

М.В. Оборина

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ

Мы хотели бы указать на взаимосвязи смыслов и текстообразующих средств на примере реализации пространственных отношений в художественном тексте. На наш взгляд, пространственные отношения выступают средством моделирования художественного пространства только при рассмотрении этих отношений как метасредства текстопостроения. Мы собираемся остановиться на следующих аспектах темы: пространственная модель текста как метасредство в роли смыслообразующего компонента; типы пространственной организации и типы смыслов; пространственная организация в диахроническом аспекте; жанрообразующие свойства пространственной организации; модель пространства как модель мира.

Средства текстопостроения могут переживаться как компонент содержательности или выступать в роли части онтологической конструкции, т.е. выполнять функцию интендируемых «мест» в этой конструкции [1: 38]. Таким образом, средства текстопостроения – это всегда еще и средства пробуждения рефлексии.

Так же как сюжет и деталь, которые являются средствами текстопостроения, но в то же время входят в содержание текста, средства моделирования пространства обладают содержательностью, являясь компонентами текстовой формы. В целом средства текстопостроения – это средства не столько формы, сколько средства непосредственного моделирования смысла. Метасредства, в свою очередь, моделируют модели [1: 40].

Техника распремечивания форм есть техника чтения моделей действия того, кто моделировал смыслообразование при его опредмечивании. Общность между опредмечивающим и распремечивающим субъектами основывается на общности отношения к схемам и моделям понимаемой содержательности (т.е. смыслов вкупе с содержаниями) [1: 42]. Примеры такого соответствия между опредмечиванием и распремечиванием даны в эссе Ю.М. Лотмана [5] о пространственности у Гоголя, в работах В.Н. Топорова [11], посвященных мифопоэтическому пространству в русской литературе.

Пространственно-временная организация текста непосредственно связана со схемой его восприятия, поскольку реально под хронотопом подразумевается усматриваемый читателем (зрителем, реципиентом) художественный мир. Говоря о восприятии, мы имеем в виду организованное восприятие, направленное так, чтобы оптимальным образом пробуждать рефлексию.

Известно, что искусство может различным образом относиться к естественнонаучному пространству (как форме бытия материи, характеризующей ее протяженность, структурность, сосуществование и взаимо-

действие элементов во всех материальных системах [12: 519]. Установка на «освоение» пространства собственными методами характеризуется названием, «означиванием» пространства. Такая установка реализуется всякий раз при создании художественного произведения, поскольку мы всегда имеем дело с так или иначе устроенным пространством (первый раз пространством воображаемым и второй раз пространством текстовым). При этом реально существующее пространство «заслоняют» знаки. Следствием этого является стремление к завершенным формам как знакам замещенного пространства. Завершенность прежде всего выражается наличием идеи, которой подчинено данное произведение, или на более дробном уровне, наличии смыслов, сводимых в метасмыслы или идеи. Подчинение (моделирование) пространства осуществляется путем наложения форм и образов.

Способы освоения пространства в тексте находят свое отражение и в структуре текста (как языковые средства реализации тенденций текстопостроения), и в рефлексивной реальности (как средства-схемы, направляющие рефлексию), и в смысловом пространстве созерцания (как принципы смысловой организации и категории смыслообразования). Иными словами (в соответствии с принятыми обозначениями филологической герменевтики), пространственные формы являются частью субстанциальной стороны понимания, а также входят в состав схем действий читателя.

В различии «формообразующих целей» заложен один из основных источников классификации искусства (П. Флоренский, Г.Э. Лессинг). При классификации искусства, прежде всего, значимы формы (строение) его пространства. В свою очередь, временная организация произведения искусства скорее имеет отношение к организации его восприятия (см. [13: 71–73]). Средства текстопостроения могут как оказаться в согласии с целями произведения, так и не соответствовать им. По определению Флоренского, «логика вещей, самой цели произведения ищет наиболее сродных такой цели выражающих средств» [13: 74]. Разумеется, под «логикой вещей» следует понимать художественную идею произведения. В теории поэтики выразительности, разрабатываемой А.К. Жолковским и Ю.К. Щегловым, подобная зависимость выражена в терминах темы и приемов, трактуемых как глубинная структура и последовательность выводящих к ней приемов (см. [2]). При описании поэтического мира (пространства) какого-либо автора ставится задача внутренней реконструкции наиболее общих и глубинных семантических величин (тем), лежащих в основе всех текстов данного автора (или данного произведения), а затем нахождение соответствия между темами и конструктами более поверхностного уровня – инвариантными мотивами, каждый из которых, в свою очередь, реализуется множеством конкретных средств текста. Особенно наглядно приемы реализации пространственно-художественных задач в киноискусстве демонстрируются в работах С.М. Эйзенштейна [15]. Одним из творческих заданий, которые С.М. Эйзенштейн давал своим студентам, было, например, построить серию изображений вызывающих у зрителя образ «пяти часов ве-

