лицо в полном объёме, но некоторыми значительными чертами своей жизни, характера, темперамента, стиля мышления, манеры обобщения, а самое главное – своеобразно, персонифицировано выявленной ролью активно ищущего представителя общественного мнения. В этой связи справедливой представляется мысль М.Стюфляевой: “Автор выступает полпредом читателя, и читатель в какой-то степени отождествляет себя с ним. Физическая идентификация (читатель на месте автора) создаёт предрасположенность к идентификации духовной, то есть готовит благоприятную почву для принятия и миропонимания публициста. Общность взгляда на мир в прямом значении этого слова предполагает в дальнейшем выработку общего взгляда на мир в переносном смысле” [9, 52].

Для героя очерков “Путешествие по Крыму” характерна поэтизация сопротивления пространству, борьбы с ним. Описание трудностей дороги должно было подчеркнуть авторитетность и документальный характер сообщаемых сведений.

В представлении рассказчика пространство обладает свойствами открытости и закрытости. Эта семантическая оппозиция также тесно связана с идейной стороной произведения. Путешественник – герой открытого пространства. Он в пути, в движении, в борьбе с дорогой. Объёмность и открытость пространства вырабатывает у него ясное понимание мира, широту души, практический опыт, энергичность и целеустремлённость. Его путешествие – это открытие мира, заново прочитанная и интерпретированная по-своему книга жизни. Попав в закрытое пространство, герой стремится вырваться из “замкнутого мира”, ибо локализация пространства означает перерыв в движении, остановку.

Закрытое дружественное пространство – дом Волошина, в котором рассказчик окружен заботой и уважением. Закрытое враждебное пространство характерно для описания временного пристанища путешественника в дороге – вагона поезда, в котором ощутима реальная угроза утери багажа (“Я вступил в беседу с проводником, и он на сон грядущий рассказал мне о том, как крадут чемоданы” [2, с.567]); парохода “Игнат Сергеев”, в чреве которого при выходе в море происходят странные метаморфозы с пассажирами (“...гражданин пить не стал, а поднялся и начал уходить.

Его косо понесло по ковровой дорожке... Благообразная нянька, укачивавшая ребёнка в Феодосии, превратилась в море в старуху с серым лицом... Старуха армянка со стоном сползла по полу к борту. Три гражданина и очень много гражданок висели на перилах, как пустые костюмы, головы их мотались” [2, 572]).

Очеркам Булгакова свойственно воспроизведение реально-исторического времени и пространства, хотя соотношение художественного и документального начал в разных очерках будет различным. Реально-историческое пространство булгаковских очерков – это передача собственной, проверенной личным опытом информации, ссылки на источник при передаче чужого мнения (например, отсылка к книжечке “Крым. Путеводитель” под общей редакцией доктора Саркизова-Серазини). Однако в повествование властно вторгается и легендарно-историческое пространство, введённое автором для того, чтобы подчеркнуть причинно-следственную связь описываемых событий. Пространство реальное, чтобы приобрести авторитет, должно “освятиться”, соприкоснуться с пространством легендарным. Таковым выступает в очерках дом А.П.Чехова в Аутке в Ялте. Для Булгакова это место значимое и знаковое. Оно – одно из средств сближения пространств. И как для средневекового паломника апофеозом его путешествия было посещение места деяний наиболее чтимого святого, так для рассказчика дом в Аутке становится культовым местом, местом паломничества, где смыкаются пространства реальное и легендарное. Меняется даже сам тон повествования, приобретая возвышенные нотки и утрачивая свойственную очеркам ироничность по отношению к наблюдаемому и описываемому.

Особую роль в повествовании играют границы, являющиеся то связывающим, то разъединяющим началом. Пространство очерков ограничено: в длину оно определено исходной и конечной точками путешествия, в ширину же ограничено визуально. Перемещения путешественника связаны с пересечением границ пространства (Москва – Крым; суша – море и т.п.) и оттого особо значимы. Булгаков опускает в рассказе о дороге те границы, которые мало значат в общем контексте повествования; важными становятся лишь те границы, которые разделяют различные миры, имеющие разный уклад, быт, нравы, потому что проникновение в их пределы означает для рассказчика “вхождение” в другой, чужой, необычный образ жизни.

Все границы пространства обычно проницаемы, если не связаны с ирреальным миром. Переход границ сопряжён для рассказчика с платой. Потому с первых строк повествования вводится мотив платы: “Приезжайте к нам в Коктебель. Великолепно. Начали купаться. Обед 70 коп.”; “Я соображал, хватит ли мне денег? ... я рукой сжимал тощий кошелек с деньгами...” [2, 566]. За особую плату перед повествователем открываются новые возможности: “Я дал ему рубль за рассказ... Взамен рубля я получил от проводника мягкий тюфячок (пломбированное бельё и тюфяк стоят 3 рубля)” [2, 567]. Своеобразный пешкеш (налог за проезд по собственному жизненному пространству в мусульманских землях) вынужден заплатить рассказчик в Феодосии вороватому мальчонке, надувшему приезжего, не сведущего в местных порядках.

Однако Булгаков в своей газетно-журнальной практике использовал не только путевые, но и другие виды и разновидности очерка: событийные, портретные, проблемные, экономические, психологические и т.д. Хороший очерк всегда таит в себе эстетический заряд и художественную силу, он поднимает какую-то проблему, активно вторгается в действительность, размышляет, выводит, по словам М.Шагинян, “мысль из факта” [14, 6], замечает что-то новое в самой жизни, в характерах людей.