чера в большом городе». Создаваемое пространство будет аналитическим (см. ниже), поскольку, согласно Эйзенштейну, целью искусства является энергичное эмоциональное внушение зрителю/читателю темы произведения, окрашенного авторским отношением к ней (сравнимо с выражением Л.Н. Толстого о том, что искусство есть «заражение чувствами» с помощью «внешних знаков» [10: 79]). Для киноискусства, сочетающего временные и пространственные формы, решение задач построения пространства оказывается особенно значимым, от построения мизансцен до монтажа картины [6].

В случае рассогласования цели и средств реципиент чувствует эту несогласованность. Сами по себе средства не способны осуществить задуманное пространство, но достаточно сильны, чтобы указать на возможность его существования. Возникает «перебой» двух пространств: одного преднамеренного, но недоосуществленного, а другого – осуществляющегося, но вопреки намерению.

Произведение задает схему (ритм) восприятия, т.е. обладает некоей эстетической принудительностью. Расчленение есть условие облегченного анализа, следовательно, членимость (обеспечиваемая синтаксической организацией – разностью элементов) способствует аналитическому препарированию текста. Недостаточно разложить время (в текстовой организации) на отдельные элементы, они должны быть связаны в единый ряд, что предполагает внутреннее единство отдельных моментов и потребность переходить от одного элемента к другому, узнавая в новом что-то от только что оставленного. Напротив, облегченный синтез обеспечивается качественной родственностью отдельных элементов. Аналитическое и синтетическое превалирует в восприятии в зависимости от способа организации произведения – синтетизм требует активности освоения, а аналитизм чувственно «навязывается» восприятию. Аналитизм стремится к сокрытию явной прерывности в дроблении родственных групп и облегчению (овнешнению) переходов между ними. Чувственная данность в таком тексте будет превалировать над «духовной формой». Разрывы в чувственной связности такого текста и будут актуализующими моментами восприятия («швы»). В художественной литературе тексты, построенные по принципу аналитичности, предлагают эмоционально окрашенные образы, преобладание образности над описательностью. Картина рисуется сильными и недвусмысленными мазками, организуя восприятие еще на дорассудочном уровне. Синтетизм требует от реципиента вовлеченности в процесс разворачивания образа, рационального следования за векторами растягивающихся смыслов.

В художественном пространстве основными являются не метрически-количественные, а топологически-качественные признаки [11: 279]. Топологическая и качественная определенность выводит на первый план форму текста как качественную характеристику (значение) места. Логическая организация форм воплощена в соорганизации мест. На уровне текста – это композиционно-синтаксическая организация. Правила простираения

вещей в художественном пространстве не совпадают с правилами их бытия в естественнонаучном пространстве. Очевидно, что способность пространства к членению также задается средствами его создания и определяет стоящий за пространственной организацией образ. Ю.М. Лотман описывает задание пространства текстовыми средствами как способность стилистических средств «обозначить любую часть универсума, выявив при этом – в отличие от нейтрального коррелята – большее число дифференциальных признаков» [4: 86].

Существующий внутренний конфликт между временной логикой языка и пространственными тенденциями в литературе разрешается в представлениях о художественном пространстве. Г.Э. Лессинг в «Лаокооне» впервые ввел представление об эстетической форме. До Лессинга форма понималась как техническое устройство произведения, которому надо было следовать. Лессинг понимал под формой не набор правил а «вид связи между чувственной природой искусства как такового и особенностями человеческого восприятия» [14]. Пространственная форма у Д. Фрэнка рассматривается и как художественный прием (или тип образности), и как эстетическая категория. Процессы изменения эстетической формы связаны с изменениями в мироощущении тех или иных эпох и культур. В энциклопедии «Западное литературоведение» пространственная форма определяется как такая организация текста, при которой «последовательность во времени замещается одновременностью в пространстве. В более широком смысле – тип эстетического видения в литературе и искусстве XX века, при котором смысловое единство изображенных событий раскрывается не в порядке временной, причинной и внешней последовательности действий и событий, а синхронно, по внутренней рефлексивной логике целого в “пространстве” сознания» [3: 336]. Наличие различных техник восприятия для синхронии и диахронии можно описать как различие актов внутренней референции и актов внешней референции. Д. Фрэнк отмечает, что при восприятии современной литературы, тяготеющей к пространственным формам, следует задерживать процесс внешнего упорядочивания, пока не будет осознана как единое целое система внутренней референции [14: 199]. Читатель улавливает мысли о веке и эпохе, удерживая разрозненные истории и темы, сопоставляя события ассоциативно, привыкая к некоторому контексту неопределенностей и полагая выяснить все до конца по мере прочтения целого. Ассоциативность становится схемообразующим принципом в действовании с текстом. Такого рода пространственная организация характерна для романа Дж. Джойса «Улисс»: «Джойс добивался цельности воздействия, ощущения одновременности событий, происходящих в разных местах. ... Джойс меняет структуру повествования, используя ее как средство для воплощения своего художественного замысла» [14: 203].

Пространственно-временные характеристики произведения оказывают решающее воздействие на его восприятие. Воплощенная в тексте временная организация является направляющей при восприятии произведения, и

одновременно определяющей модус восприятия – пассивный/активный, аналитический/синтетический. Если рассматривать пары противоположных тенденций стилиобразования (текстопостроения), то каждая из них определенным образом сказывается на организации художественной реальности и вместе – рефлексивной реальности: избыточность/энтропийность затрагивает содержательную плоскость текста, определяет структурные элементы «количественно» – задает определенность или неопределенность содержания; актуализация/автоматизация как организующий принцип имеет отношение главным образом к выявлению референциальных связей, вовне и вовнутрь направленных, актуализация обеспечивает выявление новых связей, глубину пространства созерцания, автоматизация – использование старых связей, что «уплощает» пространство (см.: [7]).

Фактически признано, что языковые средства любого уровня могут реализовывать ту или иную тенденции текстопостроения. Вопрос о противоборствующих стилистических тенденциях был разработан для определенной области стилистики – функциональной стилистики (коллоквиалистики), однако проблематика исследований со временем расширилась и перешла границы функциональной стилистики – дихотомические тенденции текстопостроения (избыточность / энтропийность, актуализация / автоматизация, избыточность / экономия) изучаются как стилиобразующие в филологической герменевтике [8].

Сюжет повествовательных литературных произведений обычно развивается в пределах определенного локального континуума. Наивное читательское восприятие стремится отождествить его с локальной отнесенностью эпизодов к реальному пространству (например, географическому). Однако существование особого художественного пространства, совсем не сводимого к простому воспроизведению тех или иных локальных характеристик реального ландшафта, становится очевидным, лишь только мы сравним воплощение одного и того же сюжета средствами разных искусств. Переключение в другой жанр изменяет «площадку» художественного пространства (см.: [5]).

Особую роль в пространственной организации играет отграниченность места действия. Открытая граница соответствует не бесконечному пространству, а «точке зрения» в литературном произведении. Пространство выступает как точка зрения – мы можем смотреть на одни и те же события «в микроскоп, полевой бинокль или телескоп». Если в драме декорация (или ее описание в ремарке) является условным продолжением пространства действия, на самом деле являясь его границей, то для художественного текста описание места действия становится общим пространством.

Проблема соотношения пространства и текста имеет и философский аспект: 1) понимается ли пространство по-ньютоновски, т.е. как нечто первичное, самодостаточное, независимое от материи и не определяемое материальными объектами, в нем находящимися; 2) понимается ли оно в соответствии с идеями Лейбница, как нечто относительное, зависящее от нахо-

дящихся в нем объектов, определяемое порядком сосуществования вещей («пустое» пространство или «объектно-заполненное» пространство). Пространство ньютоновское, независимое выявляет *организующее* свойство пространства по отношению к тексту (пространственная организация являясь метасредством определяет тенденции и средства текстопостроения). Пространство Лейбница, зависящее от элементов – пространство, *создаваемое* средствами текстопостроения.

Ю.М. Лотманом в статье о пространственном мире Гоголя обсуждаются оба типа пространства. Пространство у Гоголя – это и пространство, созданное средствами текста и идейно воплощающее затем характеристику героев и художественного мира («Вий», «Мертвые души», «Миргород»), и пространство, которое само требует определенного заполнения («Ночь перед Рождеством»).