Новые факты и явления, люди, рождающие эти факты и события, запечатлялись Булгаковым в жанре очерка. В его очерках преобладают статьи, фиксирующие факты жизни, анализирующие изменения, происходящие в стране. Важным представляется в этой связи замечание И. Осипова, что “жанр очерка позволяет писателю не только глубоко зачерпнуть жизненный материал, но и выразить авторское отношение к увиденному, продуманному, пережитому, можно сказать, быть рядом со своими героями. Мы видим автора с его раздумьями, волнениями, гражданской позицией в лучших очерковых работах...” [13, 6].

Список использованной литературы

1. Бойченко О. Нарис // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті літаври, 2001. – С. 352-353.
2. Булгаков М.А. Собр. соч. в 5-ти т. – Т.2. – М.: Худож. лит., 1989. – 751 с.
3. Виленский Ю.Г., Навроцкий В.В., Шалюгин Г.А. Михаил Булгаков и Крым. – Симферополь: Таврия, 1995. – 144 с.
4. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во АН СССР, 1963. – 256 с.
5. Гей Н.К. Художественность литературы: Поэтика, стиль. – М.: Наука, 1975. – 471 с.
6. Глинкин П.Е. Муза в походной шинели. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 246с.
7. Ершов Л.Ф. Сатирические жанры русской советской литературы (от эпиграммы до романа). – Л.: Наука, 1977. – 281 с.

8. Канторович В. Заметки писателя о современном очерке. – М.: Сов. писатель, 1973. – 541 с.
9. Киселёв Н.Н. Комедии М.Булгакова “Зойкина квартира” и “Багровый остров” // Проблемы метода и жанра: Труды / Томский гос. ун-т. – Томск, 1974. – Т.252. – Вып.2. – С. 73-88.
10. Кольцов М. Писатель в газете. – М.: Сов. писатель, 1961. – 139 с.
11. Николаев Д.П. Смех – оружие сатиры. – М.: Искусство, 1962. – 222 с.
12. Озеров Л. Максимилиан Волошин, увиденный его современниками // Воспоминания о Максимилиане Волошине: Сборник. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 5-26.
13. Осипов И. Раскрывать целые миры // Литературная газета. – 1973. – №12. – С. 6.
14. Шагинян М. По дорогам пятилетки: Очерки. – М.: Профиздат, 1948. – 504 с.

Анотація. У статті автор фокусує увагу на характеристиці понять соціально-історичний час, хронотоп, композиція як складових поетики жанру нариса, спираючись на матеріал циклу “Подорож Кримом” М.О.Булгакова. Досліджується вияв і відображення у нарисах письменника об’єктивної сутності історичного процесу через поєднання різних часових планів. Головним у дослідженні є вивчення часо-простору булгаковських нарисів як об’єкту естетичної поетизації в результаті художнього пізнання світу і як категорії, що визначає специфіку жанру.

Ключові слова: М.П.Булгаков, “мала” проза, жанр, нарис, простір, час, хронотоп.

Summary. The purpose of the article is to analyse the role of social and historical time, chronotop and composition as categories in genre organization in Bulgakov’s “Travelling to Crimea”.

Key words: M.O. Bulgakov, “short prose”, genre, essey, spase, time, chronotop.

УДК 811.161.2’367:821.161.2-1Д1/7.08

Ладиняк Н. Б.

СИНТАКСИС ПОЕТИЧНОГО МОВЛЕННЯ М. ДРАЙ-ХМАРИ

Проблема дослідження творчості М. Драй-Хмари, а саме його внесок у розвиток української літератури та української літературної мови, сьогодні є актуальною. На особливості мови творів цього письменника звертали увагу ще найперші дослідники його доробку (Юрій Шевельов [7] та ін.). Втім, подальші дослідження його творчості зосередилися переважно на літературознавчих та філософських її аспектах: тут можна згадати роботи І. Дзюби, В. Зварич, В. Іванисенко, І. Мунтян, І. Родіонової, О. Томчук та ін. Окремого ґрунтового дослідження мови творів цього письменника сьогодні ще немає. Аналіз його лексики знаходимо у працях про естетику слова в українській поезії 10–30 рр. ХХ ст. Л. Ставицької [5], про поетичну мову неокласиків А. Калетнік [1], М. Кудряшової [2]. Синтаксис М. Драй-Хмари як складова його поетичного ідіостилу дотепер перебував поза увагою дослідників творчості цього автора.

Мета нашого дослідження – визначити особливості синтаксису поетичного мовлення М. Драй-Хмари.

Матеріалом для дослідження слугували поетичні твори М. Драй-Хмари, опубліковані в книзі: Розстріляне відродження: антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей / Упорядкув., передм., післям. Ю. Лавріненка. – К.: Смолоскип, 2007. – 976 с. Окремі з цих поезій, за твердженням Ю. Лавріненка, “були в УРСР тільки написані, але ніколи там не друковані” [3, 11], тому й викликають науковий інтерес.

У межах статті неможливо схарактеризувати всі варті уваги синтаксичні особливості, тому ми зупинимось на тих, які, на нашу думку, найповніше виявляють індивідуальність синтаксису М. Драй-Хмари.

Поезії М. Драй-Хмари репрезентують різноманітну семантико-синтаксичну структуру складних речень. Як поліпредикативні одиниці складні речення виражають відносно закінчену думку і можуть самостійно бути контекстом, достатнім для виявлення експресивних властивостей структури.

Прості двоскладні непоширені речення автор вживає зрідка, однак вони не випадкові – починаючи або закінчуючи поезію, конденсують думку: *Стогнала ніч. Вже гострі глици / Проколювали більма дня, / І синьо-золоті грімниці / Дразнили відгульня-коня* (“Шехерезада”,