Как соотносятся эти два аспекта в текстах? Это зависит от нашего подхода к тексту, художественное пространство текста существует в двух ипостасях. Первый раз – как рамочное средство индивидуации, и второй раз как инструмент презентации и растягивания смыслов текста.

Пространство первого типа предлагает свой порядок, свои правила простираня вещей в пространстве. Абсолютная неразличимость («немота», «слепота») пространства развертывает свое содержание через вещи. Благодаря этому актуализируется свойство пространства к членению, у него появляется некое выражение; оно становится слышимым и видимым, т.е. осмысляемым. Более того, вещи высветляют в пространстве особую, представленную этими вещами парадигму и свой собственный порядок – синтагму, т.е. некий текст, миропорядок (см.: [11: 279]).

«Язык есть средство литературы... Литература, отлитая по форме и субстанции данного языка, отвечает свойствам и строению своей матрицы. Писатель может вовсе не осознавать, в какой мере он ограничивается или стимулируется, или вообще зависит от этой матрицы, но как только ставится вопрос о переводе его произведения на другой язык, природа оригинальной матрицы сразу дает себя почувствовать. Все его достижения рассчитаны или интуитивно обусловлены в зависимости от формального «гения» его родного языка; они не могут быть выражены средствами другого языка, не претерпев соответствующего ущерба или изменения» [9: 194]

Эти утверждения Эдварда Сепира, разумеется, имеют основания только в приложении к тому о чем он собственно и пишет – конкретным языковым выражениям, которые естественно «претерпевают изменения» в матрице иного языка. Аналогию можно провести с экранизацией художественного произведения или иллюстрированием текста, или выражением средствами живописи музыкального произведения и так далее – семиотические системы, используемые для означивания и их средства, дающие указания на смыслы и участвующие в их построении, различны, но, тем не менее, мы можем быть уверены в абсолютной возможности понимания и

проницаемости смыслов. В том числе, и по причине универсальности пространственных представлений.

В.Н. Топоров пишет о двух потенциально используемых способах взаимодействия человека с пространством: первое это экстерииоризация пространства, т.е. перенесение своего знания о себе вовне, структурирование пространства «из себя» (человек вот мера всех вещей); второй подход описан как интерииоризация, замыкание пространства, внешний мир задает человеку собственную структуру (пространство, мир становится мерилем и критерием оценки) [11: 276–277].

Существенно более сложный случай – соотношение описываемого данным текстом пространства и самого текстового пространства, т.е. признакового пространства текста [11: 280]. Соотношение двух таких пространств будет указывать на степень деформации описываемого, внетекстового, внешнего пространства за счет наложения языка и специальных художественных приемов при переводе его внутрь текста (т.е. в текстовое пространство). Примеры такой деформации пространства приводятся в семиотическом анализе текстов Гоголя [5] – разделение пространства на обыденное и фантастическое, искажение обыденного пространства с помощью таких средств, как перечисления, композиционные приемы, удвоение пространства и т.п.

Существует принципиальная возможность трактовки в терминах пространства «поэтических тропов и фигур, лично-персонажной структуры текста (инвентарь действующих лиц и налагаемая на них сеть, определяющая распределение форм грамматического лица; “мерность” текста и связанная с ней проблема “точки зрения”, соотношения «голосов» и т. п.), мотивов, сюжетов и даже, жанров и родов художественной словесности» [11: 281]. Через «пространственность» текст выходит за пределы самого себя, вовлекая в сложный комплекс и читателя – способствуя индивидуации «сильного» текста (сильными текстами называют мифопоэтические и в целом художественные тексты). «Чтение текста может быть представлено как замыкание того, что было (тогда — там — он), с теперь — здесь — Я» [11: 284]. Это совмещение равнозначно интендирующим актам сознания, в основе которых лежит задействование опыта индивида при интерпретации текста. Каждый читатель прежде всего выясняет, чем интересен данный текст для него.

Согласно Кестнеру (J.A. Kestner), «существуют ... четыре функции пространства в романе. Во-первых, пространство функционирует как оперативная вторичная иллюзия в тексте, то, посредством чего пространственные свойства реализуются в темпоральном искусстве. Вторая функция пространства раскрывается через геометрические категории, как-то: точка, прямая, плоскость и расстояние. Отношение романа к пространственным искусствам (живопись, скульптура, архитектура) образует третью функцию пространства. Наконец, пространственность влияет на акт интерпретации,

так как текст создает «генидентичное» поле, инкорпорирующее читателя в динамическое отношение с ним» (цит. по: [11: 284]).

Можно полагать, что за счет пространственных представлений (первая функция) становится возможным непротиворечивое с точки зрения художественной реальности представление пространственных свойств в темпоральном искусстве (приемы выразительности позволяют тексту воспроизвести любое качественное пространство); вторая функция, связанная с геометрией пространства, раскрывает формальные свойства пространства в тексте – расстояние до событий, линейность и направление движения, плоскости представления объектов и событий в тексте, точность или мозаика представлений – все эти категории адекватно описывают пространство текста в отношении моделей смыслообразования; влияние пространства на акт интерпретации так же несомненно, поскольку пространственная организация задает схемы действия при интерпретации (см.: [7]).

Рассматривая категорию пространства как средство смыслообразования, можно утверждать, что пространство в художественном произведении моделирует разные связи картины мира: временные, социальные, этические и т.п. Это может происходить потому, что в той или иной модели мира категория пространства сливается с определенными понятиями, существующими в нашей картине мира как раздельные или противоположные (ср. наличие в средневековом понятии «Русской земли» признаков не только территориально-географического, но и религиозно-этического характера, дифференциального признака святости, противопоставленного в «чужих землях» греховности одних и иному иерархическому положению на лестнице святости других; можно указать на наличие признака единственности, противопоставленного множественности других земель, и т.п. [5]). Однако причина может быть и в другом: в художественной модели мира «пространство» подчас метафорически принимает на себя выражение *совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира* (см. [5], курсив наш – М.О.). Например, сценичность и замкнутость условного пространства в рассказе Э. Хэмингуэя *Hills like white elephants* позволяет пространству символизировать смысл выбора жизненного пути (метафора пути также пространственна, выражается образом узловой станции, расходящимися в две стороны рельсами и пейзажем по обеим сторонам железной дороги). В случае реализации художественного пространства фильма, кроме того, создается иллюзия реальности пространства, хотя вместе с тем, оно построено с использованием приемов, наложенных на определенный материал «задающий иллюзорную реальность».

Таким образом, художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений. При этом, как часто бывает и в других вопросах, язык этот, взятый сам по себе, значительно менее индивидуален и в большей степени принадлежит времени, эпохе, общественным и художественным группам, чем то, *что* художник на этом языке говорит, – чем его индивидуальная

модель мира. Само собой разумеется, «язык пространственных отношений» есть некая абстрактная модель, которая включает в себя в качестве подсистем как пространственные языки разных жанров и видов искусства, так и модели пространства разной степени абстрактности, создаваемые сознанием различных эпох. Объемная модель пространства может выступать в качестве языка, средствами которого моделируются некоторые внепространственные категории. Однако достаточно сопоставить объемную модель пространства, создаваемую средствами театра и средствами живописи, чтобы убедиться, что на этом уровне она уже будет выступать в качестве одного сообщения, передаваемого средствами разных языков.

Художественное пространство моделирует не только и не столько пространство как таковое, оно является объемлющей рамкой для темы и идеи художественного произведения. Создание пространства выступает в качестве средства опредмечивания образа, идеи, входит в состав схемы индивидуации [1].

Рассмотренное с точки зрения геометрической организации, художественное пространство может быть точечным, линейным, плоскостным или объемным. Второе и третье могут иметь также горизонтальную или вертикальную направленность. Линейное пространство может включать или не включать в себя понятие направленности [5] линейное пространство становится удобным художественным языком для моделирования темпоральных категорий («жизненный путь», «дорога» как средство развертывания характера во времени).

Представление о границе является существенным дифференциальным признаком элементов «пространственного языка». Пространство, являющееся частью обыденной жизни, не воспринимается как художественное, мы включаем его в определенные связи как часть чего-то большего. С точки зрения искусства, пространство (текста, фильма, картины) – это модель целого мира, и за этим пространством нет ничего, чего не было бы в нем. Поэтому не имеет смысла говорить о «правдивости» изображения жизни в художественном произведении. Пространственная отграниченность связана с превращением пространства из совокупности заполняющих его вещей в некоторый абстрактный язык, который можно использовать для разных типов художественного моделирования [5: 284].

Пространственные отношения в художественных текстах (например, у Толстого) часто выступают в качестве языка для выражения нравственных построений. Вследствие этого они приобретают, в значительной мере, метафорический характер. Схожие способы использования пространственных отношений встречаются у Гоголя, Салтыкова-Щедрина в русской литературе. В пространственных категориях могут быть выражены этико-эстетические оценки. Так, бытовое не может быть величественным, фантастическое не может быть ничтожным. Преподнесение мелочей крупным планом, значение, которое уделяется ничтожным событиям, заставляют

понимать, что в этом мире считается крупным. В этом – смысл подробной подачи незначительных деталей.

Художественное пространство в литературном произведении – это континуум, в котором размещаются персонажи, и совершается действие. Наивное восприятие постоянно подталкивает читателя к отождествлению художественного и физического пространства. В подобном восприятии есть доля истинности, поскольку, даже когда обнажается его функция моделирования внепространственных отношений, художественное пространство обязательно сохраняет, в качестве первого плана метафоры, представление о своей физической природе. Язык художественного пространства имеет непосредственное отношение к общей модели мира, это один из компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение. Система пространственных отношений оказалась в достаточной мере мощной моделирующей системой, которая способна отделяться от своего непосредственного содержания и становится языком для выражения внепространственных категорий.

Язык пространственных отношений – не единственное средство художественного моделирования, но он принадлежит к первичным и основным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Богин Г. И. Обретение способности понимать: Введение в филологическую герменевтику. – М.: Психология и Бизнес ОнЛайн, 2001. – 516 с.
2. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. / Предисловие М.Л. Гаспарова. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.
3. Западное литературоведение: энциклопедия / Под ред. Е.А. Цургановой. – М.: Intrada. – 560 с.
4. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. – Л.: Просвещение, 1972. – 270 с.
5. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – С.251–293.
6. Нижний В.Н. На уроках режиссуры С.М. Эйзенштейна. – М.: Искусство. – 1958. – 204 с.
7. Оборина М.В. Зависимость подхода к интерпретации текста от плоскости его рассмотрения // Филологическая герменевтика и общая стилистика. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 1992. – С. 28–46.
8. Оборина М.В. Понятие «экспликационная и импликационная тенденции текстопостроения» как средство интерпретации текста: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1993. – 215 с.
9. Сепир Э. Язык: Введение в изучение речи // Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М., 1993. – С. 26–203.
10. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Собр. соч. – В 22-х т. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 15. – С. 41–221.
11. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – С. 227–284.

12. Философский энциклопедический словарь / Ред. С.С. Аверинцев, Э.А. Араб-Оглы, Л.Ф. Ильичев и др. – 2-е изд. – М.: Советская Энциклопедия, 1989. – 815 с.
13. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993. – 328 с.
14. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 194–213.
15. Эйзенштейн С.М. Примеры изучения монтажного письма. – «Искусство кино», 1955. – № 4. – С. 75–96.

Л.В. Самуйлова

BRAUCHEN – ПЕРСПЕКТИВА В ДИНАМИКЕ:
ФОРМАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ

Предлагаемый ракурс рассмотрения глагола *brauchen* отвечает практике лингвистического описания признанных вспомогательных и связочных глаголов (*Auxiliarverben*) в аналогичных терминах (см., например [5, 12, 3]) и ориентирует на учет диахронического аспекта при выяснении статуса и дистрибутивных возможностей исследуемого глагола. Конечно, «служебные» функции *brauchen* не выигрывают сравнения с разветвленной функциональностью *haben*, *werden* и *tun*. Он не участвует в образовании строго аналитических форм. Синтаксические конструкции с глаголом *brauchen* сродни аналогичным с модальными глаголами. *Brauchen* вписывается в ряд немецких модальных глаголов по своей семантике, которая активно поддерживается всей историей формального развития этого глагола. Динамика формы находится в центре внимания предлагаемой публикации.

Об изначально «сильной» морфологической ориентации глагола *brauchen* свидетельствуют документально подтвержденные формы презенса. Они сохранились в англосаксонском диалекте: *brûcan – breác – brucan – gebrocان*. Для древневерхнемецкого восстанавливается следующий ряд основных форм: *grûchan=grîochen – grouch – gruchum – girochan* [9: 315] при богатой вариативности графического облика инфинитива: *brûhhen, bruoihhen, brûhhan, grûhhen, gruuhhan, grûh(c)han* [18: 103]. Список может быть продолжен, что подтверждается привлекаемыми к анализу текстами письменных памятников. Например (выделение подчеркиванием здесь и далее наше – Л.С.):

Sô brûche her es lango! [Das Ludwigslied]

Möge er davon noch lange Gebrauch machen! [2: 311]

Слабый претеритум *brûchte* обнаруживается в памятниках, датированных XII веком [4: 303]: