

К-14038

СВІТИ УКРАЇНИ

ISSN 0453-8048

ПЗ27149



**ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

369'92

ПРОБЛЕМИ ФІЛОЛОГІЇ

«ОСНОВА»

1-60

V.N. Karazin Kharkiv National University



00284229

1

робл. філології. 1—160.



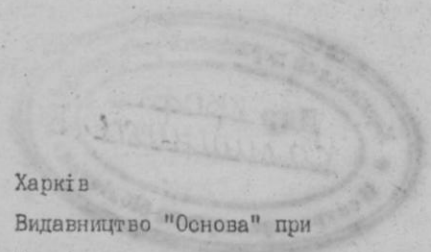
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ УКРАИНЫ

ВЕСТНИК
ХАРЬКОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

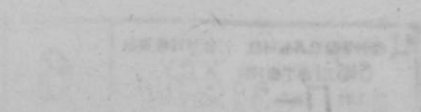
№ 369

ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ

Заснований у 1965 р.



Харків
Видавництво "Основа" при
Харківському державному
університеті
1992



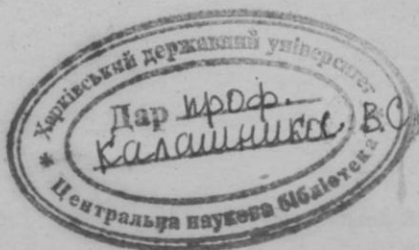
У статтях розглядається творче індивідуальність, мистецька особистість та художня майстерність письменника на матеріалах української та інших літератур, проблеми шевченкознавства, уточнюється літературознавча термінологія, досліджується лексика, семантика, афоризми, певні аспекти розвитку духовної культури українського народу тощо.

Приверне увагу й рубрика "Учені України".

Для викладачів, наукових працівників, спеціалістів.

Редакційна колегія: проф. Л.Г.Авксентьев (відп.ред.), доц. Л.Г.Бикова (відп.секр.), проф. З.С.Голубева, проф. Л.Ф.Тарасов, доц. Ю.М.Безхутрий, доц. М.Л.Гомон, доц. В.С.Калашник, доц. І.С.Кравчук, доц. О.Д.Міхільов, доц. В.М.Шевелев.

Адреса редакційної колегії: 310007, Харків, майдан Свободи, 4, університет, філологічний факультет, тел.45-73-33



В. 4601000000-061 ЗАМОВНЕ
266-92

© Харківський державний
університет, 1992

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Т.С.МАТВЄЄВА

АВТОРСЬКА ПОЗИЦІЯ ЯК ХАРАКТЕРОТВОРЧИЙ ЧИННИК

(за романами Ю.Яновського "Чотири шаблі", "Вершники")

Питання про термінологічну визначеність поняття "характер" (у загальному і спеціальному смислі) на сьогодні лишається відкритим [2, 3, 4, 5, 8]. На нашу думку, найбільш повним є таке визначення, в якому враховано, що в характері закладена ідея розвитку і саморозвитку, що в ньому є "ядро" і "оболонка" – відносно стійке і відносно змінне, а художній характер включає в себе всі рівні понять "людина", "індивід", "індивідуальність", "особистість": "Характер в художньому творі – відображена в світлі авторського ідеалу людина" [9].

Арсенал характеротворчих засобів – різноманітний: це психологія дій і вчинків, опис зовнішності (портрет) і мова, описи міміки, жестикуляції і різного плану характеристики, і, найважливіше, – опис об'єктивних обставин, що визначили саме такий спосіб формування характеру (історичне тло, умови життя, оточення).

Не применшуючи значення традиційного, більш "глобального", способу аналізу характеру, в дослідженнях, що з'явилися останнім десятиліттям, підкреслюється необхідність вивчення мікрообразів, мікроструктур: психологічний аналіз на рівні динаміки емоцій, настроїв, афектів, пристрастей, взаємодія різновидів монологів, діалогів, полілогів, способів портретописання, взаємозв'язок часо-простору, мистецтво художньої деталі [1, 6, 7].

Зупинимось докладніше на визначенні ролі, способів функціонування однієї з таких мікроструктур – авторської характеристики в романах Ю.Яновського "Чотири шаблі" і "Вершники". Саме авторська характеристика дає змогу поцінувати динаміку об'єктивного, зумовленого зовнішніми факторами, і суб'єктивного, зумовленого індивідуальними критеріями оцінки дійсності, в характері того чи іншого літературного героя. Досліджувані романи Ю.Яновського дають надзвичайно багатий і різноманітний в цьому плані матеріал (особливо роман "Вершники", в якому авторська характеристика епохи, обставин і власне характерів займає провідне місце).

Переважає більшість авторських характеристик – конденсовані й стосуються кульмінаційних моментів сюжету. Вони являють собою коментар до поведінки героїв (зовнішній аспект вияву) або супроводжують роздуми їх над морально-етичними питаннями (внутрішній, психологічний аспект вияву). Характеристики людей різноманітні: індивідуальні (в "Чотирьох шаблях" вони стосуються здебільшого Шахая, у "Вершниках" такої вибірковості ми не простежуємо) та збірні, коли характеризується маса людей, що виступає то як реальна бойова одиниця, то як образ-символ єднання в ім'я здійснення вимріяних ідеалів (партизани в "Чотирьох шаблях", загони Чубенка, Аламенка, батальйон Шведа, регулярна Червона Армія – у "Вершниках"). У збірних авторських характеристиках, емоційних, багатобарвних, поєднані два начала – комічне і патетичне. Причому перше функціонує то як гумористичне (партизани у "Чотирьох шаблях" – "сотня охочих" [13, с.40], батальйон Шведа у "Вершниках" – "олешківський партизанський загін у складі двох босих сотень" [там же, с.217]), то як іронічне в очах Шахая дестабілізована анархічними гаслами армія перетворилася на "метушливу отару замість війська" [там же, с.53]; такі ж сумні наслідки анархічних дій "ескадри морячків" – роман "Вершники", розділ "Батальйон Шведа" – які авторів уявляються "жертвами вранішнього морського бою" [там же, с.226]. Патетика наявна в кульмінаційних моментах двоюмо епох: "Вихором вилетів на шпиль могили вершник і став там, як пам'ятник. Простягнута рука застигла, показуючи вперед, ніби бронза раптом потекла в її жилах. Тло південного неба пламеніло!" [там же, с.113] ("Чотири шаблі") або: "...нам же не з неба щастя летіло, ми його важко й трудно здобували, і офіцерські полки з одчаєм билися криваво і як годиться. І тим більша честь нашим бійцям, що вони били такого завзятого ворога, що вони перемогли таку силу ворогів" [там же, с.275] ("Вершники").

Збірні характеристики часто є символічними. Символіка нескладна, не потребує додаткових авторських коментарів і пов'язана здебільшого з осягненням внутрішнього світу людини і ширше – "біополя" колективу. Так, Шахай, Остюк, Галат, Марченко в уяві письменника "орли", їм простелився "орлиний" життєвий шлях (орел – символ волі, нескореності). Перебіги людських почуттів у різні моменти бою також описані за допомогою символів: перед боєм бійці армії Шахая "метушливі птахи", в критичний момент – "птахи поранені", а в годину перемоги – "розлитовані вовки"

("чотири шаблі") . В романі "Вершники" Ю.Яновський стриманіший у використанні символіки. Наскрізним символом єднання має тут "залізна троянда", "чудо досконалості, натхнення і терпіння, ніжний витвір надзвичайного молотка, радість металу... [там же, с.245]: "В мозку Данила відбилася картина: ...сталевар Чубенко з трояндою в руці на воротах Криму" [там же, с.264] .

Щодо якісних характеристик символіки, то, на нашу думку, в "Чотирьох шаблях" вона романтико-узагальнена: "Довго ще після того, як бригантина пішла під воду (бригантина – бригада Шахая), білили на поверхні моря одірвані паруси її. Регулярні армії повстали серед хаосу і руїни. Стихія, виступивши з берегів, знову увійшла в них [там же, с.128] – і не зазнає суттєвих змін в романі. У "Вершниках" же романтичний пафос-залісної троянди, що пронизує весь розділ "Шлях армій", у фіналі (розділ "Адаменко") перетворюється на звичайне політизоване гасло: "...варитимемо сталь всіх сортів, любитимемо нашого Леніна, хай живе завзятий невідступний шлях до соціалізму, слава нашому Донбасові й вічна пам'ять загиблим бійцям!" [там же, с.278] .

Але збірних авторських характеристик значно менше, ніж індивідуалізованих. Як ми уже зазначали, більшість з них (індивідуалізованих описів) у романі "Чотири шаблі" присвячені Шахаю. Письменник дивиться на свого персонажа ніби з двох точок: з одного боку, це реальна людина з притаманними їй сумнівами, ваганнями, викликаними відповідальністю за долю тисяч бійців, а з другого – це оточений романтичним ореолом герой, своєрідний ідол, в якого беззаперечно вірять, кожне слово якого сприймається як істина. Його накази не обговорюються, а виконуються. Поєднання "монументальної" і реальної характеристик дає змогу авторові дотримуватися рівноваги в зображенні Шахая, уникати як надмірної символізації, так і приземленості змалювання. Для бійців він Колумб, що веде їх до тільки йому відомої мети. Розкриваючи зміст цього порівняння, автор зазначає: Шахай "здавався надлюдською силою. Це був гіпноз. Усі чекали, що Шахай скаже магічне слово і від нього встануть на пероні мертві" [там же, с.261]. Не потребує доказів те, що для селянина найбільша любов – земля, а порівняння з землею – найвищий ступінь схвалення. Шахай, єдиний, удостоївся такого порівняння: "Мимоволі очі зверталися на командира, що був їхньою волею. Чи не все рівно куди – щоб він тільки був на коні та його спокійні очі попереду. І землю, і Шахая вони любили однаково" [там же, с.224].

Але письменник не ідеалізує героя. Так, він має авторитет, але авторитет цей тримається на більшій чіткості переконань Шахая, на його усвідомленні кінцевої мети боротьби. Тому Шахай "витриманий неймовірно. Він спокійний з виду, як гіпнотизер, що тримає в себе ключі від душі цілого війська". І в той же час Ю.Яновський підкреслює: "Шахай такий, як і всі" [там же, с.231], хоч це твердження дещо декларативне.

Авторська характеристика інших персонажів роману лаконічніша, стосується кульмінаційних моментів їхнього життя. Так, в епізоді, коли Марченко намагався застрелити Шахая, письменник вдається до опосередкованої характеристики стану Ничипора: "Марченко їхав попереду мовчки. Не видко було, як він сприймає слова Шахая. Тільки кінь його аж стогнав від немилосердного дотику острогів [там же, с.210]. Або сцена "розстрілу" Галата, коли почуття (його і бригади) досягають апогею і характеризуються автором як афективний стан. Моторозна тиша, що опанувала бригадою, раптом задзвеніла для барахольників-смертників "дрібними неприємними звуками". І вся сцена є розвитком оксюмору "задзвеніла тиша", доповненого описом внутрішнього стану приреченої людини: спочатку на виклик комдива "відповіла мовчанка", потім Галат "несе своє тіло туди, від чого воно тікало б, не оглядаючись", нарешті під дулами гвинтівок смертники "кричать хрипом".

Переживши власну славу, Шахай, Остук, Галат, Марченко важко вросли у мирне життя, в якому вони стали звичайними людьми. Перехід від одного стану до іншого відбувається повільно і нелегко. Военні роки полишили в їхніх душах глибокий слід, вони вийшли з них із тягарем убивств і крові, тому Марченко так і не зможе очистити душу і помре. Інші також не знають дійових рецептів зцілення, тому, мабуть, заповіти друзів вийшли загальними, а закінчення роману – надмірно патетичним: "Друзі падали в глибину, наче вирушивши із своєї планети: в цють поміж вічних зір" [там же, с.191]. Останній пейзаж, поєднуючись із авторськими характеристиками повоєнного стану кожного з героїв, звучить відкритим запитанням як знайти себе сьогодні, не розгубивши минулих уроків: "Те, що здавалося світлом повесні, пожежою – влітку, – тепер воно блимає – каганець, поставлений на обрій. Пристрасні слова – облітає з них листя, видко порожні літери, як голі віти дерева, крізь них шершавий сірий папір, шершаве сіре небо. Поле порсшло бур'яном,

він, висхий і неживий, ще не падає гнити" [там же, с.318]. Пейзаж став камертоном людських діянь: для чого ти жила і живеш, людино, що залишиш у спадок нащадкам своїм? – такі питання ставить автор і не шукає легкої відповіді: "Стоїть надзвичайна осінь. Голе поле простягається у всі сторони... Таке поле – не для мрій". Осінь – це час підсумків, можливість бути чесним з собою: "Пора суворого споглядання. Дні холодної нудьги за невідомим. Час, коли людина, ніби готуючись до смерті, може подумати об тім, чого вона боялась ціле життя" [там же].

Марченко виснажений найбільше, в нього "сдушене" обличчя, в "його очах світиться покора й пасивність", він "загубив уміння жити" [там же, с.320]. Остук – "покручене бурєю дерево", але він ще "прагне заглянути за обрій, куди падає сонце" [там же, с.319]. Галату, наймолодшому, найважче, він "мріяв про ті щасливі години, коли мчав на тачанці в атаку. Він бачив себе на поверхні землі, чув свою голосну команду і розбишацьку пісню. Повітря – густе, свіже, запашне – било йому в обличчя", але за роботою "він швидко забув і мріяти", бо "треба було встигати вивозити до вагонеток вугілля" [там же, с.323]. Авторська характеристика психічного стану юнака переривається порадою Остюка, який помітив "розпач і втому" на обличчі "красуня Галата": "Братику, мокрий дощу не боїться. Удар лихом об землю" [там же]. Характеристика Шахая відсутня. На нашу думку, автор свідомо оминув її, бо Шахай, хоч і абстрактно, але краще за друзів уявляє майбутнє, тому і не потребує додаткових коментарів.

Стосовно авторських характеристик окремих героїв роману "Вершники", то вони здебільшого ґрунтуються на виділенні письменником однієї найпромовистішої деталі, що є своєрідним лейтмотивом характеру, що дає змогу за зовнішніми факторами чи за виявом внутрішніх, уявити, домислити інші, побудувати цілісний образ. Скажімо, описуючи батька майбутнього комісара Данила (новела "Литинство"), Ю.Яновський неодноразово підкреслює, що він п'яничка, але негативний зміст такої характеристики по відношенню до Ригора втрачає сенс, тому що, переконливо доводить автор, – пияцтво – це захист знеможеної людини від злиденного життя. Істинна ж сутність Ригора розкривається в пісні, бо, співаючи, він "перетворювався на пророка", співав так, що "після того співу нічого вже людині не треба" [там же, с.341].

Підтвердженням положення, що автор звертається до характеристики героя, коли підсумовує його життєвий шлях, може служити і опис Половчихи (новела "Шаланда в морі"). Власне вся ця новела є авторською характеристикою змагання людини і стихії, змагання за право на високі почуття. Текст роману дає підстави провести прямі паралелі між описами Ригора і Половчихи: обидва вони побудовані за принципом контрасту, обидва є описом вдачі, здібностей і впливу на оточуючих, але якщо контраст першої базується на соціальних факторах (умови життя не дали змоги виявити талант), то контраст другої – на морально-етичних (протест почуття проти смерті). Показавши страждання Половчихи, "високої та суворої, як у пісні", яка одна залишилася на березі чекати свого Мусія і "справляти жалобу" на фоні невгавачого шторму, коли "крига трощилася одна об одну", "а туман сунувся до берега", автор в цей критичний момент характеризує стару: вона "тримала хату в залізному кулаці, мати стояла на чолі родини, стояла, мов скеля в штормі" [там же, с.348], підкреслюючи тим самим неможливість зради, роблячи цю характеристику камертоном новели: об почуття розбивається стихія (це руйнуюча його сила), але почуття ж і зберегло Мусія, виявивши свій будівничий характер.

Авторські характеристики Ригора і Половчихи сприймаються як проміжний етап до комбінованих описів інших образів. Розповідь про життєвий шлях, деталізація психічних станів, портретів – ці прийоми, доповнюючи один одного, створюють динамічну структуру, засновану на взаємопроникненні зовнішніх і внутрішніх чинників формування характеру. Авторська характеристика політкаторжанина ("Батальйон Шведа") і особливо листоноші ("Лист у вічність"), Чубенка ("Чубенко, командир подку") безпосередньо проектується на інших героїв, спрямована в майбутнє і цим вигідно відрізняється від характеристик Ригора і Половчихи, "прив'язаних" до дня сьогоднішнього (хоча, звичайно, опис Половчихи є перехідним у цьому плані, і виділений він нами в першу групу тому, що репрезентує єдине почуття і показаний в єдиній ситуації).

Проілюструємо ці положення авторською характеристикою листоноші. Оригінальною є її конструкція: вона побудована від протилежного (знаючи, що тортури неминучі, що смерті він буде чекати як найбільшого дарунку, листоноша, який міг ручатися за свідомість, не міг бути певним, що, попустивши тіло, не попустить мозок, тому "він забув, що він член підпільного більшовицького комітету...").

Він забув місце, де закопав рушницю й кулемет" [там же, с.361]). Полярні бажання тіла, коли "в ньому спалахнуло непереможне бажання одразу вмерти й ні про що не думати..." і душі - "...він не мав права на смерть.. важко було боротися на самоті і не сміти вмерти" [там же, с.362] створюють динаміку дії, дають простір для авторських коментарів. Апогеєм страждань стало надвечір'я, коли листоноші після лютих катувань повірили встанню. В цьому епізоді в авторську характеристику людської муки вплетені пейзажні деталі й елементи колективного портрета: "Листоношу було кинуте на пісок", він "знепритомнів після двадцятого шомпола і, опритомнівши, побачив, що сонце висить низько над обрієм, сестник розстібає кобур, а німці немов поодвертались [там же, с.363] . Вражаючими є авторські порівняння листоноші зі "злидарським горем", "смолоскипом", персоніфікований образ болю: "...біль витягся в одну високу ноту. Це був вереск усіх нервів та всіх клітин...", гіперболічний образ горя, яке "ставало над селом, виростало в розпач і гнів", проте, виходячи з контексту, таке перебільшення не видається занадто великим. Сміх же листоноші перед смертю звучить реквіємом на фоні "тиші нечуваної порожнечі" [там же, с.364] .

Слід також зазначити, що авторські характеристики негативних персонажів приземлені, позбавлені романтичної атрибутики, в той час як характеристики позитивних - розлогіші, рельсфніші, емоційніші, не обмежені фіксацією мінімальної кількості рис характеру, як, наприклад, в такому описові: "Він [молодий генерал] засміявся, цей учорашній кубанський осавул, рудий и рябий, брутальний і драгливий" [там же, с.385] .

Цікавий матеріал для аналізу в плані збереження чи незбереження авторських характеристик дає порівняння перших видань романів із текстами, вміщеними в останньому зібранні творів Ю.Яновського і окремому виданні 1990 р. [II-IV] . Щодо роману "Чотири шаблі", то авторські коментарі, що стосуються історії України, формування української нації, проблеми "людина і суспільство", місця людини в історії, діалектики вчинку і його наслідків; естетики національного мистецтва, видучені з видання 1983 р., повернені до видання 1990 р. Зважаючи ж на хрестоматійність роману "Вершники", викликають особливий подив неповні його перевидання. Умовно текстуальні купюри з авторських характеристик можна визначити як такі, що стосуються натуралістичних подробиць та деяких смислових відтінків. До перших відносимо такі епітети, як "обкаляні" в ха-

рактистиці "ескадри морячків" - "жартів вранішнього морського бор" (с.358 - 1983 р., с.226 - 1990 р.) - розділ "Батальйон Шведа" або зображення мертвого генерала ("жандармським" він став у виданні 1983 р.), "напханого астмою, калом і страхом, і деякі бійці, проїздячи над ним, мочилися на його проклятий блиск" (с.359 - 1983 р., с.227 - 1990 р.).

До других - спотворення смислових відтінків (невиправдані заміни слів, вжитих письменником): "далекі грім провуркотів..." - розділ "Подвійне коло" (с.12 - 1930 р.); "далекі грім прогуркотів..." (с.331 - 1983 р.), без змін (с.197 - 1990 р.); стилістичні перекручення (заміни авторових новотворень літературними словами), наприклад, у розділі "Подвійне коло" в реченні "...спечно було в степу коням і людям..." (с.9 - 1935 р.) слово "спечно" замінено на "гаряче" (с.329 - 1983 р., с.195 - 1990 р.). Або в розділі "Батальйон Шведа" в реченні "... Олешки - ... містечко... абрикосників та старих одзволені генералів" (с.63 - 1935 р.) слово "одзволені" замінено на "відставні" (с.357 - 1983 р., с.224 - 1990 р.).

Як видно з вищесказаного, у авторських характеристиках персонажів романів "Чотири шаблі" і "Вершники" багато спільного. Описуючи людей, письменник віддає перевагу індивідуалізованим характеристикам, причому переважна більшість із них конденсовані й стосуються кульмінаційних моментів сюжету. Найчастіше це пояснення поведінки героїв (зовнішній аспект вияву) або відтворення їх роздумів морально-етичного плану (внутрішній, психологічний аспект вияву).

Несхожість виявляється переважно у зменшенні питомої ваги "монументальності" як способу осягнення характеру і більшої цільності авторських описів у "Вершниках" (своєрідний спосіб бачення людини: від конкретного, "лейтмотивна характерологічна деталь", до загального, а не навпаки).

Список літератури: 1. Бушмин А. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. М., 1980. 2. Драгомирецкая Н. Характер в художественной литературе // Проблемы теории лит. М., 1958. С.100-152. 3. Жулинський М. Людина як міра часу: Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі, К., 1979. 4. Иезуитов А. Проблема характера в эстетике и литературе // Проблемы характера в

современной советской литературе. М.; Л., 1962. 5. Кириллюк З. Проблема характера в современном литературоведении // Теория и история лит. К 100-летию со дня рождения акад. А.И. Белецкого К., 1985. С. 73-81. 6. Кузнецов Ю. Поэтика прозы Михаила Коцюбинського. К., 1989. 7. Поспелов Г. Вопросы методологии и поэтики. М., 1983. 8. Проблема характеру в радянській багатонаціональній літературі (кінець 60-х – поч. 70-х років). К., Одеса, 1977. 9. Фащенко В. Відкриття нового і діалектика почуттів. К., 1977. 10. Черкаський В. Художній світ Панаса Мирного. К., 1989. 11. Яновський Ю. Вершини. Х., 1930. 12. Яновський Ю. Чотири шаблі. Х., 1930. 13. Яновський Ю. Твори. У 5 т. К., 1983. Т. 2. 14. Яновський Ю. Чотири шаблі. К., 1990.

Надійшла до редколегії 19.12.90

В.В.САМОЙЛОВ

ПАРОДИЙНАЯ МАСКА КАК ФОРМА ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ

(Теоретический аспект)

Потенциальные возможности пародии как формы литературной критики в литературоведении исследованы достаточно подробно. Однако остается во многом неясным такой существенный литературно-художественный феномен, как пародийная маска.

Проблема эта не оставалась без внимания, но изучалась преимущественно в историко-литературном аспекте. Традиционная схема такого исследования известна: выясняется реальный жизненный и литературный прототип маски, определяется происхождение и семантика ее имени и конкретизируется художественная задача, осуществляемая пародистом с помощью вымышленного им автора. В дальнейшем с помощью сравнительного текстуального анализа устанавливается, насколько адекватно творения мнимого автора отвечают замыслу пародиста и насколько эффективна их общественно-литературная роль. На этом историко-литературную часть исследования можно считать законченной. Однако с точки зрения теории настоящее исследование здесь только и начинается, ибо появляется возможность обобщения

и систематизации материала, дающего основания для теоретических выводов.

В литературе по теории пародии нет точного и исчерпывающего определения рассматриваемого художественного приема. Зачастую один и тот же пародийный персонаж называется то пародийной, то журнальной, то литературной маской, то литературным псевдонимом. Глубинной сути данного литературного феномена исследователи не раскрывают, а без этого невозможно выделить пародийную маску из круга родственных явлений, как невозможно ответить и на вопрос: является этот прием чисто техническим, формальным или творческим?

Использование маски "для преобразования человека субъекта в изображаемое маской существо" [1, с.3] отмечается уже на самых ранних стадиях развития человечества. Являясь неперменным элементом синкретического искусства, маска эволюционирует в направлении утраты утилитарного предназначения и усиления в ней эстетического начала. С ее помощью осуществляется "преобразование в трудовых, обрядовых" и только позднее в "художественных целях" [там же]. Вне зависимости от целей можно выделить первородную функцию приема маскировки: "маски служат и используются для изоляции самоизоляции носителя маски от внешней социальной и культурной среды" [5, с.56]. Изоляция в данном случае предполагает не механический процесс отделения от среды с целью сокрытия, утаивания собственного "я", что характерно для более поздних культур [2, с.48]. В ранних культурах она служит необходимым условием перевоплощения в другое существо. Здесь явственно дает о себе знать театральная природа маски. Естественно поэтому, что, отчуждая скрывающегося за ней субъекта, "маска не просто изолирует своего носителя от определенной социальной среды, но переносит его в другую среду, ... дает ему новую социальную роль" [3, с.47].

Объективировать в рамках новой социальной роли заключенное в маске содержание, "высветить" первичный инобытийный смысл образа, создаваемого с ее помощью, можно только принимая диктуемые маской "условия игры". Поэтому уже на уровне трудовых и обрядовых действий встречаем все стадии "вживания" в создаваемый образ: от примитивного подражания внешним признакам изображаемого существа (имитация повадок животного) до психологического перевоплощения в него (овладение не только внешними "повадками" обрядовых божеств, но и их внутренним мироощущением).

Будучи материальным объектом, рассчитанным на периодическую смену носителей, маска не смогла бы выполнить функцию изоляции субъекта от коллектива, если бы изначально не содержала в своей материальной структуре нечто, исключающее возможность ее полного визуального отождествления с реальным человеческим лицом. Поэтому маска "как плод вмешательства человека в сферу естественного" всегда содержит "черты намеренной деформации естественного человеческого облика" [5, с.59]. Намеренность деформации есть результат той же принципиальной установки на отделение и выделение носителя маски из среды себе подобных. В основе сознательного искажения пропорций лежит демонстративное подчеркивание особенности маскирующегося, преодоление обыденного сходства с оригиналом. Такая демонстративность невозможна без гиперболизации, поэтому закономерно, что в "большинстве известных культур" маска основывается "на общем приеме гипертрофирования антропологических констант человеческого тела" [там же, с.60].

Именно преувеличение, не доводящее маску до полного визуального несходства с породившим ее оригиналом, наличие в ее чертах представления об этом оригинале определяет ее двойственный характер, качественно отличающий маску от родственной обрядовой атрибутики. Двойственность эта проявляется в том, что "маска косвенно предполагает субъекта — своего носителя; это всегда чья-то маска, чей-то намеренно и временно измененный облик, за маской скрывается нечто другое, как правило, структурно более сложное, чем она сама" [3, с.47]. Естественно, что без своего носителя маска никогда не смогла бы дать представление о всем богатстве заключенных в ней смысловых оттенков.

Неоднократно отмечалось, что деформация человеческого облика в маске носит преимущественно гротескный характер. Присущая гротеску амбивалентность [2, с.31] отчетливо видна и в маске: одни и те же утрированные черты могут вызвать и ужас, и безудержное веселье у зрителя в зависимости от цели, преследуемой надевающим маску. Изначальная способность маски быть одновременно выразителем двух полярных смысловых оттенков, двух значений отмечена еще О.М.Фрейденоберг, считавшей, что "единство двух основ, трагической и комической, абсолютная общность этих двух форм мышления... внутренняя тождественность... есть идея всякой маски и всякого двойника" [8, с.496]. Такой смысловой дуализм, порождающий дуализм

эстетический, позволяет говорить о том, что "в маске очень ярко раскрывается самая сущность гротеска" [2, с.48].

Предпосылки для включения приема маскирования в смеховую культуру человечества уже на ранних этапах его развития заключены именно в гротесковой природе маски, ее близости к передразниванию, издевательствам над общепринятыми нормами. При его использовании "лицо человека становится ... "цитатой" из нормативной культуры, в сравнении с которой маска может восприниматься как пародия или карикатура" [5, с.60]. На функциональное родство маски и пародии указывал М.М.Бахтин: "такие явления, как пародия, карикатура, гримаса, кривляния, ужимки... являются по своему существу дериватами маски" [2, с.48]. В основе пародирования та же двойственность функции: созидание через разрушение, утверждение идеала доказательством от противного. Как и в пародии, в маске "принцип различения нормативного и ненормативного - основной" [5, с.62].

Специфика словесного творчества естественно сказывается в том, что в литературе маска утрачивает свою материальность, поэтому в самом понятии "маска" неизбежно усиливается его знаковая сущность. В литературном произведении утрата его визуальной осязаемости компенсируется преимущественным сосредоточением внимания автора не на самой маске, а на ее носителе, призванном своими действиями восполнить пробел в восприятии. Иначе говоря, если в народно-обрядовой культуре более существенно то, кого представляет человек в маске, то в литературном произведении гораздо важнее как, какими средствами ее носитель создает образ изображаемого существа. В данном случае речь идет о трансформации ритуальной маски в художественный образ, стремящийся к максимальному самораскрытию в динамике сюжета литературного произведения.

Всеми перечисленными особенностями в той или иной степени обладает и маска пародийная. По сути - это некий вымышленный сатирический персонаж, от лица которого создаются литературные произведения пародийного жанра. Принципиальное различие между пародийной маской и литературным персонажем заключается в том, что последний обнаруживает свои индивидуальные черты во взаимодействии с другими персонажами, а мнимый автор может проявить те же черты только опосредованно: в своих произведениях. Способность к взаимодействию он может обрести, становясь субъектом литературного процесса, однако осуществляться оно будет на качественно ином уровне, чем у литературного героя, - на уровне творческих концепций пародиста и пародируемого, реализующихся в пародии и ее объекте.

В отличие от литературного псевдонима пародийная маска представляет собой явление гораздо более сложное в плане функциональном. Образная природа пародийной маски и разнонаправленность ее "творений" (ведь пародист и вымышленный автор преследуют совершенно разные художественные цели, объективированные в одном и том же произведении) позволяют ей существовать в читательском сознании обособленно от породившего ее автора. Читатель зачастую имеет слабое представление о создателях Козьмы Пруtkова и об объектах осуществляемой с его помощью критики. Гораздо прочнее оседают в памяти его сентенции и те черты личности, которые позволяют говорить о "прутковщине" как о явлении литературы.

Косвенно на причину смещения понятий "литературный псевдоним" и "пародийная маска" указывал Ю.Н.Тынянов, анализируя процесс создания именно прутковской маски: "Псевдоним обрastaет отношениями в журнале и незаметно конкретизируется. Циклизация пародийных стихотворений и стихотворений пародически-шутливых, а также и пародической прозы завершает эту конкретизацию" [7, с.303]. Эффективный псевдоним может вырасти в пародийную маску только в том случае, если пародист собирается исследовать средствами пародии не отдельные произведения какого-либо автора, а все его творчество. Лаконизм пародийного жанра требует при этом высокого уровня типизации и обобщения, который может быть в дальнейшем достигнут в пародийной маске.

В общих чертах генезис пародийной маски характеризуется следующими моментами: не приемлющий эстетику, мировоззрение или всю идейно-художественную концепцию творчества автора (или ряда авторов) пародист отбирает негативные (с его точки зрения) и типичные явления в творчестве будущего объекта пародийной критики. На основании полученных данных создается персонаж, в утрированном и гиперболлизированном виде персонифицирующий в себе особенности мировоззрения и художественного мышления адресата будущих пародий. В результате пародийная маска становится своеобразным сатирическим портретом атакуемого пародистом литератора. Завершающим этапом формирования маски становится создание пародий, где разгущающему воздействию пародийной критики подвергается вся эстетическая система пародируемого литератора. Ради этого мнимого творчества маска и создается.

Схема, предложенная Ю.Н.Тыняновым, действует в тех случаях, когда пародийная маска рождается в ходе литературного экспери-

мента и ее отличительные особенности складываются после неоднократного обращения к понравившемуся образу, в результате чего отвергаются все случайные, нетипические черты и маска обретает конкретную направленность на те или иные литературные явления. Упомянутый нами процесс создания пародийной маски будет иметь место тогда, когда формированию ее предшествует четко осознаваемая пародистом художественная задача и типизация художественных слабостей во многом совершается еще до появления пародии в печати. Именно так создавались пародийные маски Н.А.Добролюбова.

Каковы же пути осуществления пародийной маской ее критической функции?

В индивидуальной авторской пародии критический удар направлен непосредственно от пародиста к пародируемому, но когда между ними появляется пародийный автор, возникает необходимость определить степень его участия в процессе критики. Не будет ли она ослаблена таким промежуточным звеном? Л.А.Плоткиным было замечено, что "за пародийным текстом всегда угадывается издевающийся автор. У Пруtkова этого и в помине нет. Он всерьез... следует определенным образцам, по-своему, без тени улыбки и насмешки. Вот и получается, что пародиен сам Пруtkов в целом, но его творения написаны с полной серьезностью, которая и создает комический эффект" [6, с.17]. Комизм в таком случае заключен не только в тексте пародии, но и в самом ее вымышленном создателе. Сатирическое переосмысление и концентрация в пародийной маске наиболее ярких особенностей стиля пародируемого автора — уже сатира, уже пародия на его творческий облик. В комплексе со своими "шедеврами" мнимый автор подвергает автора реального двойной критической атаке: посредством психологической дискредитации творческого облика пародируемого и художественной дискредитацией средствами пародии. Поэтому логично предположить, что пародийная маска действительно является особой формой критики, формой двойного критического удара.

В 60-е годы XIX в. поэты некрасовской школы часто конкретизировали в пародийном персонаже и его творчестве типичную для художественного мышления и идеологической ориентации черту нескольких поэтов, что давало возможность даже в одной пародии одновременно подвергать критике идеологические установки каждого из чуждых им поэтов, не смущаясь обилием форм, в которых идеология эта находила свое эстетическое воплощение. То же усиление

критического эффекта наблюдается в пародийной маске Козьмы Прутова, "когда многие его пародийные адреса были основательно забыты. Но эта мнимая утрата "второго плана". Он не исчез, а распространился до обобщенного представления о "подобной поэзии"... Забвение конкретного адреса усилило типизацию, а следовательно, и действенность самой пародии" [4, с.59] .

В таком случае есть основание считать пародийную маску формой типизации сходных особенностей творчества и сходной идеологической ориентации нескольких авторов. Пародийная маска выполняет здесь роль обобщенного сатирического портрета группы литераторов. Создавая такой портрет, пародист решает одновременно две задачи: объединяет под одной пародийной маской нескольких поэтов, указывая тем самым на их общность по тому или иному признаку и, используя обобщенный характер критики, добивается максимальной концентрации пародийных средств в каждой пародии.

Пародия на одного автора или на одно произведение вынуждена исходить из набора художественных просчетов, предлагаемых этим автором или произведением. В распоряжении же создателя пародийной маски - творчество целого ряда литераторов. Поскольку критике в пародии подвергается именно тот признак, по которому проводится сатирическая типизация, пародист может отобрать из всех имеющихся произведений те, в которых этот типический признак выразился наиболее ярко, а значит и наиболее удобен для пародийной атаки. Отбирая необходимое для будущей пародии, пародист производит своего рода экстракцию художественных слабостей целого литературного направления и на них сосредоточивает свою критику. Типизация позволяет ему не распылять свои силы на осмеяние и дискредитацию частных несовершенств стиля каждого из поэтов, а создавать синтетическую пародию, в которой удар наносится по всем авторам, так как пародируется самое существенное для всех них. Следовательно, пародийная маска концентрирует не только пародийные средства, но и служит формой концентрации критики, критического удара. Пародия в таком случае становится многоадресной и одним критическим нападением разрушает эстетику многих авторов.

Состоявшаяся литературная маска позволяет без труда опознать в ней каждого из авторов, чье творчество способствовало ее рождению. Маска начинает жить в литературе самостоятельной жизнью, и это дает возможность пародисту уйти от тесной привязанности к конкретному тексту и создавать свои пародии, используя те или

инные мотивы творчества разных авторов, представленные к тому же в разных стихотворениях.

Мнимое творчество пародийного персонажа открывает перед пародистом перспективу неоднократного обращения к интересующей его теме. Пародийная критика перестает быть разовой, а становится многократной. Пародийный удар растягивается во времени и приобретает характер длительного критического воздействия, своеобразной критической "осады". В ходе литературной полемики пародийные маски могут взаимодействовать, используя мотивы и тематику произведений друг друга. Такое взаимопроникновение творческих особенностей способно еще более усилить критику и показать художественные просчеты пародируемого автора с совершенно неожиданной стороны.

Объединенные общностью тематики и цельностью идеологии каждого вымышленного автора, пародии неизбежно тяготеют к сочетанию в отдельные тематические группы, в которых каждая из тем неоднократно варьируется и критическому удару подвергаются различные ее аспекты. Благодаря этому пародист может избежать лобовой атаки и исследовать средствами пародии различные оттенки творчества "враждебных" ему авторов. Можно с уверенностью сказать, что пародийная маска служит также формой циклизации пародии. Каждая из пародий является самостоятельным художественным произведением, но, будучи объединенными в цикл и взаимодействуя друг с другом, они многократно усиливают критическое воздействие.

Относительная самостоятельность пародийной маски и несвязанность пародиста текстом конкретного произведения приводят к тому, что у автора пародии появляется возможность откликаться и на явления общественной жизни, не нашедшие своего отражения в творчестве пародируемого автора. Здесь уже пародируется само восприятие действительности литераторами, объединенными под одной пародийной маской. Следовательно, пародийная маска в большей мере, чем индивидуальная пародия, служит формой включения пародийного жанра в широкий общественно-политический и литературно-эстетический контекст.

По мере существования во времени мнимое творчество каждого из пародийных персонажей способно усложняться, вбирая в себя все новые и новые объекты пародирования, расширяя круг пародируемых авторов, делая критику все более разнообразной проблемно и тематически. Эта особенность дает основание утверждать, что пародий-

ная маска — это эволюционирующая форма литературно-художественной критики, способная к творческому саморазвитию и именно в динамике наиболее полно проявляющая свои потенциальные возможности.

Список литературы: 1. А в д е е в А.Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра // Докл. УП Междунар. конгр. антропол. и этногр. наук (Москва, авг. 1964 г.). М., 1964. 2. Б а х т и н М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. 3. К о н д а к о в Б.В. "Образ-маска" в системе художественных образов М.Е.Салтыкова-Щедрина // Проблемы типологии лит. процесса. Пермь, 1981. С.45-52. 4. М о р о з о в А.А. Пародия как литературный жанр // Рус. лит. 1960. № 1. С.48-77. 5. О г и б е н и н В.Л. Маска в свете функционального подхода // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С.56-65. 6. П л о т к и н Л.А. О путях развития русской сатиры // Рус. сатира XIX и начала XX века. М.; Л., 1960. С.3-32. 7. Т ы н я н о в Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1970. С.284-310. 8. Ф р е й д е н б е р г О.М. Происхождение пародии // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1973. Т.6.

Поступила в редколлегию 19.II.90

Т.А.ШЕХОВЦОВА

СПЕЦИФИКА "ДИАЛОГИЧЕСКОГО" КОНФЛИКТА В ПРОЗЕ А.П.ЧЕХОВА

Художественный конфликт, как известно, занимает особое место в идейно-художественной структуре произведения. Он соотносится с разными аспектами содержания (проблемно-тематическим, оценочно-эмоциональным и т.д.), в нем находит выражение авторская концепция действительности и человека, наконец, художественный конфликт является структурной категорией, определяющей организацию произведения, — в нем осуществляется переход содержания в форму [11]. Выбор типа конфликта и особенности его реализации позволяют судить о специфике авторского замысла и авторского мировоззрения, о принципах отбора жизненного материала и организации художественного произведения.

Исследователи творчества А.П.Чехова отмечали, что основной конфликт между человеком и действительностью воплощается в произведениях писателя в "конфликте романтической мечты с реальностью" [1], в конфликте "прозрения" [9], в конфликте "равнораспределенности" или равновесия, когда в противостоящих друг другу героях обнаруживается то, что их объединяет и уравнивает, причем автор не отдает предпочтения ни одному из персонажей [2, с.186; 3, с.44].

Нам представляется, что разновидностью последнего из названных типов конфликта является так называемый диалогический конфликт (это обозначение предложено Ю.В.Манном при анализе творчества писателей натуральной школы [5]). "Суть диалогического конфликта сводится к тому, что противоположные (чаще всего взаимоисключающие) субъективные точки зрения сталкиваются на фоне самой действительности, обнаруживая перед ней свою односторонность и недостаточность и тем самым выявляя, косвенным образом, ее широту и неисчерпаемую сложность. Сталкиваемые точки зрения принадлежат персонажам, авторская позиция отграничена от них" [6, с.69].

Как видим, эта характеристика учитывает весьма существенные особенности авторской позиции Чехова, прежде всего ее объективность и антидогматизм. Анализ конкретных вариантов реализации диалогического конфликта позволяет, на наш взгляд, выявить специфику чеховской трактовки данного типа конфликта, уточнить авторскую концепцию, воплощенную как в конкретных произведениях, так и в художественной системе писателя в целом, а также обнаружить внутреннее единство и смысловые переключки между отдельными произведениями.

Один из первых образцов диалогического конфликта в прозе Чехова возникает в рассказе "Хорошие люди" (1886). Героиня рассказа Вера Семеновна отстаивает идеи толстовства, антагонистом же становится ее брат, литературный критик Владимир Лядовский. Каждый из героев убежден в своей правоте, каждый по-своему фанатичен. Односторонность и ошибочность их суждений выявляется большей частью при помощи непосредственных комментариев повествователя. Так, программа Лядовского характеризуется "шумихой, скукой и порядочностью", а ему самому присущи "способность находить таланты даже там, где их нет, постоянная восторженность, пульс 120 в минуту, незнание жизни" [10, т.5, с.413]. Приведа снижающие образ характеристики, повествователь тем не менее отмечает в герое его искренность, наивность, ясные глаза и называет его "милым человеком".

Вера Семеновна противостоит Лядовскому вначале только внешне: "В сравнении с подвижным, изящным и болтливым братом казалась угловатой, вялой, перьяшливой и угрюмой" [там же, с.414]. Это противопоставление в значительной мере условно, не случайно, говоря о Вере Семеновне, повествователь разграничивает свою и чужую точки зрения: "Ее движения, улыбки и слова носили в себе что-то вымученное, холодное, апатичное, и она не правилась, ее считали гордой, недалекой. На самом же деле, мне кажется, она отдыхала" [там же]. Мнение повествователя подтверждается сообщением о трагедии, пережитой героиней, — смерти мужа. Однако внешнее несходство очень быстро перерастает в идейное противостояние. Несогласие между героями вспыхивает внезапно и разгорается стремительно. Начавшись с незначительного противоречия, конфликт усугубляется разочарованием Веры в литературной программе, идеалах и даже таланте брата. Вначале в спорах и взаимных упреках раскрываются слабые стороны той и другой позиций, затем вспышки активности сменяются молчаливой враждебностью. При этом открытым для читателя оказывается лишь внутренний мир Лядовского. Мы узнаем, к примеру, что основная причина той неприязни, какую Владимир Семенович начинает испытывать к сестре, — не идейные разногласия, а "оскорбленная программа" и "уязвленное авторское чувство". Героиня же показана только извне, в поступках, жестах и разговорах, сопровождаемых пояснениями повествователя: "Лицо ее принимало холодное, сухое выражение, какое бывает у людей односторонних, сильно верующих" [там же, с.420]. "Закрытость" героини может показаться неожиданной, так как именно с образом Веры Семеновны связаны два типично чеховских мотива — мотив прозрения и мотив ухода, которые обычно сочетаются с психологическим анализом, раскрытием мыслей и переживаний героя. Заметим, что в первоначальном варианте рассказ имел заглавие "Сестра", что подчеркивало ведущую роль героини в авторском замысле. Смена заглавия и второстепенное значение конфликта прозрения, который служит лишь фоном и причиной основного конфликта, свидетельствует о смещении акцентов в художественной концепции произведения.

Казалось бы, все "идеологические" промахи Веры Семеновны искупаются ее поступком — она отправляется прививать оспу. Однако если вспомнить ремарку повествователя о том, что "практическая медицина была не по ней, не удовлетворяла и утомляла ее; да она

и не производила впечатления знающей" [там же, с.415], а также финальное сообщение о печальной и одинокой смерти Владимира Семеновича – благородный поступок героини по крайней мере отчасти утрачивает свое благородство, ибо становится демонстрацией абстрактной любви к людям "дальним" при забвении и равнодушии к самому ближнему. Для нее невозможны даже те проблески сердечности, какие еще может вызвать у брата вид плачущей сестры: "Доброе сердце критика сжалось от боли. Слезы потекли и у него из глаз и ему захотелось приласкать сестру, простить ее, попросить прощения, зажить по-старому" – [там же, с.421]. Хотя жизнь по-старому объективно невозможна, и Вера Семеновна может показаться просто более здраво-мыслящей, чем ее брат, но основная мысль рассказа – мысль о трагедии взаимного непонимания и отчуждения близких людей – ведет к уравниванию героев, равно неправых в своей субъективности и догматизме. "Объединяющий" характер носит и заглавие – "хорошие люди".

Таким образом, перед нами типичный вариант диалогического конфликта, в котором выявляются неполнота и односторонность точек зрения героев. Но центральная идея чеховского рассказа связана не с содержанием идеологических позиций персонажей, а с более общей и более значимой для автора проблемой.

Сходным образом разворачивается диалогический конфликт в рассказе "Враги" (1887), недаром исследователи этого произведения после долгих дискуссий пришли к выводу, что в основе рассказа "лежит печальная мысль о разобщенности людей, их жестокости друг к другу" [7, с.252] и что художественная концепция "Врагов" позволяет говорить о сближении, уравнивании героев [2, с.186]. Все же нам представляется, что диалогический конфликт не достигает здесь полного равновесия, и мы попробуем это проследить.

Противостояние Абогина и Кириллова первоначально основывается на внешних признаках: "Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка" [10, т.6, с.34]. Молчаливому страданию Кириллова противопоставлено многословие Абогина: "Абогин был искренен, но замечательно, какие бы фразы он ни говорил, все они выходили у него ходульными, бездушными, неуместно цветистыми и как будто даже оскорбляли и воздух докторской квартиры и умирающую где-то женщину" [там же, с.35]. Известие о бегстве жей

вызовет у героя "отвратительное выражение не то ужаса, не то мучительной физической боли". В сочетании с красотой выражения горя у доктора и его жены эта ремарка приобретает отчетливое характерологическое значение. Далее Чехов стремится "уравновесить" первоначальное противопоставление, вводя характеристики контрастного свойства. О Кириллове "что-то неприятно резкое, неласковое и суровое выражали его толстые, как у негра, губы, орлиный нос и вялый, равнодушный взгляд. Напротив, у Абогина "в манерах, с какими он снимал свое кашне или поправлял волосы на голове, сквозило тонкое, почти женское изящество" [там же, с.38]. Как и в "Хороших людях", такого рода несходство героев вполне объяснимо (в данном случае их социальным положением) и не влияет на итоговые оценки. Гораздо более значимым оказывается тот факт, что несчастье Абогина — мнимое, он стал жертвой обмана, и трагедия оборачивается фарсом, хотя герой не чувствует этого и продолжает играть трагическую роль. Тем не менее вспышка взаимной ненависти, в которую выливается изначально заданное противостояние героев, комментируется автором без выражения симпатий и антипатий и ведет к уравниванию персонажей: "Кажется, никогда в жизни, даже в бреду, они не сказали столько несправедливого, жестокого и нелепого. В обоих сильно сказался эгоизм несчастных" [там же, с.42]. Однако в предшествующей части рассказа уже закреплено сочувственное отношение к Кириллову, неслучайно Чехов корректирует именно это впечатление, вынося приговор только доктору: "Мысли его были несправедливы и нечеловечно жестоки... Пройдет время, пройдет и горе Кириллова, но это убеждение, несправедливое, недостойное человеческого сердца, не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы" [там же с.43]. Итоговый авторский вывод лишь подтверждает расхождение в оценке героя и его убеждений, намеченное ранее в "Хороших людях", когда правота или неправота героя не обязательно отражается на восприятии и оценке его личности в целом. Между тем усиление авторской субъективности ведет к разрушению диалогического конфликта, что обнаруживается в рассказе "Княгиня".

В ходе работы над "Княгиней" (1889) Чехов подчеркивает свое стремление четко обозначить собственные оценки. Он пишет Суворину о "протестующем тоне", который избрал для своего рассказа, и прямо выражает свое отношение к героине: "Описываю одну поганую бабу" [там же, т.3, с.71, 74]. Конфликт, казалось бы, развивается

по прежней схеме: внешнее противопоставление героев настраивает на осознание их различия и в то же время пробуждает сочувствие к тому, кто проигрывает в этом сопоставлении; затем следует вспышка взаимной неприязни, инициатором которой становится тот, кому уже готов сочувствовать читатель (в данном случае доктор Михаил Иванович), а завершает рассказ признание неправоты героев, их уравнивающее. Правда, на этот раз авторский приговор отсутствует, "корректировка" вносится самим героем (доктор утверждает, что наговорил глупостей), а художественная логика произведения, выражающая "протестующий тон" автора, ведет к разоблачению княгини. Все доброе и приятное, что может быть сказано о героине, произносит она сама, а комментарии автора ничуть не опровергают резкие слова доктора. Даже искренние, детские слезы княгини не возбуждают сострадания: автор тут же замечает, что горько плакавшая княгиня не забывает погудриться, а размышляя о своих несчастьях, она кушает грибки и запивает их малагой. В итоге конфликт утрачивает "диалогичность".

Важным этапом в развитии диалогического конфликта становится повесть "Дуэль" (1891). В отличие от малых форм, жанр повести позволяет детально показать назревание и развитие конфликта, его нарастание, кульминацию и развязку, а также представить испытание позиций и убеждений героев реальной действительностью, избегая прямого выражения авторской позиции. В "Дуэли" возникает не просто классическая, но усложненная модель конфликта, в которой диалогическое противостояние Лаевского и фон Корена дополняется подключением точек зрения остальных героев, также проверяемых действительностью. Иными словами, конфликт повести определяется не только столкновением центральных героев-антагонистов, но и теми разноречиями, которые обнаруживаются при попытках других персонажей решать проблемы, неизбежно возникающие в движении самой жизни. В результате неполными и ущербными оказываются не только точки зрения Лаевского и фон Корена на самих себя, друг на друга и на человека вообще, но и мнения, высказанные остальными персонажами, выявляется степень заблуждения каждого. К примеру, Марья Константиновна, преисполненная обывательских иллюзий, убеждена, что для достижения счастья Лаевскому и Надежде Федоровне достаточно узаконить их отношения и выполнять свои обязанности перед богом. Однако в финале повести Надежда Федоровна и Лаевский одинаково

угнетены и объединяет их, пожалуй, чувство неловкости, тоски и тревоги, а не семейное счастье и какие бы то ни было светлые надежды. Другой пример: молоденький и смешливый дьякон воспринимает жизнь как забавный спектакль и на дуэль идет в надежде повеселиться. Но действительность разрушает иллюзии, комедия оборачивается убийством, и лишь отчаянный крик дьякона заставляет фон Корена промахнуться. В итоге заключительный вывод повести "Никто не знает настоящей правды" объединяет всех персонажей и наполняется общечеловеческим содержанием. Происходит своего рода расширение и укрупнение конфликта, и финальная сцена повести, когда Лаевский и Самойленко в раздумье следят за лодкой, борющейся с волнами, приобретает отчетливый философско-символический смысл: "Лодку бросает назад..., но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн..., через час будут уже у пароходного трапа. Так и в жизни... Быть может, доплывут до настоящей правды?" [10, т.7, с.455].

Внутренний конфликт повести – конфликт прозрения – также испытывает влияние диалогической структуры. Прозревают – хотя и по-разному – и Лаевский, и фон Корен, причем каждый из них нуждается в своем антагонисте, без которого невозможно прозрение. Кроме того, прозрение героев "Дуэли" выглядит неполным и неокончательным на фоне реального многообразия жизни, это лишь первый шаг к обретению "настоящей правды", первая попытка выйти за пределы своей личной истины, своего узкого кругозора, "выйти" к другому человеку и к его истине. И хотя Лаевский осознает вину перед всем человечеством за бесцельность и фальшь своей жизни, а зоолог признается, что виноват только перед своим недавним противником, символика неразрешимых вопросов финала уравнивает их обоих. Неразрешимость проблем и вопросов, жизненно важных для героев (ведь именно эти проблемы приводят их к барьеру, ставят между жизнью и смертью), становится источником глубокого драматизма. В этом состоит специфическая особенность диалогического конфликта, в котором не может быть установлена окончательная истина [7, с.75]. Однако общий итог повести утрачивает оттенок безнадежности, ибо единственно возможным выходом становится обращение к жизненной практике всего человечества ("быть может, доплывут...").

Развернутая структура диалогического конфликта, в которую вовлекаются практически все персонажи, способствует возникновению философского содержания и углублению универсального смысла

повести. Можно усмотреть определенную закономерность в том, что следующим произведением, в основу которого положен диалогический конфликт, становится философская повесть "Черный монах" (1894). Авторская концепция "Черного монаха" до сих пор обсуждается в чеховедении. Пытаясь разрешить спор между "ковринистами" и "песоцкистами", В.Б. Катаев говорит о соблюдении принципа равномерности в конфликте повести, когда ни один из героев не является носителем истины, поскольку каждый уклоняется от нормы [2, с.193]. Думается, однако, что "Черный монах" относится к тем произведениям Чехова, где диалогический по природе конфликт не достигает полного равновесия. В "Княгине" это привело к изменению типа конфликта, в рассказе "Враги" разрушению диалогической структуры препятствовали прямые авторские коррективы, в "Черном монахе" нарушение равновесия связано, на наш взгляд, с усилением лирического начала, носителем которого является Коврин.

Казалось бы, идейные построения героев в равной степени выявляют свою несостоятельность. Идея Коврина – по сути, идея сверхчеловека – оказывается губительной как для своего носителя, так и для тех, кто его окружает. Идея Песоцкого – идея "сверхдела" – также подавляет человека и искажает человеческую личность ("У нас только сад, сад, сад, – и больше ничего", – говорит Таня). И все же ни идеи, ни герои окончательно не уравниваются. В развитии лирического начала повести значительную роль играет образ сада – не коммерческого сада Песоцкого, а того сада, который становится для Коврина символом счастья и красоты, частицей бесконечно прекрасной природы. В лирической кульминации "Черного монаха" – предсмертном порыве героя ("Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна" [10, т.8, с.257]) – сведены воедино все составляющие счастья и полноты жизни, упоминаемые Ковриным ранее. В контексте повести этот призыв становится не просто "напоминанием о красоте, которая окружает героев и которую они обычно не замечают" [2, с.201], а выражением идеала, утверждением того, что подлинная жизнь должна быть прекрасна, что в ней обязательны и необходимы красота, любовь, творчество, радость, смелость, что в человеке тоже должно раскрываться прекрасное, высокое, гениальное, ему нельзя мириться со своей

посредственностью, как в конце концов примирился выздоровевший магистр. Идея Коврина претерпевает определенную трансформацию: с развитием сюжета на первый план выдвигаются размышления героя о смысле и сущности нормальной человеческой жизни ("Разве радость сверхъестественное чувство? Разве она не должна быть нормальным состоянием человека?" [10, т.8, с.248]). Должное, идеальное обретает таким образом реальную почву [4, с.349].

Если проследить этапы развития конфликта, оказывается, что на первой стадии (период безумия Коврина) герои неотделимы от идей (хотя идея магистра в большей степени тяготеет к обособлению, быть может, в силу большей абстрактности и умозрительности). Позиции героев различны, но не противоположны, явного столкновения не происходит, приметы несходства как бы накапливаются.

Второй этап развития конфликта связан с выздоровлением Коврина. Герои как будто лишены своих идей: Песочному уже не до сада, Коврин избавлен от безумия. Высвобождается человеческая сущность каждого, при этом Коврин оказывается несправедливым, жестоким и эгоистичным.

Третий этап связан с гибелью героев. Поскольку вместе с Песочким погибает сад (в нем хозяйничают чужие), можно вновь говорить о слиянии идеи с ее носителем. Смерть Коврина, соответствующая логике диалогического конфликта, тем не менее не означает полного краха идеи в ее идеальной сущности. Перерастая в идеал, эта идея окончательно обособляется от героя (первоначальным этапом обособления была ее персонификация в образе черного монаха). Поэтому развенчание Коврина фактически не касается идеи — идеала в ее итоговом варианте. Более того, отсвет идеала ложится и на Коврина, в последний момент жизни герой вновь обретает свою мечту, отчего на лице его застывает блаженная улыбка.

В последнем произведении Чехова, где конфликт строится по диалогическому принципу, — в "Доме с мезонином" — развивается тенденция, намеченная в "Черном монахе": "идея не исчерпывается ее носителем, а ведет как бы самостоятельное существование" [8, с.129]. При этом на первый план в еще большей степени выдвигаются человеческие отношения и гуманистические ценности. "Дом с мезонином" во многом сближается с "Черным монахом". В обоих произведениях сталкиваются идейные позиции персонажей, причем антитеза "высокое искусство" — "теория малых дел" аналогична противопоставлению вы-

сокой, "чудесной" науки практике коммерческого сада. Идейная работа участников диалогического конфликта не устанавливается, проверяется этическое содержание личности каждого. Важную роль в этой "проверке" играет судьба женщины, чье имя возникает и в финале (Таня, Мисюсь). Черный монах беседует с Ковриным о том же, о чем говорит художник с Мисюсь, — о вечной жизни, о духовной деятельности, которая составляет смысл человеческого бытия, о том, что человек — это высшее существо и т.д. Дом Волчаниновых похож на дом Песоцких, не случаен в обоих случаях и образ сада, который приобретает символическое значение: в сюжетном развитии произведений важные функции выполняет лирическое начало. При такой структурно-содержательной близости особенно значимым становится различие в пафосе финала. В "Черном монахе" внутренний драматизм, присущий диалогическому конфликту, перерастает в трагедию. Вина Коврина неопровержима, поэтому обретение счастья возможно для героя лишь в минуту предсмертного озарения. В "Доме с мезонинсом", где идеологическое окончательно вытесняется этическим (ведь в борьбе идей герои равны), нравственная правота художника приводит к тому, что обращение в прошлое ("Мисюсь, где ты?") в лирическом сюжете рассказа связывается с надеждой на встречу и счастье в будущем.

Таким образом, развитие диалогического конфликта в творчестве Чехова свидетельствует о том, что писатель по-своему переосмысливает и варьирует этот структурно-содержательный компонент, уже "опробованный" предшествующей литературой. Тенденция к усилению субъективно-лирического начала ведет к нарушению диалогического равновесия, что в конечном итоге способствует преодолению внутреннего драматизма, обусловленного самой природой данного конфликта.

Список литературы: 1. Гусев В.А. К вопросу о типологии конфликтов в русской реалистической литературе 80-90-х годов // Рус. лит. XIX-XX веков и вопр. ее типологии. Днепропетровск, 1975. С.54-62. 2. Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979. 3. Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков. М., 1990. 4. Линков В.Я. Проблема смысла жизни в "Черном монахе" Чехова // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1985. Т.44. С.340-349.

5. М а н н Ю.В. Философия и поэтика "натуральной школы" // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С.241-305.
6. М а р к о в и ч В.М. И.С.Тургенев и русский реалистический роман XIX века. Л., 1982.
7. П а п е р н ы й З.С. Записные книжки Чехова. М., 1976.
8. С у х и х И.Н. Проблемы поэтики А.П.Чехова. Л., 1987.
9. Ц и л е в и ч Л.М. Сюжет чеховского рассказа. Рига, 1976.
10. Ч е х о в А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974-1983.
11. Я ш е н ь к и н а Р.Ф. О философско-эстетическом содержании категории "художественный конфликт" // Проблемы метода, жанра, стиля в прогрессивной литературе Запада XIX-XX веков. Пермь, 1975. С.5-16.

Поступила в редколлегию 01.II.90

О.Д.МАРТИНОВА

А.КУРЕЛЛА В РОБОТІ НАД СЛОВОМ

(на матеріалі перекладу поеми Т.Шевченка "Княжна")

Серед сучасних німецьких перекладачів творів Т.Шевченка чільне місце займає відомий політичний і культурний діяч А.Курелла. Над перекладами спадщини Т.Шевченка А.Курелла почав працювати у 1939 р. після того, як на пропозицію Київського видавництва національних меншостей з нагоди 125-річчя з дня народження великого українського поета він створив колектив з емігрантів-антифашистів, які здійснили повний переклад "Кобзаря" німецькою мовою. А.Курелла взяв на себе редакторську роботу, розробив теоретичні і практичні принципи перекладу "Кобзаря", і сам переклав дев'яносто творів Т.Шевченка.

Ми зосередимо увагу на перекладі поеми Т.Шевченка "Княжна", з рукописом якого нам пощастило ознайомитися у архіві А.Курелли Німецької Академії мистецтв у Берліні. Тут зберігаються два зошити рукописів А.Курелли, перший з яких містить 25 перекладів поезій Т.Шевченка з I4.III. до 20.VI.-1940 р., другий - 34 переклади з 22.VI. до I4.XII.-1940 р. У зошитах вказана дата написання поезій і їхнього перекладу. (Принагідно щиро дякуємо Frau Йо Кох за допомогу, надану нам у роботі над рукописом розглядуваної поеми Кобзаря).

Роботу над перекладом поеми "Княжна" А.Курелла розпочав 22 червня 1940 р., переклад було закінчено 25 червня 1940 р. У його розпорядженні були український оригінальний текст - ювілейне академічне видання "Кобзаря" 1939 р., російські переклади і уривки російського підрядкового перекладу. А.Курелла користувався шевченкознавчою літературою, російськими перекладами "Кобзаря", отримувач консультатії кваліфікованих спеціалістів (О.Дейча, С.Марілевської, Ф.Леніцера, С.Тудора).

Дослідження рукопису показує, з якою відповідальністю ставився перекладач до відтворення кожного образу оригіналу, кожної фрази, з якою старанністю він намагався донести до свого читача кожний відтінок змісту першотвору. Щоб адекватно передати художню характеристику оригіналу, А.Куреллі часто доводилось повністю коригувати цілий рядок, його частину або навіть абзац.

Значну частину коректур перекладача становлять зміни, спрямовані на те, щоб зробити переклад точнішим, ближчим до оригіналу. Серед них декілька таких правок: замість "*Nächte ihrem lieben Kinde*" ("Шила своїй любій дитині") у другому варіанті рукопису зроблено уточнення епітета у плані наближення до оригіналу - "*Nächte ihrem kleinen Kinde*" ("Шила своїй малий дитині"), в остаточній редакції - "*Nächte ihrer kleinen Tochter*" ("Шила своїй малий дочці"), що більше відповідає Шевченковому рядкові "і княжні своїй маленькій" у конкретизації образу, бо невиразне "*Kind*" ("дитя") тут замінено конкретним "*Tochter*" "дочка". Гостей князя поет характеризує зниженим епітетом "неситі"- "Гостей неситих налива". Перекладач спочатку відтворив це місце збіднено, без епітета: "*Musik herüber und die Gäste*" ("Скрізь музика і гості"). Вжитий А.Куреллою у другому варіанті епітет "*lustige*" ("веселі") зовсім не відповідав оригіналові "*Musik, und lustige Gäste*" ("Музика і веселі гості"). У третьому, остаточному варіанті перекладу Шевченкова характеристика гостей знайшла своє адекватне вираження: "*Musik, und himmelsatte Gäste*" ("Музика і ненажерливі гості").

Точності передачі змісту оригіналу досягає А.Курелла, коли він вираз "*auf Kurganen*" ("на кургані") "*Wie der Werwolf auf Kurganen*" "Як вовк на кургані" замінює на "*auf dem Felde*" ("у полі"):

*Wie der Werwolf auf dem Felde
Am Kurgan hält Wache. [2, 5, 10]*

(Як вовк у полі
на кургані сторожує)

у Шевченка

Як у полі на могили
Вовкулак ночує [1, 208].

Аналогічна оригіналові картина страждань українських селян постала перед німецькими читачами тільки після багаторазових правок перекладача, спрямованих на подолання ускладненості образів внаслідок суб"єктивних вставок ("стогне скотина", "стогне наша земля"):

А голод стогне на селі
І стогне він, стогне по всій Україні [1, с. 210].

I варіант перекладу

*Vor Hunger brüllt im Dorf das Vieh.
Und Stöhnen geht, Stöhnen zieht durch die Ukraine.*
(З голоду стогне в селі скотина.
І стогін йде, стогін тягнеться по Україні)

II варіант перекладу

*Vor Hunger stöhnt im Dorf das Vieh.
Es stöhnt die Ukraine, es stöhnt unsere Erde.*
(З голоду стогне в селі скотина.
Стогне Україна, стогне наша земля).

III варіант перекладу

*Vor Hunger stöhnt im Dorf das Vieh.
Es stöhnt die Ukraine.*
(З голоду стогне в селі скотина.
Стогне Україна).

У кінцевому варіанті А.Куреллі вдалося, уникаючи багатослів'я, передати тональність першотвору і авторське образне світобачення:

*Der Hunger stöhnt durch Dorf wie nie.
Es stöhnt die Ukraine. [2, S.19]*

(Голод стогне у селі, як ніколи.
Стогне Україна).

Невідтворений дієслівниковий повтор "стогне, стогне" (голод) компенсується містким за характеристикю народного горя прислівниковим зворотом "wie nie" "як ніколи": "*Der Hunger stöhnt wie nie*" ("голод стогне, як ніколи").

Як показує рукопис, німецькому перекладачеві важко було адекватно відтворити при збереженні ритму Шевченкової поеми образи цього уривку:

Не стало на селі княжни,
І гусли знову загули.
А сирота її в селі,
Її єдина дитина!
Мов опірвалось од гіллі,
Ненагодоване і босе,
Сорочечку до зносу носить.
Спеклося, бідне, на жару [1, с.210].

І варіант перекладу

*Die Fürstin hat das Dorf verlassen
Und wieder tönte die Musik
Im Dorfe blieb das Kind zurück.
Als Waise.*

(Княжна покинула село,
і знову зазвучала музика,
В селі сиротою залишилась дитина).

II варіант перекладу

*Das Dorf ist ohne Fürstin. Wieder
Schmettert im Guthaus die Musik
Als Waise blieb im Dorf zurück
Das einzige Kind.*

(Село без княжни. Знову гримить
У поміщицькому домі музика.
Сиротою залишилась в селі єдина дитина).

Зіставлення першого і другого варіантів перекладу свідчить про те, що А.Куреллі нелегко було віднайти лексичні еквіваленти для повного відтворення образу дитини померлої княжни. На жаль, у німецькому тексті значно приглушений мотив глибокого співчуття поета до трагічної долі сироти. Куреллові рядки "*Im Dorfe blieb das Kind zurück als Waise*" ("В селі сиротою залишилась дитина") і "*Als Waise blieb im Dorf zurück das einzige Kind*" ("Сиротою залишилась в селі єдина дитина") аж ніяк не еквівалентні за своєю тональністю зворушливо-ніжним Шевченковим "А сирота її в селі, (її єдина дитина!)". Що стосується назви поширеного на Україні, але невідомого для німецького читача музичного інструмента - гуслі, то тут перекладач цілком правильно пішов шляхом заміни її нейтральним словом "музика".

III варіант перекладу

*Das Dorf ist ohne Fürstin. Munter
Ertönt nun wieder die Musik.
Verlassen blieb nun das Kind zurück.
Das einzige, kam im Dorfe unter,
Ein Blatt vom Wind verweht, alleine;
Mit bloßen Füßen, ohne Speise
Das Hemd zerschlissen, rennt die Waise
Herum in Sonn und Wind
Ohne Speise, mit bloßen Füßen
Das letzte Hemdchen schon ganz zerschlissen
Läuft es herum in Sonn und Wind.*

(Село без княжни. Бадьоро
Звучить знову музика.
Покинутою залишилась тепер дитина.
Одинока, знайшла притулок у селі.
Листок, зірваний вітром, самотня;
Босонога, без їжі,
Сорочка зношена, бігає сиротина
По сонцю і вітру
Без їжі, босонога,
Остання сорочечка уже зовсім зношена,
Бігає по сонцю і вітру)

Сила оригіналу – в його лапідарності, динамізмі, що значно втрачається у розтягнених німецьких рядках. Є у цьому варіанті перекладу і текстові перекоцюрени: адже вислови "*Läuft es herum in Sonn und Wind*" "*kennt die Waise herum in Sonn und Wind*" ("Бігас сирота по сонцю і вітру") не еквівалентні рядкові оригіналу "Спеклося, бідне, на жару".

IV варіант

*Das Dorf ist ohne Fürstin. Munter
Schmettert nur wieder die Musik.
Verlassen blieb das Kind zurück.
Und kam verwaist im Dorfe unter
Ein Blatt vom Wind verweht, alleine;
Verhundert, und mit bloßen Füßen
Das letzte Hemd schon ganz zerschlossen
Verbrennt's im heißen Sonnenschein [2, s. 18]*

(Село без княжни. Бадьоро
Звучить тепер знову музика.
Покинутою залишилась дитина.
І, осиротіла, знайшла притулок у селі –
Листок, зірваний вітром, одинока;
Зголодніла, босонoga,
Остання сорочка вже зовсім зношена,
Згоріла під гарячим промінням сонця).

Проведений нами аналіз творчих пошуків А.Курелли свідчить про те, що тільки внаслідок копіткої праці перекладачеві вдалося наблизити цей уривок у лексико-семантичному плані до рядків оригіналу.

А.Курелла майстерно відтворив ямбічний розмір і почасти систему римування, алітераційність стилю. Щоправда, і після коректур залишилось порушенням ритміко-інтонаційне наповнення уривку: замість емоційно-схвильованого окличного "А сирота її в селі, (її єдина дитина!)" А.Курелла вживає розповідний тон, чим звучує авторський задум "*Verlassen blieb das Kind zurück. Und kam verwaist im Dorfe unter*" ("Покинутою залишилась дитина. І, осиротіла, знайшла притулок у селі"). Неумотивованими у цій конструкції є доповнення психологічно місткого Шевченкового образу "сирота її, її єдина дитина" новими деталями: "дитина залишилась покинутою, і, осиротіла, знайшла притулок у селі", внаслідок чого послаблюється його оригінальність і втрачається реалі-

стична точність. У німецький "Кобзар" 1951 р. видання А.Курелла
вніс ще ряд правок, що поліпили ідейно-образний зміст перекладу:
" *Das Dorf blieb ohne Fürstin* " ("Село залиши-
лось без княжни"), " *Ein Blatt, vom Wind verweht,
allein* ..." ("Листок, вітром зірваний, самотній"),
" *Das letzte Hemdchen ganz zerschissen* " ("Остання сорочечка зовсім зношена") [2, с.18].
Трапляються у перекладі правки граматичного і інтонаційного харак-
теру

Колись там весело було [1, с.208].

I варіант перекладу

Dort gab es oftmals frohe Feste.

(Там часто веселі свята).

Постаточний варіант перекладу

Dort gab es manchmal frohe Feste [2, с.12]

(Там інколи бували веселі свята).

Забуває

Мене мій Поль або Філат! [1, с.210].

I варіант перекладу

Wie schnell vergessen

Hat mich mein Paul, mein Phileas.

(Як швидко забув мене

Мій Поль, мій Філат!).

Постаточний варіант перекладу

Wie schnell vergessen

Hat mich mein Paul, mein Phileas [3, с.16]

(Як швидко забули мене
Мій Поль, мій Філат!).

Змінивши у першому випадку час дієслова з теперішнього на минулий і передавши розповідне речення руксису окличним, як у оригіналі, А.Курелла тим самим досяг змістової автентичності.

Щоб відтворити розмір і систему римування оригіналу, А.Курелла вилучав у процесі роботи над перекладом сполучники, які не відіграють будь-якої суттєвої ролі:

Покинули свого князя [I, с.212].

I варіант перекладу

Und verlassen schnell den Fürsten

(Покидають швидко князя).

II варіант перекладу

Schnell verlassen sie den Fürsten

(Швидко покидають вони князя).

Остаточна редакція

Still verlassen sie den Fürsten [2, S. 24]

(Тихо покидають вони князя).

Гуляє князь, гуляють гості [I, с.208].

I варіант перекладу

Es trinkt der Fürst, und die Gäste trinken

(П'є князь, і гості п'ють).

II остаточний варіант перекладу

Es trinkt der Fürst, die Gäste trinken [3, S. 12]

(П'є князь, п'ють гості).

Деякі виправлення не покращали перекладу:

На нашій славній Україні, -

Не знаю, де вони взялись, -

Приблуда князь, була й княгиня [I, с.208].

I варіант перекладу

*Einst zog in diesen Herrenbau
In unsre schöne Ukraine
Weiß nicht, woher sie wohl erschienen -
Ein fremder Fürst mit seiner Frau.*

(Колись приїхав у цю поміщицьку садибу
На нашу красиву Україну
Не знаю, правда, звідки вони з'явилися -
Чужинець князь зі своєю дружиною).

II варіант перекладу

*Einst zog in diesen Herrenbau
In unsre schöne Ukraine -
Weiß nicht, woher sie wohl erschienen -
Ein junger Fürst mit seiner Frau.* [2. S. II-12]

(Колись приїхав у цю поміщицьку садибу
На нашу красиву Україну -
Не знаю, правда, звідки вони з'явилися
Молодий князь зі своєю дружиною).

Вжитий А.Куреллою епітет "*junger*" ("молодий") для відтворення емоційно забарвленого Шевченкового "приблуда" значно послаблює у перекладі смислову і стильову домінанту оригіналу. На жаль, цей варіант перекладу без змін включено до німецького "Кобзаря" 1951 р. видання.

Вивчення роботи А.Курелли над рукописом перекладу поеми "Княжна" дає змогу дійти висновку: передавши ідею і зміст поеми, відтворивши близько до оригіналу майже всі елементи її форми, німецький перекладач створив адекватний творові Т.Шевченка переклад. Він увійшов, як і інші Куреллові переклади поезій Т.Шевченка, до двотомного "Кобзаря", виданого німецькою мовою 1951 р. в Москві.

Список літератури: 1. Шевченко Т. Повна збірка поезій. К., 1939. 2. *Schewtschenko T. Der Kobsar. Ausgewahlts Dichtungen in zwei Bänden.* М., 1951. В.П.

Надійшла до редколегії 27.II.90

АНТИРОМАНТИЧНА РОМАНТИЧНІСТЬ ЦИПРІАНА КАМІЛЯ НОРВІДА

Складна, наскрізь неоднозначна творчість поета-мислителя Ципріана Каміля Норвіда (1821-1883), "де суперечності змагаються, де борються конфлікти, де дивовижно сплутується правда й ілюзія, догма і протест, візія і прозорливість" [1, с.9], була обійдена належною увагою за життя і відкрита тільки після смерті його прихильниками з декадентсько-елітарного "молодопольського" естетичного напрямку, гасла й практика якого багато у чому перегукувалися з шуканнями російських "младосимволістів" та українських "молодомузівців". Ця творчість, навколо якої "поспіль панує певна неясність" [22, с.8], й досі інспірує полеміки, де висловлюються навдивовижку різні, а нерідко – просто взаємовиключні, судження щодо незвичності художницької індивідуальності письменника, самотньо-неповторного типу переломлення в його творчій лабораторії цілого спектру культурних явищ, глибоко оригінальна асиміляція яких дала привід К.Виці охрестити Ц.К.Норвіда "поетом культури" [27]. Зацікавленість автором рік від року зростає [19]. Однак, незважаючи на просунення вперед й поступову ліквідацію багатьох "білих плям" у знаннях про життя й діяльність художника, все очевиднішим стає, що це – у всіх відношеннях неординарна митецька особистість, чий розвиток "відбувався нетиповим способом, що не мав жодного відповідника у польській літературі другої половини XIX століття" [14, с.213]; чие місце в історії письменства "безсумнівне, проте постійно дискутується" [13, с.4].

Відсутність навіть натяку на можливість однастих оцінок у випадку доробку Норвіда зумовлюється не тільки і не стільки різними підходами дослідників до нього, скільки наявністю у нього яскравих протиріч, суперечностей, дивних сторін, вже одне поєднання яких може видатись чимось неможливим, проте воно мало місце, і з цим слід рахуватися в першу чергу, а не на догоду обов'язковому систематизуванню, завжди зверхньому по відношенню до свого об'єкта, намагатися втиснути все багатство індивідуальної неповторності художника у стивні трафаретні рамки стереотипних уявлень, в результаті чого виникає далеко не завжди усвідомлювана підміна того, що є, тим, що хотілось би бачити.

Вже "Молода Польща", яка розвивалась під досить-таки активним впливом Ю.Словацького та Ц.К.Норвіда, по відношенню до останнього виробила відмінні уявлення [18]. Так, Міріам (З.Пшемський), піснер норвідознавства, перший видавець і популяризатор творів письменника, говорив про романтика-пророка, що розминувся зі своєю епохою, чия доля уподібнилась трагедії "проклятих поетів" французького символізму - геніїв, злегковажених своїм суспільством [21]. В той же час С.Бжозовський схилявся до протилежної думки, оскільки вбачав в ньому попередника позитивістсько-реалістичного напрямку з його гаслами "заснування основ", "органічної праці", "життєвої правди" тощо [8, с.199-200]. Подібні розбіжності у визначенні місця і ролі поета та інших не менш складних питань супроводжують норвідологію, починаючи з її виникнення аж до сьогодення, яке теж не спромоглося виробити єдиного, внутрішньо цілісного, здатного задовольнити запити більшості погляду на митецьку індивідуальність цього автора. Скажімо, з найсвіжіших монографічних опрацювань у цій галузі внутрішньо не те що полемізують - перекреслюють одна одну книги Я.Тшнаделя (автор штучно намагається співставити Норвіда і Христа) [25] й Є.Беньковської (аналогічно зближаються Норвід і Ніцше) [6], таким чином чисто спекулятивними засобами (коли вірити обом працям) ставиться знак рівності між... християнським богом і одним із найзапекліших його протигників. Між тим розуміння специфічності природи норвідівської поезії, припущень ідейно-художніх параметрів у насаженому філософською рефлексією і гуманістичним пафосом відтворенні світу бачиться справою, пов'язаною не тільки з позавчорашнім днем національної літератури: воно здатне пролити світло на шляхи розвитку сучасного поетичного слова, яке бере свої найбільш продуктивні й життєспроможні і витоки в духовній культурі тих часів, адже "Норвід сьогодні більш живий, ніж будь-який інший поет минулого століття" [12, с.145].

Досліджуючи твори поета, аналізуючи присвячені їм численні праці науковців, неважко помітити, що практично вся сукупність пов'язаних з діяльністю митця проблем з більшою чи меншою ступінню очевидності тягнє до осереддя, яким виявився "не антагоністичний, однак постійно присутній" [9, с.592] конфлікт з світоглядом і художньою практикою романтиків-попередників. Насамперед тут слід шукати відповіді на питання про естетичну своєрідність його

творчості [17]. За браком місця вкажемо тільки на дві головні причини цього. По-перше, романтизм для Польщі був і фактично залишається чимось значно більшим, ніж яскравим літературним напрямом — потужним пластом культури, свого роду фундаментом польської національної самосвідомості, внаслідок чого "ні один з наступних етапів літературного процесу не міг відбутися без того, щоб визначити своє відношення до романтизму, сферу і характер спадкоємності, масштаб контактів" [5, с.46]. По-друге, самим своїм життям Норвід належав до того пізнього покоління письменників (Т.Ленартович, Е.Хоецький, Р.Зморський, К.Бродовський, Н.Жмиховська, А.Чайковський та ін.), котре заявило про себе вже в приєднаннях романтизму.

"Етично дисгармонійний (йдеться про амбівалентність складників любові і ненависті. — В.В.) ідеал романтизму, — вказує З.Троянович, — був головною спадщиною, яку винесла та генерація з дитинства, яку сприйняла від покоління батьків і вихованців. Ця спадщина була площиною, що з'єднувала і водночас розділяла оба покоління" [24, с.25] *. Норвідівське покоління з'явилося на світ надто пізно, щоб взяти участь в польському листопадовому повстанні 1830 р., однак достатньо рано, щоб не тільки включитися у революційні події 1846–1848 рр., а й внаслідок нових нищівних поразок визвольних рухів виробити нове ставлення до актуальних суспільно-політичних справ.

Чи не найвагомішим свідченням цього є ідеологічні погляди Норвіда, в яких головне місце займає концепція еволюційного, поступового відродження країни шляхом невтомної щоденної праці, вдосконалення, морального поступу і поступу естетичного, єдино здатних привести до матеріального і духовного розквіту "Філософія польської історії", "Мовчання", "До Спартака (про працю)", "Меморіал молодої еміграції". По суті справи, тут стикаємось ні з чим

* У всіх відношеннях показовим є вже те, що згадуваний дослідницею "переділ" з найбільшою очевидністю засвідчив свою присутність по лінії А.Міцкевич — Ц.К.Норвід, письменників, які були чоловічими постаттями двох суміжно-відмінних літературних етапів 1820–1840-х і 1840–1860-х рр. Ось чому "Норвіда не можна зрозуміти без Міцкевича" [26, с.4]. Знову ж таки Норвід, "для якого тільки молодий Міцкевич творив речі, що не викликали застереження" II, с.40, став одним із найрішучіших його критиків і висловив чимало злосливих уваг щодо достоїнств національної романтичної епопеї "Пан Тадеуш", вбачаючи в ній риси провінційності, обмеженості, "фламандської" камерності.

іншим, як з вираженням протестом проти всього різкого, крайнього, руйнівного в політичних діях; проти Міцкевича, що формував у Римі польські легіони під девізами національної винятковості, месіанства, мартирології. Поет-мислитель полемічно проголошував: "Хто патрістизм замінить на винятковість, як це поляки розуміють, а розуміють єдино через переслідування Миколи (Миколи І. - В.В.) і через утиск миколаївської цензури, то мусить доконечно з вітчизни зробити секту і скінчити фанатизмом!!" [20, т.9, с.131].

Ц.К.Норвід всупереч романтикам-попередникам протиставляє будь-яку виключність, якою для нього є і революційний вибух, і месіаністський умонастрій, і упереджений полоноцентризм, тому, що він називає "дією" "*(схизм)*" і що в загальному вигляді розуміє як цілком органічну за своєю природою і виправдану за власними наслідками суцільність єдиного безперервного процесу розвитку цивілізації: чогось надто складного й водночас крихкого, щоб витримати без непоправних втрат для себе спровоковані суспільством "розриви", екстрими різного роду, надто ж - удари політичних катаклізмів, завжди таких щедрих на кровопролиття. Підґрунтям такого підходу поета до світу і людини стала певна сукупність ідей, сприйнятих, головним чином, від свого сучасника і співвітчизника А.Цешковського* - "засновника польської філософії дії" [24, с.110] - сукупність, що була досить творчо засвоєна Норвідом і згодом стала однією із підвалин його авторського кредо. (Принагідно слід зазначити, що проklamована в багатьох поетичних і публіцистичних творах письменника ідея "дії" давала певні підстави зараховувати його до попередників позитивістського напрямку [15], хоча однозначно погодитись з таким твердженням навряд чи можна). В основі даної позиції лежало прагнення до подолання скритої небезпеки всілякого роду проромантичних антиномій, тобто спроба дійти гармонійного поєднання-синтезу "слова" (ідеального начала) і "дії" (начала земного): "Бо слово, котре ніяк не діє, і дія, що нічого не говорить - рівні нікчемності" ("Листи про еміграцію", 1849 р.) [20, т.9, с.25]. Носієм же одного і другого виступає людина, звідси маємо твердження, що гармонія як кінцева мета розвитку особистості (й суспільства) може бути досягнута тільки гуманними засобами, оскільки шляхом несправедливості справедливості не здобути, побудоване на злі неспроможне обернутися добром і т.п. Як бачимо, роздуми

* Їх знайомство відбулося напочатку 1841 р., тобто в час активного формування норвідівського світогляду.

поета виразно зміщуються в гуманітарну сферу, вони все частіше і відчутніше наповнюються політизованим морально-етичним змістом. Поняття "дії" не виключає у нього і практичного, соціального змісту, проте ніколи не зводиться до вузького практицизму, утилітарності чи прагматики. Існування людини у цьому світі виправдовує величезна фінальна мета її зусиль – та мета, про яку він говорить у вірші "Соціалізм": "О ! не скінчилась ще Діяння праця // Не-пере-палено ще Землю сумлінням" [20, т.2, с.19]. А прогрес цивілізації він визначає наступним чином: "Вся таємниця людського прогресу полягає на тому, аби щораз рішучіше, через втілення добра і розвітлення правди, зброя найбільша, єдина, остаточна, тобто мука, робилась непотрібною на землі..." (епілог поеми "Прометійдґон") [20, т.3, с.466].

Впадає у вічі, що, відштовхуючись від ідеологічної моделі, а з тим і від естетичної системи "класичного" типу польського романтизму, пройнятого наскрізь бунтівними настроями, пафосом революційного насильства, Норвід приходить ... до романтизму ж, правда, скоріш в іншому національному варіанті, бо висловлені ним думки щодо відродження людства у життєтворній згоді-гармонії добра – це, зрештою, ніщо інше, як дещо змодифікована концепція філософії історії В.Гюґо. Заперечення певних сторін романтизму виступає у Норвіда актом діалектичним за своїм змістом, оскільки це не голі й сугубі заперечення, а момент зв'язку, розвитку, коли втримується позитивне. Можна сказати, що, полемізуючи з старшим поколінням романтиків, поет сам багато в чому залишається романтиком і не зрікається тих чи інших привабливих для нього романтичних ідей. Так, трактування ним письменника глашатаєм вічних істин, провидцем-пророком [14] знаходиться в площині широко розповсюджених на той час уявлень про визначальну роль в житті суспільства духовного чинника, найбільш повно виявленого – саме у творчій особистості. Не випадково для нього втіленням справжнього народного митця був всесвітньо відомий композитор, чия ім'я стало персоніфікованим символом духу романтичної епохи, – Ф.Шопен:

... Тобі наймення – Еґа, Вічний Рух,
Що за зеніт історії сягає,
Ти звався разом Літера і Дух... [4, с.171].

(Переклад Г.Кочура).

В закликах Ц.К.Норвіда піднести особистісне до рангу загально-людського, створити синтез праці і мистецтва звучить відлуння романтичної народності; а в його частих розмірковуваннях про включеність людини у водоворот часоплину живе романтична історичність, для якої на перший план завжди висовувалась "одвічна, позаісторична сутність людини" [3, с.181], - таким, скажімо, є норвідівський "*Quidam*" ("Хтось"), людина всіх часів, один з нас. Безперечно, Норвід носив в собі романтичне світовідчуття, його образ світу "був образом дуалістичним" [9, с.546], тобто проромантично "двосвітовим", проте це світовідчуття безмірно ускладнювалось розумінням його носія того, що епоха романтизму вже себе вичерпала, що слід шукати інших орієнтацій, ніж ті, що свого часу були вироблені "велетами" А.Міцкевичем, Ю.Словацьким, З.Красінським:

Не взяв я, велети, від нас нічого,
Крім піль в огні прокльонів, крім нудоти,
Та ще - порослу полином дорогоу...
Іду я сам, як сам блукав і доти [4, с.132]

(Переклад Г.Кочура).

Однак подібне категоричне формулювання було скоріш гаслом - у його програмовій пряmlinійності та безапеляційності губилася неунікнена складність, почасти навіть драматичність процесу художнього перелому, що, звісно, як ніяк не був простим і легким. Іншими словами, Норвід, "продовжувач романтичного активізму" [16, с.91], був зв'язаним з ідеологією та естетикою своїх попередників не менш, ніж протиставлявся їм; сила його відриву була прямо пропорційною силам, які з ними едали і подслання опору яких породжувало в його самосвідомості відчуття торування власного шляху, про що говорять щойно процитовані райки вірша "З набряклими від оплесків руками...". В змісті їх ховається протиріччя, яке не має розв'язання і сутність якого власне й визначає всю міру складності положення Норвіда - митця складного ідейно-художнього переходу. "Поросла полином дорога" була, по суті справи, єдиною дорогою загальнокультурного розвитку Польщі і - ширше Європи. Вона не була прямою, знала досить круті повороти, це так вірно, як і те, що рух по ній міг відбуватися з різною швидкістю і пішоходи суттєво різнилися один від одного, проте кожний новий подоланий етап

був свого роду невидимою естафетою поколінь і міг бути пройденим тільки за умови проходження попереднього й передачі самсі естафети, яку далі вже несли інші і по-іншому, та головне – рух не переривався. Таким чином, творча індивідуальність цього поета формувалася, розвивалася, набирала сили на постійному схрещенні притягань і відштовхувань, спадкоємності і новаторства, там, де з особливою наочністю проявляє себе діалектика художнього розвитку, адже ця взаємодія протилежних устремлінь, їх непряма сподука завжди відігравали роль однієї з найбільш дієвих рушійних сил мистецтва [2].

Ц.К.Норвіда називали і називають по-різному: "романтичним критиком романтизму" [10, с.124]; "романтичним вигнанцем через власне розуміння романтичного покликання поезії" [7, с.72]; "творцем найамбітнішого варіанту продовження романтизму" [17, с.3]; "відмінним з посеред усіх польських романтиків" [14, с.211]. Точну дифініцію знайти навряд чи можливо. Пошуки ж її – річ марна. Вони наближають до розуміння справжньої глибини поета, його місця у літературному процесі свого часу.

Список літератури: 1. Б а ж а н М. Злигодні, гідність і велич поета // Ц.Норвід. Поезії. К., 1971. С.5-22. 2. Б у л а х о в с ь к а Ю.Л. Спадкоємність і новаторство сучасної польської поезії. К., 1979. 3. К о с т е н к о А.З. Творчі методи в їх історичному розвитку. К., 1981. 4. Н о р в і д Ц.К. Поезії. К., 1971. 5. С т а х е е в Б.Ф. Романтизм и литературный процесс в Польше (Отражение традиций в литературном сознании эпохи) // Развитие литературы в эпоху формирования наций в странах Центральной и Восточной Европы. Романтизм. М., 1983. С.13-52. 6. Bieńkowska E. Dwie twarze Łożu. Nietzsche-Norwid. Warszawa, 1975. 7. Błoński J. Norwid wśród prawników // Twórczość. 1967. N5. S. 67-94. 8. Brzozowski S. Legenda Młodej Polski. Łwów, 1910. 9. Feliński E. Norwidowski świat myśli // Polska myśl filozoficzna i społeczna. 1831-1863. Warszawa, 1973. T.1. S.545-593. 10. Gals-ter B. Paralele romantyczne. Polsko-rosyjskie powinowactwa literackie. Warszawa, 1987.

- Górski K. Mickiewicz w aluzji literackiej Norwida // *Pamiętnik Literacki*. 1968. N. 4. S. 25-40.
12. Górnöri G. Cyprian Norwid. New York, 1974.
13. Eustachiewicz Z. Norwid: pięć aktów dramatu. // *Życie i Myśl*. 1966. N. 10. S. 4-16.
14. Kozanecki M. Norwidowska koncepcja poezji // *Ruch Literacki*. 1976. N. 4. S. 211-226.
15. Maciejewski J. Norwid a pozytywizm. *Rekonasans* // *Pamiętnik Literacki*. 1984. N. 3. S. 115-132.
16. Maciejewski J. Norwidowskie imperatywy // *Więź*. 1984. N. 5. S. 82-92.
17. Maciejewski J. Rodowód literacki Norwida // *Teatr*. 1983. N. 5. S. 3-9.
18. Makowiecki A. O młodopolskiej legendzie Norwida // *Roczniki Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza*. Rok XVII-XVIII. (1982-1983). S. 59-75.
19. Norwid. Z dziejów recepcji twórczości. Warszawa, 1983.
20. Norwid C.K. *Pisma wszystkie*. T. I-XI. Warszawa, 1971-1976.
21. Przesmycki Z. *Norwidiana* // Z. Przesmycki. *Wybór pism krytycznych*. Kraków, 1967. T. II. S. 259-389.
22. Stefanowska Z. Norwidowski romantyzm // *Pamiętnik Literacki*. 1968. N. 4. S. 3-23.
23. Stelmaszczyk-Swiontek B. Norwid. O powołaniu artysty i człowieka // C. Norwid. *Wybór poezji*. Łódź, 1988. S. 5-30.
24. Trojanowicz Z. *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań, 1968.
25. Trznadel J. *Czytanie Norwida. Próby*. Warszawa, 1978.
26. Waliński A. Cyprian Norwid: trzy wątki myśli // *Archiwum historii filozofii i myśli społecznej*. Warszawa, 1978. T. 24. S. 3-41.
27. Wyka K. Cyprian Norwid jako poeta kultury // K. Wyka. *Cyprian Norwid*. Kraków, 1989. S. 173-180.

Надійшла до редколегії 02.07.90

Г.С.СКОВОРОДА И ПЛУТАРХ

Выдающийся украинский философ-просветитель, писатель-гуманист Г.С.Сковорода занял видное место среди прогрессивных деятелей отечественной культуры XVIII века.

Современники и последующие поколения увидели в нем прежде всего самобытного мудреца, оригинальный образ жизни которого одних восхищал, других удивлял, интерес к нему с годами не угасал, о нем передавались всевозможные легенды, анекдоты, многие из которых дошли до наших дней. Его называли то "российским Сократом", то "малороссийским Горацием"; упоминая его имя, одни хвалили, другие критиковали, не было только безразличных и равнодушных, когда говорили о нем. Но глубокое понимание его личности едва ли не первым проявил В.Н.Каразин, который сказал, что "под чубом и в украинской свите мы имели своего Пифагора, Оригена, Лейбница..." К середине XIX века представление о Сковороде как о самородке уступило место более глубокому восприятию его творчества и личности. Исследователи его философского и литературного наследия стали понимать, что феномен Сковороды не мог возникнуть случайно и на голом месте. Это, естественно, способствовало поискам корней его учения, его стали рассматривать на фоне истории отечественной и западноевропейской культуры. Иван Франко назвал Сковороду "предтечею новой эпохи", он писал, что "у застарілій формі писань Сковороди відбилися нові ідеї європейської філософії і етики..., котрі у Франції проповідував Руссо" [8, с.115].

В многочисленной научной литературе о Сковороде – монографиях, диссертациях, статьях, изучающих его философское учение, литературное наследие и жизненный путь, – высказано множество мнений, оценок, которые часто с противоположных позиций рассматривают роль украинского философа в истории отечественной культуры.

В настоящее время в науке утвердилось мнение о принадлежности Г.С.Сковороды к этико-гуманистическому направлению просветительства XVIII века [5, с.11].

В центре его этико-гуманистического учения находится человек. Духовный мир человека, его судьба, место в природе, его счастье Сковорода ставил в зависимость от самопознания, от само-

утверждения в сродном труде, от нравственного самоусовершенствования, от умения довольствоваться малым.

Эти теоретические принципы нравственно-этического характера он стремился реализовать в собственном образе жизни, т.е. он хотел жить так, как учил, а учить так, как жил. Связав свою судьбу "з голяками", Сковорода, отказавшись от всех материальных благ, от высоких должностей в церковном и светском мире, избрал для себя сложную судьбу странствующего философа, духовного наставника трудового народа, он построил свою жизнь в зрелом возрасте как своеобразное "живое сочинение". Этим решением украинский философ, с одной стороны, продолжил традиции античных философов, которые своей жизнью показывали примеры поведения, достойные мудреца [3, с.52-74], с другой, традиции украинских мандров*.

Творческое наследие Г.С.Сковороды свидетельствует о его глубоком знании античной философии. Богатый духовный мир античности перед ним раскрыла Киево-Могилянская академия. Платон для него был "боговидцем", "божественным", а его слово "любомудрым". На Сократа он смотрел как на идеал, который среди чумы оставался здоровым, потому что привык к скромной жизни, к простой и умеренной еде. Полностью он разделял его главный философский принцип "Познай самого себя". Высоко ценил украинский мыслитель этическое учение Пифагора, Эпикура, Плутарха, "Молокососным всезнайством" называл он самоуверенность современников, не умеющих правильно оценить наследие античности.

Однако следует отметить, что всю жизнь Сковорода интересовался не только античной философией, но и всей культурой в целом. Достаточно вспомнить "Житие", написанное М.Ковалинским, чтобы убедиться в том, что Цицерон, Гораций, Овидий, Персий, Сенека, Марциал хорошо известны украинскому мыслителю. Многочисленные ссылки, цитации античных философов, историков, писателей свидетельствуют о его творческом использовании их наследия. Сковорода часто в своих сочинениях полемизирует, спорит, не соглашается с античными авторами, стремится применить их постулаты к современной ему действительности на Украине в XVIII столетии.

* Однако следует отметить, что Ю.Я.Барабаш, сравнивая Г.С.Сковороду с "мандрованными" дяками, вместе с тем подчеркивает: "Перед нами, несомненно, побеги одного корня. Корня, уходящего в глубокие пласты народной жизни, в определенные исторические обстоятельства. Но побеги очень разные" [2, с.108].

Так, например, исходя из принципа "познай самого себя", человек, по его мнению, должен найти, утвердить себя в сродном труде. К сожалению, в окружающей философа жизни он видел противоположные картины. Поэтому он с горечью устами Григория, одного из собеседников трактата "Алфавит, или букварь мира", говорит: "Кто безобразит и растлевает всякую должность? - Несродность. Кто умерщвляет науки и художества? - Несродность. Кто безчестил чин священнический и монашеский? - Несродность. Она каждому званию внутреннейший яд и убийца... Иди лучше паши землю или носи оружие, отправляя купеческое дело или художество твое. Делай то, к чему рожден... Должно быть другом званию, не любителем прибыли от него" [7, т. I, с. 358]. В сродном труде, по мнению Сковороды, заложены основы для подлинно творческого труда, для полного раскрытия всех способностей человека, для достижения счастья.

Вопрос об отношении Сковороды к античной культуре не новый, он поставлен был, как уже отмечалось, еще первым биографом, учеником философа, и не снимается и поныне. Несмотря на то, что многие отдельные стороны этой проблемы на разных научных уровнях уже освещались, единой, синтезирующей работы все еще нет. Наиболее полно она освещается в монографии И. В. Иванько "Філософія і стиль мислення Г. Сковороди", но и в ней исследуются далеко не все аспекты такой важной для понимания учения украинского философа проблемы, как "Сковорода и античная культура".

Значительный интерес в этой многогранной проблеме представляет такой ее аспект, как "Сковорода и Плутарх". Впервые в такой постановке к этому вопросу обратился проф. С. С. Длужевский. В своей статье он правильно отмечал, что вопрос об источниках вообще, и литературных в частности, при изучении наследия Сковороды имеет важное значение. Свое понимание задач подобного рода исследований проф. Длужевский С. С. сформулировал так: "Означення джерела складається не тільки з встановлення подібності або навіть тотожності думок, що знаходяться в об'єктах нашого порівняння, але й з аналізу того, як аперципує цю подібну думку один автор проти другого, й як ставиться відповідний автор до словесної форми виразу свого джерела" [4, с. 84].

Безусловно, без изучения источников, базы, на которых сформировался Сковорода как философ, поэт и личность, трудно понять его наследие.

Плутарх был любимым античным автором Сковороды. Он его часто упоминает, цитирует, ссылается на его сочинения чаще, чем на других авторов. В письмах к ученику и другу Михаилу Ковалинскому он называет Плутарха "*noſter Plutarchus*", "*ipſe Plutarchus*", "*vir plenus fidei ac venuſtatis*". Сочинения Плутарха были для Сковороды неисчерпаемым источником для объяснения разных житейских обстоятельств и явлений. Мысли, образы, афоризмы Плутарха он называет "золотом, цветами, цветочками, жемчужинами".

Плутарх был широко известным античным автором на Украине, он был авторитетом для ученых Киево-Могилянской академии, его любили "отцы церкви греческого толка". Известно, что у Антонина Радивиловского использовано 12 сюжетов из Плутарха, Герасим Смотрицкий посвятил ему стих, а Феофан Прокопович охотно использовал цитаты, высказывания из сочинений Плутарха. Сковороде он привлекал прежде всего морально-этическим учением.

Жизнь и деятельность Плутарха была теснейшим образом связана с греческим Возрождением I-II веков нашей эры, в период повышенного интереса к нравственно-этическим проблемам, религиозным исканиям, к эллинской старине. Из наследия Плутарха Сковороде привлекали его сочинения моралистического характера. На рецепции этики херонейского мудреца особенно четко можно видеть ее творческий характер. Критика Плутархом этических идей Пифагора, Эпикура, стоиков и скептиков и полемика Сковороды с Плутархом из-за несогласия с его критикой предоставляют возможность глубже понять позицию украинского мыслителя в вопросах этики.

В трактате "О спокойствии души" Плутарх критикует "празднолюбца Эпикура", советовавшего честолюбцам, следуя своей натуре, заниматься гражданскими делами. "Ни издор вид плетет, приглашая к чинам не чина достойных, но не терпящих праздности", — говорит Плутарх. Комментируя эту критику, Сковорода в примечании пишет: "Язвит Эпикура. Ненавистию помрачен, не хотел раскусить сладости сокровенный в сем Эпикуровом слове. Нет святее сего слова: природе последовать, могти несть чин, найтись в праздности сладость есть тожде с богом делать, дело делать, сладко делать есть то же достоинство в силе; сила в природе, природа в боге, яко дуб в зерне, пребывает во веки. Хулит философа за сердечную сладость, потом и сам сказует, что красота сердечная есть град спокойствия" [7, т. 2, с. 194].

Не соглашается он и с критикой Плутарха положения Пифагора о том, что "обычай делает жизнь сладкою". Плутарх считает, что "сердце чисто зиждет жизнь веселу". Сковорода, соглашаясь с Пифагором, говорит: "Избери самую дутшую, разумеи природную жизнь. Сладкою ее сделает обычай. Обычай без природы мертв, но с природою все может, он есть сын ея" [там же, с.195].

Плутарх, как известно, был философом эклектического характера, в его учении тесно переплелись платонизм, аристотелизм, пифагорейство, эпикуреизм, стоицизм, скептицизм. Будучи энциклопедически образованным писателем, историком, моралистом, он стремился сделать философию средством воспитания [1, с.257].

В рамках небольшой статьи невозможно осветить все вопросы, возникающие при сопоставлении таких сложных фигур, как Сковорода и Плутарх. Не затрагивая онтологии и космологии их учения, хотя понимаем, что этика, безусловно, с ними взаимосвязана, рассмотрим некоторые из этических принципов, которые занимают важное место в их нравственно-этическом учении. В моралистической философии Плутарх видит путь к нравственному усовершенствованию личности и общества. Этой задачей пронизаны его и философские и литературные произведения, в том числе и его знаменитые "Сравнительные жизнеописания", которые меньше привлекали внимание украинского философа.

Эпоха эллинизма, характеризующаяся масштабностью, монументальностью, грандиозностью, подавляла человеческую личность, на ее защиту выступили представители различных философских школ и литературных направлений. Плутарх, жизнь которого так тесно переплеталась с жизнью его родного полиса и всей Римской империи, оставаясь верным гражданским и нравственным идеалам классического полиса, проявлял большой интерес к сфере человеческого бытия и его духовному миру. Ушла классика с ее героизмом, который определялся самой природой или богами, а не воспитанием, не педагогикой, не моралистикой. А в эпоху эллинизма на арену выступил человек, которого нужно было учить и воспитывать. Для Плутарха моралистика стала родной стихией, а обучение человека самоусовершенствованию — делом жизни. Литературную деятельность он сознательно соединял со своей жизнью, его героями стали близкие родственники и друзья. В отличие от Платона, который боится, чтобы в идеальном государстве гражданин не нарушил справедливость, отдав предпочтение

друзьям перед другими членами полиса, Плутарх считает естественным предпочитать брата — другу (О братской любви, гл.3), сына — чужому ребенку (Солон, гл.7). Человека, заменившего брата другом, он сравнивает с инвалидом с деревянной ногой. Для Плутарха характерен культ семьи, для него хороший семьянин — хороший друг, хороший друг, хороший гражданин, он проводит прямую связь между семьей, коллективом и полисом.

Как вся античная философия и литература, так и Плутарх уделяют много внимания дружбе. Тематическая направленность сочинений Плутарха, их художественная форма соответствовали тенденциям тесретиков и практиков барочного стиля, утверждавшегося в Киево-Могилянской культуре, стали близкими Сковороде.

Занимаясь воспитанием и обучением Михаила Ковалинского, Сковорода стремится уберечь его от дурных влияний. Он часто ссылается на авторитет Плутарха, на его трактат "Как отличить друга от льстеца". "Из таких людей (льстецов) делаются лживые друзья, фальшивые апостолы, еретические ученые, тираны, т.е. плохие цари, которые, пробравшись в недра государства, в лоно церкви, путем хитростей, смешивают небо с землею, часто весь мир сотрясают смутами" [7, т.2, с.277]. Льстец опасен многообразием своих уловок, хамелеонством, обезьянничанием. Пытаясь втереться в доверие, он "с одним танцует и поет, с другим присоединяется как партнер по палестре и физическим упражнениям. Если он имеет дело с эншей, преданным литературным и научным упражнениям, — все время сидит за книгами, отлущает бороду (философскую) до самых пят, носит плащ, оставляет развлечения, на устах у него числа, прямоугольники и треугольники Платона" [там же, с.227-228].

Общая для обоих философов идея соответствия человека природным наклонностям обусловила их симпатии к хлебопашцам, работающим по призванию, и философам, умеющим оставаться скромными. Поэтому, воспитывая у Ковалинского скромность и любовь к занятиям, Сковорода вновь обращается к Плутарху: "Землеробы с удовольствием видят колосья, склоненные к земле. То же колосья, которое из-за легкости поднимается вверх, считают пустым и обмолоченным. Подобно тому, как (пшеничные) колосья без зерен легко поднимаются среди других, полные же и тяжелые, прячась, опускаются к земле, так и среди людей, кто самый пустой и лишен серьезности, тот легче всего тянется к почестям, нахальный, его лицо и походка

наполнены высокомерием и презрением, не признающих никого" [там же, с. 266].

Перекликаются высказывания Сковороды с Плутархом о суеверии, приносящем людям много зла, о воспитании детей, о дружбе, любви, о семье, о счастье, о сребролюбии [6, с. 390, 492]. Счастье не в богатстве, не в чинах, не в науках. В предисловии к "Басне Эсоповой", написанной на латинском языке, Сковорода одобряет "освобождение от училищного ига" 40 учеников Харьковского коллежума, в приказке к басне он добавляет: "Аще не рожден — не суйся в науку". Счастье в сродном труде, в душевном покое, во внутренней потребности делать добро людям. "Ветви розмариновы, хотя отрезанны от своего древа и давно уже лежат мертвы, однак духом дышут благовонным. То же и в добрых делах" [там же, с. 206].

В философских и в литературных сочинениях, в письмах Сковорода, отталкиваясь от этических принципов античности, везде утверждает свое понимание, предомыляя их к потребностям украинской действительности, к своей жизненной позиции. Ссылаясь на высказывания Плутарха о дружбе, он тут же добавляет: "Я ненавижу Крезов, не завидую Юлиам, безразличен к Демосфенам, жалею богатых: пусть приобретают себе, что хотят. Я ж, если имею друзей, чувствую себя не только счастливым, но самым счастливым" [там же, с. 231].

Сковорода считал, что Плутарх сумел достичь счастья в жизни, потому что он не стремился к несбыточным желаниям, трезво определил свое место в жизни, что обеспечило ему душевный покой.

Постоянный интерес Сковороды к Плутарху нашел свое выражение и в том, что украинский философ перевел пять его сочинений, но, к сожалению, сохранился до наших дней всего один — "О спокойствии души". Следует отметить, что переводил он не только Плутарха, но и Цицерона, Горация, Овидия и др. В своей переводческой деятельности Сковорода руководствовался теми принципами перевода, которые были распространены в отечественной литературе XVIII века. В дарственном письме Я.М.Донец-Захаржевскому, которым сопровождается перевод из Плутарха, Сковорода пишет: "... истолковав не наружную словозвонкость, но самую силу и эссенцию, будто гроздие в точиле выдавил. И в такую одежду девочку сию одел, дабы она и внутри и вне не языческою, но Христовою была и являлася девою. Не поминается здесь ни Дий, ни Венера, ни Меркурий, но в новые мехи и вино новое влито" [там же, с. 190].

Исходя из этих теоретических установок, Сковорода комментирует, сокращает, расширяет текст Плутарха, полемизирует с ним добавляет стихи, вводит украинские пословицы, "склоняет на свои нравы".

Наследие Сковороды, как и Плутарха, состоит из философских и литературных произведений. Этим можно объяснить художественность их философских трактатов и философское осмысление литературных произведений.

Язык и стиль сочинений Сковороды весьма сложны, что долгое время затрудняло глубокое проникновение в их текст. Еще Иван Франко отмечал, что из-за аллегорического способа письма сочинения Сковороды трудно понимать. Его произведения имеют двойной смысл: внешний и внутренний. Не поняв аллегоричность, метафоричность, символику внешней формы, невозможно раскрыть внутренний смысл, т.е. содержание.

Такая манера письма не являлась индивидуальной особенностью стиля украинского философа, она была характерной, нормой для ренессансной и барочной традиций, которые утверждались в то время в отечественной культуре. Источником для символического толкования стали библия, мифология, фольклор, создавались энциклопедии символов и эмблем, которые получили широкое распространение и на Украине в ХУП-ХУШ веках. Если раньше символику и эмблематику в нашем литературоведении рассматривали как явление классицизма, то в последние годы их относят к стилю барокко. В этом плане большой интерес представляет поэтика Митрофана Довгалевого "*Hortus poeticus*", которую изучил и перевел на украинский язык профессор Львовского университета В.П.Маслюк, из которой видно, как рассматривались эти вопросы в Киево-Могилянской академии.

Стиль сочинений Г.Сковороды также за последнее время стали рассматривать в русле барокко (П.Загребельный, В.И.Иваньо, Д.С.Наливайко и др.).

Произведения Г.С.Сковороды, в которых чужое, книжное, заимствованные образы, символы, эмблемы, по справедливому замечанию Ю.А.Барабаша, органично вошли в его поэтический мир в сочетании с его неповторимым дали новое качество, новое значение, что и обеспечило ему, несмотря на широкое использование традиций отечественной и зарубежной культуры, самобытность и оригинальность.

Список литературы: 1. А в е р и н ц е в С. Плутарх и античная биография. К вопросу о месте классика жанра в истории жанра. М., 1973. 2. Б а р а б а ш Ю. Григорий Сковорода и традиция "мандров": Из заметок об украинской литературной старине // Вопр. лит. 1988. № 3. 3. В о л к о в Г. У колыбели науки. М., 1971. 4. Д л о ж е в с к и й С. Плутарх у листуванні Сковороди (до проблеми літературних джерел). 36. "Пам"яті Г.С.Сковороди". Одеса, 1923. 5. І в а н ь о І.В. Філософія і стиль мислення Сковороди. К., 1983. 6. П л у т а р х. Сочинения. М., 1983. 7. С к о в о р о д а Г. Твори: У 2 т. К., 1961. 8. Ф р а н к о І. План викладів історії літератури руської // Рад. літературознавство. 1958. № 3.

Поступила в редколлегию 21.12.90

И.Р. АХУНДОВА

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СЕМАНТИКИ ПОРОГА В РОМАНАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

Проблема хронотопа важна постольку, поскольку "всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов" [3, с.290]. В пространственно-временной организации романов Достоевского хронотоп порога настолько значим, что позволяет признать пороговость принципом творчества писателя [1, с.19; 2, 291-293, 297, 304; 3, с.280-281]. Действительно, в романе "Подросток", например, мы обнаружили более двадцати значений слова (и понятия) "порог", связанных то с конкретным местом действия (где разговаривают, скандалят, подслушивают, прячутся и т.д.), то с обозначением состояния (ужаса, опасности, неожиданности, кризиса, раздвоенности и т.д.)

Многозначность и многофункциональность "порога" у писателя неизбежно ставит вопрос о генезисе этого образа-символа, восходящего к семиотическим значениям "входа/выхода" в фольклорно-мифологической культуре.

В работах С.В.Максимова "Нечистая, неведомая и крестная сила", А.К.Байбурина "Жилище в обрядах и представлениях восточных славян", П.Г.Богатырева "Вопросы теории народного искусства",

Б.А.Рыбакова "Язычество древней Руси" и др. находим множество свидетельств магической роли порога (двери) и окна, сопряженной с боязнью переступить порог или прикоснуться к нему. О свойственном многим народам чувстве священного страха перед порогом — средоточием опасности — пишет Дж.Фрэзер в "Фольклоре в Ветхом завете" ("Стражи порога"). В.Н.Топоров полагает, что Достоевский разделяет с архаическими текстами потребность в фиксации пространственных границ (например, старается указать, открыта или закрыта дверь) и нигде не позволяет этим мотивам превратиться в исключительно композиционный прием [8, с.104].

Лексема "дверь", по нашим подсчетам, упоминается в "Преступлении и наказании" 215 раз, а "Бесах" и "Братьях Карамазовых" — по 140 раз. В "Преступлении и наказании" больше 70 раз упомянуто "окно" и 22 раза — "порог". Наряду с ними употребляются другие обозначения пространственных границ "лестница" (132), "ворота" (около 50), "крыльцо", "передняя", "вход", "выход" и т.п. Все они тяготеют к слову-понятию "порог", образуя семантическое поле "маргинальной лексики" по принципу того изосемантизма, который характерен для фольклорного текста [7, с.233-234].

Нам представляется, что такого рода семантическое поле служит обозначением особой пространственной зоны, пограничной между двумя мирами, которые П.Х.Тороп назвал профаническим, "антропоцентрическим", и сакральным, "теоцентрическим", считая границу между ними сердцевинной романов Достоевского [9, с.144]. Назовем эту зону "маргинальной", имея в виду ее пограничность с обоими мирами, с одной стороны, и ее "рубежный", "пороговый" характер, с другой. С этой зоной связаны проявления еще одного мира у писателя — хтонического, о котором пишет Г.Гачев в работе "Космос Достоевского" [4, с.391].

Прояснить фольклорно-мифологические истоки "маргинальной зоны", ее компонентов и смысловых функций у Достоевского мы считаем возможным на материале быличек и бывальщин о нечистой силе. Этот фольклорный жанр более непосредственно, чем сказки, сохранил архаические мотивы и первоначальные мифологические связи, а также обиденные представления древнего коллектива об окружающем мире.

Анализ сборника "Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири" показал прежде всего неразрывную связь между

нечистой силой и пространственными границами, обозначаемыми тем же семантическим полем лексики, что и в романах Достоевского. В рассказах о домовом, баннике и кикиморе лексемы "дверь", "порог", "ворота" употребляются 35 раз, в рассказах о черте — около 20 раз и т.д. Рассказы о ведьме, колдуне, покойнике особенно отчетливо выявляют связь "порога" с нечистой силой. На 94 текста о ведьме приходится около 50 упоминаний "порога" (двери, ворот, забора), около 20 — "окна" (форточки, ставен). Около 35 раз ситуация "порога" возникает в быличках о колдуне и более 40 — в рассказах о покойнике.

Другим выразительным признаком народных мифологических рассказов является большая частотность употребления слова-понятия "вдруг" в связи с ситуацией "порога" (и вообще маргинальной зоны). В быличках о черте "вдруг" 11 раз, а о ведьме 13 раз сопровождает вторжение нечистой силы, часто как бы зафиксированной на границе. Например, "... Вдруг заходят в дверь... три парня... Сели на порог...", "И вдруг окно распахнется... — Тетка, черт на окне..." и т.п.

Если всего в сборнике мы насчитали 77 употреблений наречия "вдруг", то в романах Достоевского их сотни: в "Преступлении и наказании" — около 550, в "Бесах" — около 580, в "Братьях Карамазовых" — 1122 и т.д. Но важна не сама по себе большая частотность понятия у Достоевского, а идущая от фольклорно-мифологических истоков связь его с "порогом", и шире — с маргинальной зоной. Например, в "Идиоте": "В шести шагах от крыльца показался вдруг Рогожин". В "Братьях Карамазовых": "Митя, выбегая и уже отворив одною рукою дверь, другою вдруг на лету выхватил пестик..."; "Федор Павлович стоял близ окна... вдруг он выдернул голову... вдруг повернулся к окну..."; "Митя вдруг кинулся на забор..." и многие другие примеры. Приведенный материал позволяет говорить, что "вдруг" у Достоевского, как и в быличках, становится временной координатой порога (маргинальной зоны) и тоже знаменует "границу" между реальным и ирреальным, служит "знаком" вторжения трансцендентного в обыденное.

Заметим, что с маргинальной зоной связаны у писателя персонажи, наделенные хтоническими признаками, которыми в фольклорно-мифологическом мышлении, судя по "Нечистой ... силе" С.В.Максимова, были следующие: черный цвет (среди более чем 50 имен черта

названы "черная сила", "черный") – все Карамазовы, по Фасмеру, черномазые (т.е. черти), как и Рогожин; черноглазы Раскольников и Дуня, Аглая и Настасья Филипповна, Ставрогин, Шатов и др.; востроголоовость и асимметрия: Капернаумов, хромая Лебядкина и др.; душевные болезни, которые всегда и бесспорно насылает черт (в т.ч. кликушество и падучая) – большинство героев; склонность к азартным играм, пьянству, – Мармеладов, Свидригайлов, Лебедев, Лебядкин, Федор Павлович и др. склонность к сводничеству, сладострастию, шпионству – Лужин, Ставрогин, Верховенский, Тоцкий и др.; упоминание в речи черта (т.н. черное слово); контакт с хтоническими животными; связь с нечистой силой; склонность к преступлению и самоубийству и т.д.

Рассмотрим соотношение хтонических признаков с "пороговостью" на примере только двух персонажей, наиболее ярких и показательных.

В "Идиоте" маргинальная зона наиболее подробно описывается, когда на сцене появляется Рогожин, хтоничность которого заявлена с первых страниц. Трижды Достоевский называет его "черноволосым" и 12 раз "черномазым" (т.е. дьяволом, Вельзевулом [см.4, с.392]). Появление шайки Рогожина описано с помощью 21 "вдруг", причем 4-раза упомянута "дверь", по 3 раза "прихожая" и "лестница", 2 раза – "порог". Рогожин больше всех героев чертыхается (более 30 раз). Он сладострастник и потенциальный убийца. Все описания его мрачного, похожего на кладбище, дома подтверждают наличие связи "порога" с нечистой силой. Так, во 2-й части в 3 и 4 главах "вдруг" упомянуто 18 раз, "двери" – 14 раз, "лестница" – 5 раз и т.д.

Для понимания дьявольской сущности Рогожина важны описания его взаимоотношений с Ипполитом, к которому приходил то ли Рогожин, то ли его призрак, который сидел "на стуле, у окна" больше часа. Ипполит видит кошмарный сон об ужасном животном, чудовище, вроде скорпиона, пресмыкающемся гаде, тарантуле. В этом заключается тайна, связанная с посещением Рогожина. "В первом часу ночи, – пишет в исповеди Ипполит. – вдруг дверь моей комнаты отворилась и вошел Рогожин..." Ипполиту вдруг представилась мысль: "... что если это не Рогсжин, а только видение?" Пять раз повторив слово "привидение", Ипполит продолжает: "Наконец, Рогсжин встал и тихо, почти на цыпочках, подошел к двери, отворил ее, притворил и вышел". На другое утро Ипполит проснулся от стука в дверь

и тотчас подумал: "Как же мог он войти, когда дверь была заперта? ... настоящему Рогожину невозможно было войти, потому что все наши двери на ночь запираются на замок". Это привидение унизило Ипполита, который не в силах подчиняться темной силе, принимающей вид тарантула.

В этом отрывке "привидение" упомянуто 8 раз, "двери" - 10 раз, "вдруг" - 4 раза. Имя Рогожина недвусмысленно связывается с пауком, с хтонической силой, которой Ипполит, вопреки его словам, подчиняется, принимая окончательное решение о самоубийстве, к которому подталкивает черт. Данный эпизод очень напоминает быличку (№ 107) о домовом, в которой рассказчик 8 раз упоминает "двери": "... Могло пригрезиться, если я уснул. Так я заходил, дверь затворил, а дверь оказалась пола ... Если во сне это мне пригрезилось, а дверь-то почему?.. Вот тут я не могу до сих пор понять... Дверь туго затворялась". (Как тут не вспомнить и "калитку" в "Братьях Карамазовых", где ее открытость/закрытость стала главным камнем преткновения в деле об убийстве Федора Павловича Карамазова).

Подобно привидению появляется на пороге и Свидригайлов в "Преступлении и наказании". Его приход - как бы продолжение сна Раскольникова об убитой старухе: "Но странно, сон как будто все еще продолжался: дверь его была отворена настежь, и на пороге стоял совсем незнакомый ему человек и пристально его разглядывал... Вдруг он переступил осторожно через порог, бережно притворил за собой дверь..." Но в отличие от визита Рогожина к Ипполиту, визит Свидригайлова - реальность. В отличие от "черномазого" Рогожина, который полностью соответствует представлениям о нечистой силе, Свидригайлов был "с густою, светлою, почти белою бородой", его внешность не соответствует хтоничной сути. Он, как любой черт, толкает людей на самоубийство. Подобно привидениям быличек, его посещают привидения жены, слуги, 14-летней девочки, его жертв. Марфа Петровна "придет, поговорит с минуту и уйдет в дверь, всегда в дверь". Свидригайлов определяет привидение как "клочки и обрывки других миров, их начало". Этот "иной мир", "царство смерти" символизирует Америка, куда он все время стремится и куда в конце концов попадает. Он шулер, сладострастник, растлитель, "человек развратный и праздный", связанный с хтоническими животными (мухами, пауками, мышами). Вечность видится ему баней с пауками,

мышами). Вечность видится ему баней с пауками (местом нечистым, как известно). В то время как народ обоготворяет всду, Свидригайлов "никогда не любил воды". Описание его последних часов перед самоубийством изобилует хтонической и маргинальной лексикой: "окно" - 17 раз, "вдруг" - 13, "лестница" - 4, "двери" - 3 и т.д. Если Рогожин - сам дьявол, преследующий Ипполита, Мышкина и других, то Свидригайлов - скорее человек, в которого вселился бес, как и в Раскольникову. Еще более сложен образ Ставрогина.

Таким образом, Достоевский, усвоив (возможно, бессознательно) народные представления о нечистой силе, связанной с "порогом", наполняет этот образ-символ новым духовно-личностным содержанием, которое требует осмысления. Порог у Достоевского - знак амбивалентности, пространственно-временное выражение сложности героя, его способности находиться в обоих мирах одновременно ("посюстороннем" и "потустороннем"). Даже такие светлые образы, как Соня, князь Мышкин, Алеша Карамазов (а по мнению Г.Гачева, и Зосима [4, с.392]) обладают хтоническими чертами. Но это тема для будущего исследования.

Список литературы: 1. А р б а н Д. Порог у Достоевского (тема, мотив и понятие) // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т.2.С.19-28. 2. Б а х т и н М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972. 3. Б а х т и н М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С.121-290. 4. Г а ч е в Г. Космос Достоевского // Гачев Г. Национальные образы мира. М., 1988. 5. М а к с и м о в С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1969. 6. Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири. - Новосибирск, 1987. 7. Н е в с к а я Л.Г. Синонимия как один из способов организации фольклорного текста // Славянское и балканское языкознание: Проблемы лексикологии. М., 1983. С.221-235. 8. Т о п о р о в В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления ("Преступление и наказание") // Пробл. поэтики и истории лит. Саранск, 1973. С.91-109. 9. Т о р о п П.Х. Симультанность и диалогизм в поэтике Достоевского // Тр. по знаковым системам, ХУП. Тарту, 1984. С.138-158.

Поступила в редколлегию 14.12.90

ПРИЙМЕНИК В І Д У СТРУКТУРІ АД"ЕКТИВНИХ СЛОВОСПОЛУЧЕНЬ

У системі прикметникових словосполучень конструкції із залежною прийменниково-відмінковою субстантивною формою створюють найбільш численну групу^{*}. Вони характеризуються поліфункціональністю в плані семантико-синтаксичних відношень, що виникають у результаті взаємодії головного і залежного компонентів. Типовою для аналізованих синтаксичних утворень є об'єктна та обставинна (темпоральна, локальна, каузальна, квантитативна) детермінація. Проте вони здатні передавати й артибутивні, інші обставинні (умови, допуску, мети) та дифузні значення. Сутність останніх полягає в тому, що на основну сему накладається частіше один, рідше кілька додаткових значеннєвих відтінків. Разом із тим ад"ективні словосполучення відзначаються різноманітністю у структурному відношенні, що мотивується роллю прийменника як засобу зв'язку компонентів. Прийменник, як і носій валентності та валентний партнер, певною мірою впливає на характер реалізованих відношень, а інколи його "індивідуальне значення... виступає тією найголовнішою диференційною ознакою, на підставі якої розмежовуються конструкції спільного функціонально-семантичного типу [2, с.12]. Характерна для сучасної української мови тенденція росту словосполучень "П + Пр + І у непрямих відмінках"^{жж} "пов'язується із змінами у самих прийменниках, із розвитком у них нових значень і функцій, із розширенням сфери граматичних відношень, що ними передаються" [3, с.235]. У складі прикметникових словосполучень функціонують такі прийменники: В(У) , за, коло, біля, з-під, о (об) , ради, для, до, на, з (зі, із) , між (межи), заради, над (наді, надо) , перед (переді, передо), по, від (од), к (ік), під (піді, підо) , без, через, після, при, проти, серед, задля, попри, супроти, поміж, відносно, щодо, вздовж (уздовж), попід (попіді, попідо), всупереч, наперекір, не-

^{*} За результатами проведеного статистичного аналізу на матеріалі текстів різних функціональних стилів (36000 словосполучень) вони складають 26 % (усього зафіксовано 1347 прикладів, із них 353 "П + Пр + І у непрямому відмінку").

^{жж} умовні скорочення, прийняті в роботі: П-прикметник, Пр-прийменник, Присл-прислівник, І-іменник.

зважаючи на , по відношенню до, у процесі, впродовж (упродовж), протягом, внаслідок (унаслідок); завдяки, В(У) зв'язку з, попри, під час, в ім'я, які виступають констигуентами 52 можливих у сучасній українській мові конкретних реалізацій валентної схеми "П + Пр + І у непрямому відмінку". Найбільшу частоту вживання мають конструкції із прийменниками Від, З (зі, із), В(У), Для, До.

Пропонована стаття присвячена аналізу семантико-синтаксичної природи прикетникових словосполучень із компонентом Від та його фонетичним варіантом Од. Прикетник Від (Од) вживається з родовим відмінком. Разом із приад"ективним іменником він регулярно доповнює названу опорним прикетником ознаку вказівкою на час і місце її реалізації, причину вияву. Зрідка залежна позиція "Від (Од) + І у Р.в." конкретизує значеннєвий план головного члена словосполучення об"єктною та квантитативною характеристикою.

І. КАУЗАЛЬНА ДЕТЕРМІНАЦІЯ

У структурі моделі "П+Від/Од/+І у Р.в." найбільш продуктивними є словосполучення, в яких виражаються каузальні відношення. Функцію опорного компонента виконують неоднорідні за значенням прикетники, що входять до різних лексико-семантичних груп. Семантичний центр формують органолептичні прикетники із означенням "зір", "слух", "дотик", "нюх", "смак", наприклад: (Настя) червона від жару (М.Стельмах), (квартира) дунка від безлюддя (Л.Дмитерко), (кімната) пахуча від цигарок і озону (І.Микитенко), (рейки) гарячі од сонця (А.Дімаров), (поцілунок) солоний від сліз (О.Гончар) . Валентне ядро утворюють лексеми, які виражають ознаку, що сприймається зором, зокрема колір. Серед цих прикетників активною сполучуваністю напілені білий, голубий, жовтий, зелений, синій, червоний, чорний, причому за частотою вживання виділяються білий, червоний, чорний.

Синтагматика органолептичних прикетників залежить від того, кому приписується ознака - живій істоті чи предмету. У конструкціях із суб"єктом - живою істотою реалізована ознака уточнюється вказівкою на внутрішню причину її виникнення. У цьому випадку роль агенса і пацієнса виконує одна і та ж особа, яка викликає причину і зазнає наслідку. Регулярним приад"ективним конкретизатором виступають іменники - назви: І) почуттів, психічного стану: (Харитя) червона від сорому (І.Цюпа), (обличчя) бліде від злоби й

гніву (А.Шиян); (Мишуня) мокрый од хвилювання (Ю.Яновський); 2) фізичного стану: (обличчя) жовте од втоми (Б.Олійник), (очі) липкі від втоми (В.Шевчук); 3) фізіологічного стану: (очі) червоні від безсоння (Ю.Мушкетик); 4) дій і процесів, пов'язаних із самим суб'єктом: (їздовий) бурий від натуги (Г.Тютюнник), (полковник) жовтий від сидіння (Н.Рибак), (дружина) дум'яна від ходи (В.Малик).

Вужчою функціональною сферою наділені словосполучення, у яких роль підпорядкованого члена виконують речовинні іменники кров, піт, сльози, наприклад: (очі) червоні від сліз (Ю.Збанацький), (поляк) мокрый від поту й крові (В.Малик), (губи) солоні від сліз (Г.Тютюнник).

Залежна позиція "Від (од) + і у Р.в." уточнює названу органолептичними прикметниками ознаку вказівкою не лише на внутрішню, а й на зовнішню каузацію, коли агент викликає причину, а пацієнт є її наслідком.

Приад'єктивний ряд представлений конкретними й абстрактними іменниками. У кількісному плані переважають словосполучення з абстрактними іменниками на позначення: 1) явищ і станів природи (мороз, вітер, жара, спека, тепло, холод): (лице) дум'яне від морозу (І.Цюпа), (Гриць) од холоду червоний (Л.Костенко), (земля) жовта від спеки (Л.Павличко), (білизна) пахуча від вітрів (А.Шиян); 2) дій і процесів: (вогні) од пострілів сині (В.Сосюра), (дуло) гаряче від стрільби (Ю.Смолич), (коси) мокрі від вмивання (М.Коцюбинський). Приад'єктивна позиція заповнюється, як правило, субстантивами – назвами дій і процесів, що сприймаються зором або слухом; 3) загальних часових понять: (ліка) чорна від часу (М.Стельмах), (фрески) бліді від давності (І.Драч), (кожух) чорний від років. У словосполученнях з опорними органолептичними прикметниками і залежними темпоральними іменниками виникають дифузні відношення: приименниково-субстантивна форма, крім функції причини, містить сему темпоральності.

Ядро субстантивної конкретної лексики утворюють матеріально-речовинні іменники різних лексико-семантичних груп, а саме: 1) (юнак) блискучий від вугілля та мазуту (О.Гончар), (Сашко) чорний від пороку (Ю.Яновський), (постать) темя від диму (С.Скляренко); 2) (вітряк) чорний від дощів (М.Зарудний), (стежка) слизька від роси (Г.Тютюнник), (руки) мокрі від снігу

(Ю.Збанацький); 3) (гімнастерки) руді від крові (Г.Тютюнник), (камінь) жовто-зелений від олії (В.Малик), (сіть) мокра від поту (Г.Тютюнник), (гуса) солоні від розсолу (В.Бабляк); 4) (дорога) жовта від піску (П.Гуріненко); 5) (пальці) жовті від тютюну (Г.Тютюнник); 6) (корито) зелене від моху (В.Малик).

Крім конкретних речовинних іменників, у приад"єктивній позиції трапляються лексеми земля, небо, сонце: (Лунай) голубий від неба (О.Гончар), (схили) чорні від землі (Г.Тютюнник), (ворота) вогкі від сонця (М.Стельмах). Найменшу активність у сучасній українській мові мають конструкції із залежним приємником Від (Од) і абстрактними іменниками на позначення властивостей, ознак, а також конкретними субстантивами – назвами осіб, інших живих істот. Вони представлені лише кількома прикладами: (пузце) чорне від смаги (О.Гончар), (ліхтар) тьманий від комах (Л.Костенко), (поле) чорне від трупів (Ю.Смолич).

Регулярним носієм валентності моделі "П + Від (од) + і у Р.в." виступають ад"єктиви лексико-семантичної групи "внутрішній світ людини", які збігаються за дистрибутивними властивостями з органо-лептичними прикметниками. Залежні компоненти, що називають внутрішню причину реалізованого лексемами веселий, добрий, життєрадісний, кмітливий, розумний, спокійний, тихий, чемний та ін. ознаку, представлені абстрактними і речовинними іменниками: (кохана) від любові п"яна (С.Голованівський), (червоноармійці) непритомні від голоду (Ю.Яновський), (ти) хмільний від думок (М.Бажан). У ролі конкретизаторів зовнішньої причини виступають субстантиви на позначення явищ і станів природи, речовин, дій і процесів, які впливають на суб"єкт. Спородично цю функцію виконують лексеми конкретної семантики. Наприклад: (уста) неживі від спраги (С.Голованівський), (Ія) сонна від розмови (П.Гуріненко), (шофер) од пива п"яний (І.Драч), (Йонька) радий від скарбів (Г.Тютюнник). Головними компонентами розгляданої моделі дуже часто виступають прикметники лексико-семантичної групи "зовнішні особливості людини": безвухий, горбатий, довгобразий, довгоший, жилавий, короткий, кущий, малий, масивний, годований, мускулистий, м"ясистий, опецькуватий, плечистий, пузатий, сухий, горбатий, граціозний, плоскогрудий, скалооский, скульастий, сутулуватий та ін. Виражена ними ознака уточнюється переважно вказівкою на зовнішню причину, лише в окремих випадках – на внутрішню: (матроси) від праці гор-

баті (А.Малишко), (обличчя) їжакувате від щетини (М.Стельмах), (обличчя) жстоке від шрамів (Ю.Яновський), (начальник) однорухий від шаблі (П.Козланюк). Доречно зазначити, що підпорядковані іменники - назви знарядь праці вживаються метонімічно, вони приховують у собі "будь-яку із можливих якостей, дій чи подій" [1, с.123]. Пор.: (син) сугулуватий від (чужого) плуга (М.Стельмах) = (син) сугулуватий від праці (на чужих людей).

Реалізаторами каузальних відношень у системі ад"єктивних словосполучень виступають, крім аналізованої моделі, "П + З (зі, із) + І у Р.в.", "П + Присл.", "П + через + І у З.В.", "П + завдяки + І у Д.В.", "П + на + І у З.в.", "П + у зв'язку + І в О.в.", "П + Внаслідок (унаслідок) + І у Р.в." Регулярний міжмоделний варіативний валентний ряд утворюють "П + Від (Од) + І у Р.в." - "П + З (зі, із) + І у Р.в." - "П + Присл.": (я) гаряча від сну (Ю.Яновський) - (Бутанька) гаряча зі сну (О.Гончар) - (погляд) млявий спросоння (Г.Тютюнник). Ад"єктивно-адвербіальні конструкції з каузальною семантикою відзначаються низьким ступенем продуктивності і лексико-семантичною обмеженістю конституючих членів [4, с.64]. Словосполучення із залежними позиціями "Від (Од) + І у Р.в." і "З (зі, із) + І у Р.в." перебувають у відношенні як 5 до 1. Окремі розряди залежних компонентів, наприклад іменники із значенням почуття, психічного чи фізичного стану людини, можуть сполучатися як з прийменником Від (Од), так і з прийменником З (зі, із). Субстантиви лексико-семантичної групи "фізіологічний стан людини" у більшості випадків функціонують з прийменником З (зі, із), тоді як лексеми, що позначають дії та процеси, речовини, конкретні предмети, темпоральні поняття, регулярно сполучаються з прийменником Від (Од).

2. ТЕМПОРАЛЬНА ДЕТЕРМІНАЦІЯ

Родовий із прийменником Від (Од) у приад"єктивній позиції служить також для вираження темпоральних відношень. Аналізовані словосполучення кількісно менші за конструкції із каузальною детермінацією. Прийменниково-субстантивний поширювач конкретизує виражену опорним прикметником ознаку вказівкою на тривалість її виявлення і регулярно функціонує при ад"єктивах із значенням 1) підпорядкування залежності (ієрархії) - відданий, вільний, вірний, владний, залежний, підвладний, підзвітний, покірний, про-

тивний, одвітний, рівноправний, 2) притаманності, належності - властивий, належний, невіддільний, невід'ємний, присущий, притаманний, специфічний, типовий, характерний, чужий, 3) відомості, поширеності, знайомства - авторитетний, відомий, всезвісний, відсутній, знайомий, знаний, наявний, невідомий, популярний, присутній, 4) характеристики внутрішнього світу людини, особливостей її зовнішності - веселий, зловбий, прудкий, вульгарний, дбайливий, жадний, нерозсудливий, розумний, хитромудрий, сліпий, тверезий, хворобливий, високий, низький, змарнілий, мускулистий, пранцьовитий: (шлях) від тієї хвилини підвладний (королівству) (Н.Рибак), (це) властиве (Франкові) від юності (М.Рильський), (стиль) відомий від часів Ренесансу (Ю.Смолич), (Марат) від самого дитинства кремезанний (А.Мороз), (мати) од роду була висока й ставна (Ю.Мушкетик), (обличчя) рум'яне від природи (А.Мороз), (він) од роду глухий і німий (М.Куліш). Як свідчать наведені приклади, семантичний діапазон залежних компонентів найчастіше формується на базі іменників - назв періодів, пов'язаних із життям людини, діяльністю історичних осіб, соціальними формаціями, епохами.

Зрідка приад'єктивна позиція заповнюється іменниками, що позначають назви конкретних вимірів часу, загальних часових понять, які в свою чергу потребують конкретизаторів у вигляді різноманітних атрибутивних характеристик. Основне функціональне навантаження припадає на стійкі сполуки "Від (Од) роду" та "Від (Од) природи", які, крім вказівки на початковий момент виникнення ознаки, мають значення причини.

У ролі темпорального поширювача в системі ад'єктивних словосполучень вживаються прислівники часу -вовік, вічно, завжди, віднині, зроду, спрэдвіку, далі, згодом, невдовзі, спочатку, потім, укінці, повік... та субстантивні відмінкові й прийменниково-відмінкові форми - "І у Р.в.", "І у З.в.", "І в О.в.", "До + І у Р.в.", "За + І у ф.в.", "Після + І у Р.в.", "впродовж (упродовж) + І у Р.в.", "У процесі + І у Р.в.", "протягом + І у Р.в.", "під час + І у Р.в.", "к (ік) + І у Д.в.", "В (У) + І у З.в.", "на + І у З.в.", "За + І у З.в.", "під + І у З.в.", "через + І у З.в.", "З (зі, із) + І у З.в.", "перед + І в О.в.", "(У) + І у М.в.", "на + І у М.в.", "По + І у М.в.", "При + І у М.в.", "О (об) + І у М.в."

Функціональним еквівалентом конструкції "П + Від Од + І у Р.в." виступають словосполучення "П + З (зі, із) + І у Р.в.",:

(думка) відома від часів Арістотеля (П.Тичина) – (слід) відомий з часів Діоскоріда ("Лікарські рослини"); (профіль) знайомий од шкільних років (Ю.Мушкетик) – (обличчя) знайоме з юнацьких літ (А.Головко). Варіативні зв'язки регулярно встановлюються при ад"ективах, що входять до лексико-семантичної групи "відомість, популярність", семантичну домінанту серед яких утворюють лексеми відомий і знайомий.

3. ЛОКАЛЬНО-ПРОСТОРОВА ДЕТЕРМІНАЦІЯ

Залежний компонент "Від (Од) + $\dot{1}$ у Р.в." виступає в локально-просторовому значенні. Коло опорних прикметників лексично обмежене: сюди входять ад"ективи просторової семантики – безконечний, безкрай, безмежний, безмірний, верхній, крайній, лівий, мілкий, останній, передній, попутний, сусідній, центральний та ті, що вказують на відповідність – невідповідність – однаковий, несхожий, протилежний і ступінь відомості – відомий, всезвісний, знаний, поширений (найбільшу функціональну активність виявляють лексеми відомий і знаний). Наприклад: (землі) поблизькі од Києва (П.Загребельний), (хата) від боліт крайня (Г.Тютюнник), (сторона) протилежна від Нестерівки (Ю.Збанацький), (сторона) протилежна від річки (В.Шевчук), (рід) відомий від Сніжнянки (В.Собко). Конкретизатори локально-просторового значення формуються на базі лексем, що позначають власні назви, назви населених пунктів, обмежених і не обмежених просторів, підприємств, установ та ін. Роль приад"ективного компонента, який вказує на обмежене чи не обмежене поширення ознаки в просторі, у сучасній українській мові виконують прислівники місця – всюди, кругом, вдома, близько, де-не-де, надворі, там, отут, приименниково-відмінкові форми "В(У) + $\dot{1}$ у М.в.", "На + $\dot{1}$ у М.в.", "проти + $\dot{1}$ у Р.в.", "супроти + $\dot{1}$ у Р.в.", "До + $\dot{1}$ у Р.в.", "З (зі, із) + $\dot{1}$ у Р.в.", "серед + $\dot{1}$ у Р.в.", "між + $\dot{1}$ у Р.в.", "поміж + $\dot{1}$ у Р.в.", "коло + $\dot{1}$ у Р.в.", "біля + $\dot{1}$ у Р.в.", "з-під + $\dot{1}$ у Р.в.", "вздовж (уздовж) + $\dot{1}$ у Р.в.", "На + $\dot{1}$ у З.в.", "по + $\dot{1}$ у З.в.", "під (піді, підо) + $\dot{1}$ у З.в.", "З (зі, із) + $\dot{1}$ в О.в.", "під (піді, підо) + $\dot{1}$ в О.в.", "між (межи) + $\dot{1}$ в О.в.", "над (наді, надо) + $\dot{1}$ в О.в.", "попід (попіді, попіді) + $\dot{1}$ в О.в.", "по + $\dot{1}$ у М.в.", "при + $\dot{1}$ в М.в.". Конструкції "Від (Од) + $\dot{1}$ у Р.в." у цьому ланцюгу функціонують відособлено, оскільки не утворюють функціонально-варіативних рядів.

4. ОБ'ЄКТНА ДЕТЕРМІНАЦІЯ

Децо в іншому плані представлені валентні можливості моделі "П + Від (Од) + І в Р.в.", компоненти якої пов'язані об'єктними відношеннями. По-перше, вони наділені низьким ступенем продуктивності, по-друге, характеризуються суворю лімітованістю по лінії головного компонента, роль якого виконують не лексико-семантичні групи, як у попередніх моделях, а окремі лексеми – безпечний, відмінний, вільний, далекий, невіддільний, невід'ємний.

Прикметник далекій, реалізуючи значення "який не думає про що-небудь, не має наміру робити щось" [5, т.ІІ, с.207], сполучається з абстрактними іменниками, що позначають дію і процес, почуття, психічний стан: (розум) далекій од війни (І.Котляревський), (випраксія) далека від тривоги (П.Загребельний). Вступаючи у семантико-синтаксичні відношення з іменниками – назвами явищ і понять суспільно-політичного життя, мистецтва, прикметник далекій виступає із значенням "який не має відношення до чого-небудь": (малювання) далека від марксизму (І.Муратов), (я) далека від політики (А.Шиян).

Прикметник вільний – "який не містить у собі чгось небажаного, непотрібного, позбавлений чого-небудь" [5, т.І, с.673], як правило, сполучається із іменниками, що характеризуються семою "дія, процес": (час) вільний від мисливства (Ю.Смолич).

З прикметниками відмінний, відмінний – "який чимось відрізняється від кого, – чого-небудь" [5, т.І, с.606, 607], невід'ємний, невіддільний – "якого не можна відділити, відокремити від кого, – чого-небудь" [5, т.5, с.262] однаковою мірою сполучаються конкретні іменники-назви живих і неживих істот: (група) відмінна від Ковпакової (Я.Баш), (дерева) відмінні від трав (М.Рильський), (перлини) невіддільні від "Наталки Полтавки" (О.Гончар).

Для прикметника безпечний – "якому не загрожує небезпека, гарантований від небезпеки" [5, т.І, с.139] типовою є сполучуваність із іменниками на позначення особи, дії, процесу: (ти) був безпечний від козаків (Н.Рибак), (місце) безпечно від обстрілу (І.Муратов).

В ролі об'єкта при прикметниках вільний – "ніким не гноблений, не поневолений, незалежний, самостійний" [5, т.І, с.673], незалежний – "який не залежить від кого, – чого-небудь, не підкоряється комусь, чомусь" [5, т.5, с.308] стійко закріпилися імен-

ники - назви людей у широкому розумінні цієї лексико-семантичної категорії: (Україна) вільна від пенів (Н.Рибак), (державна) незалежна від шляхти (Н.Рибак), (художник) незалежний від суспільства [5, т.5, с.308], (критерій) незалежний від бога (І.Драч).

Словосполучення "П + Від (Од) + І у Р.в.", що виражають об'єктне значення, характеризуються функціональною ізоляваністю, оскільки не наділені міжмодельною варіативністю.

5. ЗНАЧЕННЯ МІРИ

Нетиповим для родового відмінка з прийменником Від (Од) є значення міри. Такі словосполучення суворо обмежені по лінії головного і залежного компонентів. У ролі першого виступають прикметники лексико-семантичних груп "внутрішній світ людини", "відплата". Функцію другого виконують дві фразологізовані прийменниково-відмінкові форми - від душі, від серця, які можуть поширюватися різними атрибутивними характеристиками: (Сагайда) від душі радий (О.Гончар), (я) (вам) влячний від щирого серця (А.Дімаров). Значення міри передають і такі ад'єктивні моделі, як "П + Присл. (кількісний)", "П + Без + І у Р.в.", "П + В(У) + І у З.в.", "П + В(У) + І у М.в.", "П + З (зі, із) + І у Р.в.", "П + На + І у З.в.", "П + По + І у З.в.", "П + Через І у З.в.", "П + І в О.в." У ролі функціонального еквівалента структури від душі виступає конструкція з душі: (я) (тобі) з душі рада (О.Кобилянська).

Таким чином, прийменник Від (Од) разом із генітивною формою іменника конкретизує значеннєвий план прикметника, з яким перебуває у детермінативних відношеннях, каузальною темпоральною, локально-просторовою характеристикою. Специфіка розгляданої моделі, порівняно з іншими, полягає в тому, що конституюючі члени її характеризуються суворою чи відносно суворою лексичною лімітованістю.

Список літератури: 1. А р у т ю н о в а Н.Д. Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы. М., 1976. 2. І в а н е н - к о З.І. Система прийменникових конструкцій адвербіального значення. К., Одеса, 1981. 3. П р о к о п о в и ч Н.Н. Словосочетание в современном русском литературном языке. М., 1966. 4. С т е п а н е н к о М.І. Прикметниково-прислівникові словосполучення в українській мові /синтаксичний і семантичний ана-

Надійшла до редколегії 24.12.90

К.В.ГУЛЫЙ

ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКАЯ МЕТАФОРА
В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИРИКЕ XVI - СЕРЕДИНЫ XIX вв.

(на материале английских, французских и русских текстов)

Вопрос, рассматриваемый в данной работе, имеет непосредственное отношение к многоаспектной проблеме выявления индивидуального (т.е. относящегося к специфике авторского идиолекта) и общего (т.е. относящегося к языковым средствам, присущим целому литературному направлению или даже целому "поэтическому дискурсу")* в характеристиках языковой архитектоники текстов того или иного поэта. Данное исследование ориентировано, с одной стороны, на дальнейшее теоретическое изучение феномена авторского идиолекта**, а с другой стороны, представляет новые характеристики текстов лирики, принадлежащих к конкретным направлениям европей-

* Под "поэтическим дискурсом" понимается совокупность поэтических текстов конкретной исторической непрерывной литературной традиции (например, английской литературной традиции от эпохи Возрождения до XX в), где каждый текст рассматривается как частный элемент этого единого целого, см. [9, с.7-12]. В терминах лингвистики текста этому понятию частично соответствует то, что называют "мегаконтекстом" [8, с.16]. Неполнота соответствия этих двух понятий друг другу в том, что мегаконтекст теоретически может включать в себя не только тексты "своей" литературной традиции, но и тексты некоторой инородной традиции, оказавшей заметное влияние на "свою" (например, влияние античной поэзии на европейскую поэзию XVI - середины XIX вв.).

** Проблема авторского идиолекта сама по себе достаточно велика и рассмотрение ее даже в поверхностном плане в рамках данной статьи проведено быть не может. Общий экскурс в историю и состояние этой проблемы можно найти, например, в работе [10].

ских литератур (английской, французской, русской)* XVI – середины XIX вв. в аспекте лингвопоэтики и лингвистической типологии художественных текстов.

Материал исследования был получен методом сплошной выборки метафор из оригинальных текстов английской и французской лирики XVI – середины XIX вв. и русской лирики XVIII – середины XIX вв. Было обработано наследие (в полном объеме написанной лирики) всех поэтов первого ряда (например, У.Шекспир, Ф.Малерб, М.Ломоносов, У.Вордсворт, А.Ламартин, В.Жуковский), а также наследие большого количества поэтов второго и третьего ряда (у большинства из них также в полном объеме написанной лирики). В целом исследованы тексты более чем 140 авторов.

Метафора как элемент авторского идиолекта, несомненно, представляет собой проблему, которая до сих пор по-настоящему не ставилась, уже хотя бы потому, что каких бы то ни было строгих лингвистических определений метафоры в этом качестве научная литература не содержит. В данной статье сделана попытка восполнить этот пробел, хотя лишь и частично, – поскольку понятие индивидуально-авторской метафоры формулируется только для текстов определенного типа, а именно для лирики** При этом накладывается еще одно ограничение – рамки исследования охватывают тексты лишь некоторых из известных истории мировой литературы направлений.

В основе концепции индивидуально-авторской метафоры в предлагаемой работе лежит так называемый комплекс сводимых представлений метафоры (далее сокращенно – КСП). Сформулируем это понятие. Под КСП понимается комбинация в метафоре представления, порождаемого денотатом ее образного средства (англ. – *vehicle*), и представления, порождаемого денотатом ее темы (англ. – *tenor*), при этом первое представление может быть выражено любым лингвисти-

* Национально-языковая принадлежность привлекаемых разноязычных корпусов текстов соответствует трем крупным европейским литературам, объединяемым принадлежностью к единому культурно-историческому ареалу, характеризующимся поэтическими дискурсами относительно сходной величины (исследование показало, что фактом большей длительности английской и французской поэтических традиций в сравнении с русской в данном случае можно пренебречь), сохраняющим при этом определенное своеобразие и созданным на генеалогически и типологически достаточно своеобразных языках.

** Будучи, с одной стороны, понятием традиционно литературоведческим, лирика, тем не менее, несомненно, имеет и специфические лингвистические (текстуально-типологические) характеристики, на что указывают многие исследователи.

чески доступным способом – любым значимым членом развернутой метафоры*, любой знаменательной частью речи, синонимией, синекдохой, метонимией, иногда также антонимией и гипонимией (т.е. лексемами, означающими видовые варианты одного родового понятия), а денотатом, порождающим второе представление, может быть как некоторый предмет в целом, так и любая часть этого предмета или любой его признак. Существование КСП как явления в тексте лингвистически обеспечивается на уровне компонентов значений темы метафоры (т.е. ее контекстуального значения) и ее образного средства (т.е. ее словарного значения). Отметим, что именно феномен КСП во многих случаях обеспечивает функционально-семантическую адекватность метафор разноязычных типологически близких поэтических текстов. Приведем примеры:

КСП звезды/алмазы – реализуется в трех из приведенных ниже разноязычных отрывков субстантивной метафорой (английский, французский и испанский примеры) и в одном из них (в русском) адъективной метафорой: "...the dark, silent blue [небо]

I With all its diamonds trembling through and through " [Keats, "Epistle to My Brother George ('Full Many a dreary hour have I past...')"]; *Tant que la nuit, de diamants/ Semera l'hémisphère* [Racine, "Ode de Louange de Port-Royal en général"]; *Vendrá la noche y engastando el cielo/diamantes en su concavo sutiles, /tranquilo cubrirá toda la tierra* [Lope de Vega, "Elisio"];

"...ночь нисходит,/И... Алмазных звезд ненужный хор/На небо-склон она выводит!" [Баратынский, "Финляндия"].

КСП текущая вода (в природе)/ речь – реализуется в четырех примерах гипонимией (Колридж, Китс, Рылеев, Языков), а в пятом примере – антонимией (Баратынский): "...brook's chatter..." [Coleridge, "Lines Written in the Album at Elbingeroode"]; "...a spring-head of clear waters/babbling so wildly of its lovely daughters/The spreading blue bells..." [Keats, "I Stood Tiptoe"]; "Лепечущий поток" [Рылеев, "Пустыня"]; "...шепчущий ручей..." [Языков, "Мечта ('Когда петух...')"]; "Под ледяной/Своей корою/Ручей не-мее" [Баратынский, "Где сладкий шепот..."]. Мегаконтекстуально этот КСП связан с античными текстами, ср. "...unde loquaces/lymphæ desiliunt..." [Horatius, Carmina, Lib. II, carm. XIII].

*Развернутая метафора – метафора плюс синтаксически связанные с ней слова, развивающие ее прямое (т.е. словарное) значение.

Сформулируем еще два понятия, применение которых необходимо при изложении материала работы.

Денотативная область – сфера действительности, к которой принадлежит денотат (или его признак), соответствующий контекстуальному значению метафоры (т.е. ее теме). Денотативная группа (т.е. группа денотатов) – некоторая составная часть денотативной области.

Мотив – сложное явление корпуса текстов* (лирики), которое можно определить как: а) прямую связь денотатов, соответствующих прямым (т.е. словарным) значениям образных средств метафор (простых или развернутых), участвующих в номинации одной и той же денотативной области (группы) в разных текстах, с одной и той же относительно узкой сферой действительности**; б) ассоциативную связь КСП метафор разных текстов с одной и той же относительно узкой сферой действительности***. Используя термины лингвистики,

* Речь идет о текстах, принадлежащих к одному синхроническому срезу поэтического дискурса.

** Например: мотив [физических состояний организма в номинации денотативной области ПРИРОДА в романтической лирике – "Она [радуга] полнеба охватила/И в высоте изнемогла" [Тютчев, "Как неожиданно и ярко..."]; "*Sweetly they [Гоблака] slept / On the blue fields of heaven...*" [Keats, "I Stood Tiptoe"].

*** Например, ассоциативная связь некоторых КСП текстов рассматриваемого периода с античной культурой: КПС смерть (время как метонимия смерти/жатва (косьба)). Данный КСП представляет собой аллюзию божества античного пантеона Кроноса (Сатурна). Атрибутом этого божества был серп (коса), – "В греческих культах Кронос играл небольшую роль... атрибутом его был серп" [7, с.295], ср. также "*deus falceifer*" [Ovidius 4, с.316]. Разного рода подробности, связанные с развитием представлений об этом божестве в античном мире (совпадение в одном божестве двух первоначально разных – греческого Кроноса и римского Сатурна, первоначальная связь Кроноса с сельским хозяйством и его последующее превращение в бога времени и т.п.) в данном случае нерелевантны. Метафоры, основанные на данном КСП, широко распространены в лирике всего рассматриваемого периода (причем не только в рассматриваемых литературах): "*Time doth transfix the flourish set on youth...*

And nothing stands but for his scythe to mow" [Shakespeare, Sonnet 68]; "*N'attendez donc que la grand faux du Temps / Moissonne ainsi la fleur de vos printemps*" [Du Bellay, "Divers Jeux Rustiques. Contre les pétrarquistes"]; "...*Todes scharfer Sens...*" [Gryphius, "Was wundert Ihr Euch noch, Ihr Rose der Jungfrauen..."]; "*Ej, dziateczki! ... Was porzyna / Śmierć kosa*" [Baka, "Uwagi o śmierci niechybnej. Modym uwaga"]; "Смерть жатву жизни косит, косит" [Вяземский, "Смерть жатву жизни косит, косит..."].

можно сказать, что метафоры, формирующие какой-либо мотив, имеют либо общий семантический компонент в значениях своих образных средств (мотивы первого типа), либо некоторый семантический компонент в значении образного средства и некоторый семантический компонент в значении темы, соединение которых в метафоре и порождает определенную ассоциацию (мотивы второго типа). Мотивы первого типа, формирующиеся в метафорической номинации какой-либо денотативной области (группы) могут взаимодополнять друг друга, способствуя этим возникновению художественного образа (той денотативной сферы, в номинации которой эти мотивы присутствуют) в картине мира, представляемой тем или иным корпусом текстов (лирики). Такие мотивы можно назвать образостроящими^к. Метафоры, которые вносят в текст колорит какой-либо определенной культуры, - если таковых достаточно много в корпусе текстов, - порождают мотив, который можно назвать мотивом культурного колорита^{кк}.

Перейдем к изложению материала.

Как индивидуально-авторские в данной работе рассматриваются метафоры, которые специфичны в отношении какого-либо одного автора^{ккк} по своим КСП и при этом не связаны с каким бы то ни было образостроющим мотивом или мотивом культурного колорита, обнаруживаемом в соответствующем синхронном срезе поэтического дискурса^{кккк}.

^кТак, логически взаимодополняют друг друга мотивы, приписываемые природе (как денотативной области) в картине мира романтической лирики человеческие черты: например, способность испытывать эмоции, с одной стороны, а с другой - носить одежду, а также и испытывать физические состояния (см. примеры выше).

^{кк}Например, мотив, который можно назвать "античным", распространенный во всей лирике рассматриваемого периода.

^{ккк}Имеется в виду один автор в пределах одного синхронического среза поэтического дискурса.

^{кккк}Речь в данном случае идет не о принадлежности конкретного автора к тому или иному литературному направлению. Так, Пушкин в целом романтиком не был (хотя у него и был относительно недолгий романтический период), однако некоторые из его в общем многочисленных метафор (уже в текстах его постромантического периода) фактически связаны (перекликаются) с метафорами поэтов-романтиков, принадлежащими к мотивам, распространенным в романтической лирике или даже вообще в лирике XVI - середины XIX вв. Например: "...младая рода разрослась, / Зеленая семья..." [Пушкин, "...Вновь я посетил..."], ср.: "...Кудрявый сын лесов зеленых клен ... Твои всходящие до неба братья / Видали..." [Кюхельбекер, "Клен"] - образостроющий мотив "семья", распространенный в романтической (и не только в русской) лирике. Или же: "Сей шкипер был тот шкипер славный, / Кем наша двинулась земля, / Кто придал мощно бег державный / Рулю родного корабля" [Пушкин, "Моя родословная"]. Ср.: *"avis*

qui publiae [Cicero, 4, c.506] - "античный" мотив культурного колорита, широко распространенный в европейской лирике XVI - середины XIX вв.

Индивидуально-авторские метафоры, обнаруживаемые в исследованных текстах, можно отнести к шести рассмотренным ниже типам.

1-й тип: индивидуально-авторская метафора дополняет художественный образ некоторой сферы действительности, порождаемый системой образостроящих мотивов в картине мира лирики как корпуса текстов. Речь идет, подчеркнем, о метафорах, не относящихся к какому бы то ни было из этих образостроящих мотивов. Так, например, в картине мира романтической лирики система образостроящих мотивов в номинации денотативной области ПРИРОДА порождает специфический художественный образ природы, как самодовлеющего (т.е. независимого от мира людей), активного антропоморфного начала, см. [3]. Теперь рассмотрим индивидуально-авторскую метафору П.Б.Шелли: "... *fair coquette of Heaven* [обращение к луне] [*Shelley, "Fragment: To the Moon"*]. Данная метафора, не относясь ни к одному из образостроящих мотивов, распространенных в номинации денотативной области природа в романтической лирике, способствует тем не менее формированию вышеохарактеризованного образа, приписывая природе человеческие (и главное - отражающие специфически человеческую активность) черты.

2-й тип: индивидуально-авторская метафора вносит в текст колорит той или иной культуры, не относясь при этом к какому бы то ни было мотиву культурного колорита, распространенному в корпусе текстов. Индивидуально-авторские метафоры данного типа могут вносить в текст как колорит инородной, так и автохтонной ("своей") культуры. Примером метафоры первого рода может служить метафора в следующем отрывке из Лермонтова: "Чалмою белою от века/Твой [Казбека] лоб наморщенный увит" [Лермонтов, "Спеша на север из далека..."]. КСП снег на вершине горы/чалма вносит в текст очевидный восточный колорит. С другой стороны, мотива культурного колорита, который можно было бы назвать "восточным", в русской романтической лирике нет^{*}.

Примером индивидуально-авторской метафоры, вносящей в текст колорит автохтонной культуры, может служить метафора в следующем

^{*}Такого мотива практически нет и в текстах романтической лирики иных европейских литератур (это утверждение не распространяется на хронологически более позднюю - относительно русской и западноевропейской - романтическую лирику юго-восточной Европы, которую мы не исследовали). Исключение составляет цикл "Крымских сонетов" А.Миккевича.

отрывке из Китса: "*Shaded hyacinth, alway / Sapphire queen of the mid-May*" [Keats, "Fancy"].

КСП гиацинт(цветок)/королева (мая) вносит в текст колорит британской национальной культуры. "*May Queen* - королева мая (самая красивая девушка, избранная королевой майского праздника *May* коронуется венком из цветов)" [2, с.271]*. При этом мотива культурного колорита, который можно было бы назвать "британским", не знают ни тексты английской романтической лирики в целом, ни лирика Китса.

3-й тип: индивидуально-авторская метафора порождает ассоциацию с текстом (иного автора), предшествующим по времени создания тексту, в который эта индивидуально-авторская метафора входит. Таким хронологически предшествующим текстом может быть как художественный (прежде всего, конечно, поэтический), так и некоторый нехудожественный текст, причем по происхождению своему как "свой", так и иностранный. Главное в этом случае, чтобы такой текст был в достаточной степени усвоен "своей" культурой (например, различные западноевропейские художественные или философские тексты в русской культуре XIX в.)**.

Данный тип индивидуально-авторских метафор может реализоваться в различных вариантах, подробное рассмотрение которых рамки данной статьи провести не позволяют. Ограничимся двумя примерами, где КСП индивидуально-авторских метафор просто совпадают с КСР, обнаруживаемыми в хронологически предшествующих текстах. Итак, первый пример - КСП лес/собор (храм): "*... pourquoi sanglote et râle / La forêt, monstrueuse et fauve cathédrale, / Où le vent sonne le tocsin?*" [Hugo, "*La nuit! la nuit! la nuit!...*"]-ср.: "*Et vous, forêts immenses, espaces frais et sombres, / Séjour majestueux du silence et des ombres, / Temples où le Druide égarait nos aïeux...*" [Saint-Lambert, "*Les saisons. L'été*"].

*Упоминание об этом обычае в английской поэзии встречается уже задолго до Китса, например: "*A choir of bright beauties in spring did appear, / To choose a May-lady to govern the year... The garland was giv'n, and Phyllis was queen*" [Dryden, "*The Lady's Song*"].

**Восприятие таких связей между текстами, естественно, тем полнее, чем глубже "освоение" реципиентом письменной традиции своего культурно-исторического ареала, т.е. чем ближе реципиент к тому, что называют "суперчитателем".

Теперь рассмотрим второй (несколько более сложный) случай: "Воззри, воззри к восточну морю, / Где царствует срацинский род / И се - я зрю от Черных вод / Вскохну к нам кроваву зрю!" [Херасков, "Ода российскому воинству в феврале 1769 г."]. Ср.: "Другаго дни велми рано / кровавныя зори съѣтъ повѣдають" [Слово о полку Игореве, II2"]. Херасков написал (и опубликовал) процитированную оду в 1769 г. "Слово о полку Игореве", как известно, было опубликовано в 1800 г.^{*}, однако в рассматриваемом случае это не имеет значения, ибо, начиная с рубежа XVIII-XIX вв. эти два текста в культуре России выстраиваются (относительно друг друга) в хронологическую последовательность, где текст "Слова" предшествует тексту "Оды"^{**}.

4-й тип: индивидуально-авторская метафора не связана с построением художественного образа какой-либо сферы в представляемой корпусом текстов картине мира, не вносит в текст какого бы то ни было культурного колорита, основывается на КСП, не встречающемся в хронологически предшествующих текстах. Особенность данного типа, однако, в том, что КСП такой метафоры, несмотря на свою кажущуюся нетрадиционность, представляет собой развитие (логическое преобразование) некоторого КСП, встречающегося в хронологически предшествующих текстах. Приведем примеры: "... *des archipels de nuages*" [Hugo, "*Soleils couchants*"]; КСП облака/острова - развитие традиционного КСП небо/море, ср.: "*omnis caeli fretum*" [Q. Ennius, 4, c.337] - "*Where Bird with painted Oars did ne'er / Row through the trackless Ocean of Air*" [Cowley, "*The Muse*"].

^{*}Херасков мог познакомиться с текстом "Слова" и ранее, но теоретически едва ли ранее 1790-х годов. Тут интересно отметить, что кроме процитированной оды ни в русской лирике XVIII в., ни в английской, французской, немецкой и польской лирике XVI-XVIII вв., ни в испанской лирике XVI-XVII вв., ни в лирике Петрарки, ни в античной (римской) поэзии этого КСП - оттенок зари/кровь - нам обнаружить не удалось (хотя у Овидия есть "*Luna sanguinea*"). При этом общетематическое содержание оды "Хераскова отнюдь не уникально, европейская поэзия знает множество текстов со сходной тематикой, и многие из этих текстов - оды. Таким образом, объяснить данное совпадение только общетематическим сходством текстов (батальная тематика) трудно.

^{**}Подчеркнем, что речь идет о восприятии текста реципиентом, а не о порождении его автором, то есть о том случае, когда начинает действовать принцип: "художник принадлежит своему произведению, произведение же не принадлежит художнику" [6, с.123].

Или же: "Чудный град порой сольется/Из летучих облаков" [Баратынский, "Чудный град порой сольется..."]. КСП облака/город – развитие встречающегося в хронологически более ранних текстах КСП небо/страна, ср.: "*plaga caeli*" [Cicero, 4, с.590], "*plaga aetheria*" [Vergilius, 4, с.590] – букв. "небесная страна". Ср. также: "Кругом облака золотые кипят... Ведут хороводы в стране голубой" [Жуковский, "Горная дорога"].

5-й тип: индивидуально-авторская метафора не связана с построением художественного образа какой-либо сферы в представляемой корпусом текстов картине мира, не вносит в текст какого бы то ни было культурного колорита, основывается на КСП, не встречающемся в хронологически предшествующих текстах и не являющемся развитием какого бы то ни было КСП из хронологически предшествующих текстов. Особенность данного типа в том, что он используется в номинации денотативной сферы, характеризующейся концентрацией индивидуально-авторских метафор, имеющих перечисленные признаки. Примером может служить номинация денотативной группы духовно-эмоциональный мир человека в романтической лирике, где концентрация индивидуально-авторских метафор с перечисленными признаками отражает на уровне языковой формы стихотворений одну из фундаментальных черт романтизма – помещение внутреннего мира личности в центр художественной концепции [1, с.87]*. Приведем примеры метафор, относящихся к данному типу: "*Chasser tout souvenir et fixer la pens'ee, / Sur une bel axe d'or la tenir balancee*" [Musset, "Impromptu"]; "Мир сердцу твоему... Пусть тихо спит оно... В немом кладбище памяти моей!" [Лермонтов, "Памяти А.И.Одоевского ('Я знал его: мы странствовали с ним...')"].

6-й тип: индивидуально-авторская метафора характеризуется всеми признаками метафор 5-го типа, за исключением того, что используется она в номинации денотативной сферы, которой не присуща концентрация метафор этого типа. Индивидуально-авторские метафоры 6-го типа можно назвать абсолютно-индивидуальными.

В самом деле, метафоры каждого из первых пяти типов индивидуальны лишь относительно (т.е. в определенной степени деиндивидуализированы). В I-м типе это – в самом широком плане – влияние

*Номинация денотативной группы духовно-эмоциональный мир человека в романтической лирике – это фактически единственная денотативная сфера в текстах всего рассматриваемого периода, которая характеризуется наличием индивидуально-авторских метафор 5-го типа.

(выражающееся на уровне языковой формы стихотворений) общего для многих авторов мироощущения, присущего конкретному литературному направлению, ибо именно этим определяется "форма" художественного изображения какого-то "участка" картины мира, представляемой корпусом текстов (лирикой) этого литературного направления.

Во 2-м типе деиндивидуализация состоит в том, что выбор состава КСП обусловлен намерением вызвать у реципиента текста ассоциацию с определенной сферой мира. Это значит, что на комбинацию представлений в КСП накладывается дополнительное ограничение (помимо необходимости наличия сходных признаков у соответствующих объектов — первейшего условия возникновения метафоры) относительно универсального характера и каждый автор, стремящийся вызвать ассоциацию с некоторой культурой, должен выбирать из определенного относительно узкого универсального для всех набора образных средств (*vehicle*) или даже целых КСП.

В 3-м типе деиндивидуализация связана с тем, что состав КСП предопределен материалом хронологически предшествующего текста.

Совершенно очевидна относительная деиндивидуализация в 4-м и 5-м типах.

Таким образом, 6-й тип представляется единственным типом метафоры, реализующим на уровне языковой формы стихотворения абсолютно индивидуальное художественно-эстетическое видение мира. Приведем примеры метафор 6-го типа: "*Thyself Earth's zosy star* [обращение к Монблану, освещенному лучами восхода]"
"[Coleridge, "Hymn before Sun-Rise, in the Vale of Chamouni"].

В заключение отметим, что исследование вышеуказанных текстов лирики XVI-середины XIX вв., проведенное с использованием принципов, изложенных в данной работе, показало, что индивидуализация метафоры в этих текстах развита слабо. Тенденция к повышению степени этой индивидуализации начинает обнаруживаться лишь в лирике романтизма. Особенно это касается абсолютно-индивидуальных метафор, которые в текстах XVI-XVIII вв. почти не встречаются. Объяснение этого факта, по всей вероятности, связано с реализацией общей тенденции к повышению индивидуализации авторских стилей в литературе начала XIX в. вообще*.

*См. об этой тенденции [5].

Список литературы: 1. Б о р е в Ю.Б. Художественный стиль, метод и направление // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982. С.76-90. 2. Великобритания: Лингвострановедческий словарь/ Сост. А.Р.У. Рум, Л.В.Колесников, Г.А.Пасечник и др. М., 1978. 3. Г у л ь и К.В. Олицетворяющая метафора в русской, английской и французской лирике XVI - первой половины XIX века (на материале образных средств, обозначающих в прямом значении эмоции и их проявления) // Вестн. Харьк.ун-та. 1989. № 329. С.101-108. 4. Латинско-русский словарь / Сост. И.Х.Дворецкий. 3-е изд., испр. М., 1986. 5. М и х а й л о в А.В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Теория литературных стилей: Современные аспекты изучения. М., 1982. С.343-376. 6. Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С.121-146. 7. Словарь античности: Пер. с нем. /Сост. Й.Ирмшер в сотрудничестве с Р.Поне. М., 1989. 8. Т у р а е в а З.Я. Лингвистика текста. М., 1986. 9. *Easthope A. Poetry as discourse. London and New York, 1983.* 10. *Sowinski B. Zur individual-stilistischen Variationen von Textkonstituenten // Stilistisch-rhetorische Diskursanalyse. Tübingen, 1988. - S. 41-47.*

Поступила в редколлегию 17.12.90

Е.Б.ВАСЮТИНСКАЯ

О ПРОБЛЕМЕ МЕТОНИМИИ

(исследовательские подходы и степень общей изученности)

Изучение метонимии, то есть того типа вторичной номинации, в основе которого лежит разного рода смежность (пространственная, временная или каузальная) двух объектов, имеет в принципе весьма длительную историю. Однако в сравнении с метафорой - тро-

пом, который, как и метонимия, может быть назван основным, поскольку теоретически и фактически все виды вторичной номинации сводятся либо к метонимическому принципу в самом широком смысле (смежность), либо к метафорическому (сходство), — метонимии практически всегда уделялось мало внимания. При этом, как и метафора, метонимия попадает в число объектов теоретического интереса, так или иначе связанных с речевой деятельностью, уже в античные времена. О ней упоминают Цицерон и Квинтилиан, о ней можно прочесть в "Реторике и Гереннею" [1, с.218-222].

Очевидно, что семантически метонимия ничуть не "проще", чем метафора, и тем более, поэтому, обращает на себя внимание тот факт, что в настоящее время метонимию (во всяком случае в сопоставлении с метафорой) лишь начинают познавать. На малоизученность метонимии, как показывает анализ публикаций, продолжают указывать ученые. Ср. высказывание из работы самого последнего времени: "... если многочисленные исследования, посвященные метафоре, позволяют говорить о существовании целой теории метафоры, то в теории метонимии до сих пор остается еще много нерешенных вопросов" [9, с.3]. Подобные же высказывания содержатся во многих других работах, например, в [12] и [33].

Как и в случае со многими языковыми явлениями, свойства метонимии могут изучаться в разных (иногда весьма далеких друг от друга) аспектах, некоторые из которых демонстрируют связь исследуемого объекта с лингвистическими (и шире — нефилологическими) науками.

Так, уже в "Очерке французской стилистики" Ш.Балли обнаруживается подход к интерпретации метонимии, который можно назвать психологическим. Суть этого подхода в том, что смысл метонимии как языкового явления объясняют тем, что человек психологически воспринимает предметы и явления действительности не в отдельности, а в комплексах, во взаимосвязи, — реальная смежность предметов и явлений порождает сцепление понятий в сознании человека, что отражается в языке. Ш.Балли говорит фактически об этом же, предполагая причину возникновения метонимии в "поспешности восприятия" [27, с.188]. Психологический подход к интерпретации метонимии прослеживается в различных формах у исследователей разных эпох и самого разного плана. В частности, из отечественных ученых связь с этим подходом можно обнаружить у М.Покровского (хотя

в его трудах отсутствует сам термин "метонимия"), когда он пишет о "вариациях значений слов, которые... в действительности подчинены определенным законам, поскольку они соответствуют психологическим законам ассоциаций по смежности и по сходству" [14, с.36], а вот пример из работы уже последнего десятилетия: "Психологическая природа метонимии еще не достаточно выяснена; можно предположить, что образ метонимии как бы заслоняет предмет, причем последний более или менее четко ощущается на заднем плане" [13, с.67].

Примером рассмотренного языкового явления метонимии в аспекте, "пограничном" с нефилологическими науками, может также служить изучение разного рода экстралингвистических факторов, повлиявших в свое время на возникновение метонимии как одного из средств номинации в языке как в феномене. Сюда, в частности, можно отнести высказанную в работе [19] мысль о том, что одним из источников порождения в языке метонимии были табуистические верования как элементы культуры первобытного человека. Наконец, еще один пример междисциплинарного подхода к метонимии - это перенесение понятия об этом явлении, познание которого изначально было введено в научный оборот через филологические дисциплины, в сферу чистой семиотики или искусствоведения, см. в частности [8, с.18].

Несомненно, однако, то, что большая часть исследований метонимии все же относится к различным собственно лингвистическим аспектам ее рассмотрения. Стремление к всесторонней лингвистической интерпретации метонимии как тропа вызывает прежде всего интерес к ее таксономическому статусу. Сюда, с одной стороны, относятся работы, в которых предлагается общая классификация тропов и фигур, при том, однако, что "качественный" состав таких классификаций (первые из которых начали появляться весьма давно) может быть весьма различен. Ср., например, классификацию Ю.Скребева [21], основанную на видах отношений между "традиционно означающим" и "ситуативно означающим" и классификацию группы [12, с.90-91], которая строится на учете характера риторических операций ("субстанциональных" - сокращение или добавление единицы в сообщении-и "реляционных" - изменение линейного порядка значимых единиц) и так сказать "материала", с которым эти операции производят - грамматические фигуры (код) и логические фигуры (референт), см. также работы [26] и [31]. Таксономический статус одного и того же тропа в таких классификациях может под

влиянием избранного классификационного принципа быть различным с точки зрения отношения к иным тропам.

С другой стороны, к таксономическим исследованиям метонимии фактически относятся работы, в которых рассматриваются дифференциальные признаки, отличающие метонимию от того или иного отдельно взятого вида тропа (или фигуры). Так, рассматриваются различия в общезыковедческом плане между метонимией и метафорой [4; 12; 23; 29; 30; 32], метонимией и олицетворением [11], метонимией и эллипсисом [15; 22; 20; 11]. Некоторые авторы отделяют от метонимии синекдоху и считают ее совершенно самостоятельным видом тропа, а не разновидностью метонимии. В результате появлялись и продолжают появляться работы, в которых трактуются существенные различия между метонимией и синекдохой. Таковые идеи можно найти уже в Потебни [16], а также, например, в работах [12] и [31].

Таксономический аспект охватывает также случаи изучения метонимии в противопоставлении ее некоторым языковым явлениям, не относящимся к тропам (следовательно, речь здесь идет о параллельном вхождении метонимии в системы, иные, чем тропические, что обусловлено ее языковой природой). Сюда относится, например, противопоставление метонимия/художественная деталь, см. [11]. Собственно понятие художественной детали традиционно является литературоведческим, см., например [6, с. 110], однако, несомненно, что теснейшим образом это понятие связано и с лингвистикой. Особенность здесь в том, что тропы рассматриваются как в терминах системы языка, так и в терминах речи (в самых разных ее видах), а художественная деталь в лингвистическом плане может исследоваться лишь как специфический элемент построения текста (естественно текста художественного). Таким образом, таксономическое противопоставление метонимии и художественной детали правомерно в рамках системы разного рода текстообразующих элементов (что следует, очевидно, отнести к сфере лингвистики художественного текста). Однако нужно отметить, что в целом текстуально-типологические исследования метонимии крайне редки и фактически находятся в зачаточном состоянии.

Обратимся теперь к аспектам исследования метонимии, фокусирующимся на непосредственной интерпретации специфики ее лингвистической природы (то есть, интерпретации, проводимой не через сопоставление с однородными языковыми явлениями, что было рас-

смотрено выше). Разнообразные подходы к метонимии как объекту исследования в подобных случаях объединяет тот факт, что в каждом из них метонимия по сути дела рассматривается как специфический вид языкового знака.

Так, прежде всего к данного рода подходам относится наиболее традиционный принцип анализа метонимии (который, тем не менее, продолжают достаточно часто привлекать и в самое последнее время), основанный на типах отношений между денотатами, соответствующими прямому и переносному значениям метонимии (материал/изделие, помещение/люди, находящиеся в этом помещении и т.п.)^х. Этот "денотативный" подход привел к появлению всевозможных классификаций метонимических переносов, основанных на вышеуказанном типе отношений. Различаясь между собой лишь в деталях – некоторые более дробные, например [7], другие более общие – все подобные классификации фактически являются вариантами некоторой одной наиболее общей классификации данного типа, описанной, например, в работе Масловой-Лашанской [10]. Иерархия ассоциативных связей лежащих в основе метонимического переноса в целом сводится к следующим наиболее общим в рассматриваемом плане типам метонимии – локальному, каузальному, темпоральному и синекдохе [10, с.102-107] (ассоциативность – это понятие прежде всего психологическое, однако анализ ассоциативно-связанных денотатов как содержания значения метонимии – это уже сфера лингвистики). В семиотическом плане вышеописанный подход соответствует тому, что в терминах общей теории знаков Ч.Морриса, развивающей идеи Ч.Пирса, относится к сфере "семантики" (отношения типа знак/объект действительности). К этой же сфере относится принцип разграничения случаев метонимии в зависимости от того, является ли объектом метонимической номинации предмет или признак предмета, – подобным образом метонимия рассматривается в работах [11; 5], – а также фактически и исследования отношения метонимии к различным частям речи, – например в работах [17; 34]. Сюда относится выделение метонимии существительного (номинация предмета) и метонимии прилагательного (номинация признака предмета). В литературе можно иногда встретить мысль о том, что данное разделение – метонимия

^хДанный подход можно обнаружить уже у античных авторов [1, с.222], а также – из отечественных ученых, – например, у Потебни [16, с.182-202]. Из работ современных авторов можно указать следующие [2; 15; 25].

предмета и метонимия признака предмета – открытие наших дней, однако об этом же разделении (хотя иными словами) в XVIII вписал Г.Хоум [24, с.435].

В меньшей степени, чем "семантические" (в вышеупомянутом понимании) представлены на сегодняшний день подходы, которые в терминах Ч.Морриса можно отнести к сфере "синтактики", понимаемой как отношение типа знак/знак. Очевидно, что отношение это может реализоваться в двух вариантах.

Первый вариант: отношение типа знак/знак возникает между знаком в тексте и знаком в системе языка. Таким образом, возникает то, что в традиционных терминах называется парадигматикой. Примером анализа метонимии в такой плоскости может служить работа [3], в которой слово в метонимическом значении сопоставляется с его (этого же слова) синонимами.

Второй вариант: отношение типа знак/знак возникает между двумя знаками одного и того же текста. Таким образом, реализуется то, что традиционно называется синтагматикой. Элементы такого "синтагматического" анализа метонимии можно, например, обнаружить в работе [18], где критерием выделения типов метонимии служит контекстуальное взаимодействие слов.

Наконец, находит свое место в исследовании метонимии и третий тип отношений, в которые может вступать знак согласно вышеупомянутой теории, а именно "прагматика" – отношения типа знак/интерпретатор (причем в роли интерпретатора, естественно, может выступать как автор, так и реципиент текста). Прагматические аспекты изучения метонимии, до сих пор мало разработанные, на сегодня, вероятно, наиболее перспективны. Существенные же прагматические признаки метонимии в общезыковедческом плане, на которые уже сейчас указывает научная литература, в целом сводятся к мысли о том, что метонимия – это "выделение того, о чем сообщается" [23, с.77]. Ср. также: "Метонимия... позволяет адресату выделить предмет из области наблюдаемого" [4, с.254].

Остается еще один, – особый, – аспект исследования рассматриваемого тропа. Это аспект лингвопоэтики. В данном случае метонимия исследуется как элемент языковой формы литературно-художественного произведения, или – иными словами – как случай языкового отражения некоторых содержательных (экстралингвистических) характеристик художественного текста. Данный аспект на сегодняш-

ний день разработан весьма и весьма незначительно. Из немногочисленных работ, выполненных в этом аспекте, можно в качестве примера привести работу Р.Якобсона [25], где затронуты вопросы отношения метонимии к стихотворным и поэтическим текстам, а также вопросы функционирования этого тропа в индивидуально-авторском идиолекте (конкретно у Пастернака).

Подводя итоги нашему обзору, следует констатировать, что изучение метонимии в настоящее время все еще находится скорее во власти более традиционных подходов, в то время как включение ее как исследуемого объекта в проблематику новых областей лингвистической науки (с использованием соответственно новейших теорий и методов), таких, в частности, как лингвистика текста, лингвистическая лингвистика, лингвопоэтика, а также некоторых других, лишь только начинается, открывая значительные новые перспективы познания этой многогранной сложной и во многом еще малоописанной универсалии языка.

Список литературы: 1. Античные теории языка и стиля / Под общей ред. О.М.Фрейденберг. - М.; Л., 1936. 2. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. М., 1974. 3. Араратян М.Г. Лингвистическая природа метонимии. Автореф. дис. канд. филол. н. М., 1974. 4. Арутюнова Н.Д. Синтаксические функции метафоры // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. Т.37, к 3. С.251-262. 5. Бондаренко М.В. Метонимический перенос наименования, обусловленный ассоциацией понятий признака и объекта, обладающего признаком (в современном английском языке) // Диакрония и синхрония в словообразовании и фразеологии германских и романских языков. Куйбышев, 1981. Т.258. С.31-40. 6. Введение в литературоведение / Г.Н.Поспелов, П.А.Николаев, И.Ф.Волков и др. 2-е изд., доп. М., 1983. 7. Воронина Т.Е. Метонимические переносы слов, ассоциативно связанных с названием "человек" в художественной и публицистической речи 70-х годов // Стилистика художественной речи. Саранск, 1979. С.162-167. 8. Иванов Вяч.Вс. Поэтика Романа Якобсона // Р.Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. С.5-22. 9. Коренева М.Ю. Метонимия в системе художественного текста // Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. Л., 1989. Вып.6. С.3-14. 10. Маслова-Лашанская С.С. Лексикология шведского языка. Л., 1973.

- II. Некрасова Е.А. Метонимический перенос в связи с некоторыми проблемами лингвистической поэтики // Слово в русской советской поэзии. М., 1975. С.111-131. 12. Общая риторика: Пер. с франц. / Л.Дюбуа, Ф.Пир, А.Тринон и др. М., 1986.
13. Пелевина Н.Ф. Стилистический анализ художественного текста. Л., 1980. 14. Покровский М.М. Избранные работы по языкознанию. М., 1959. 15. Полторацкий А.И. Тропы в аспекте прагматики текста // Основные понятия и категории лингвостилистики. Пермь, 1982. С.113-115. 16. Потеев А.А. Теоретическая поэтика. М., 1990. 17. Рахманова Л.И. К вопросу о природе метонимии // Лексические единицы и организация литературного текста. Калинин, 1983. С.70-84. 18. Рябцева Э.Г. Некоторые структурно-семантические особенности метонимии // Лексикологические основы стилистики. Л., 1973. С.102-109.
19. Семенов Я. Метонимия // Литературная учеба. М., 1985. № 4. С.234-235. 20. Сиротина М.В. Отражение метонимии в лексикографии // Формальные и семантические аспекты слова. Калинин, 1989. С.115-120. 21. Скребнев Ю.М. Опыт классификации семантико-стилистических фигур // Вопр. общего и романо-германского языкознания: Тез. докл. Уфа, 1985. Вып.2. С.85-89.
22. Тараненко А.А. Языковая семантика в ее динамических аспектах. К., 1969. 23. Телия В.Н. Вторичная номинация и ее виды // Языковая номинация: Виды наименований. М., 1977. С.129-222. 24. Хоум Г. Основания критики: Пер. с англ. М., 1977. 25. Хромых Г.С. Метонимия у существительных в тематической группе "ИСКУССТВО" в русском и английском языках // Сопоставительно-семантические исследования русского языка. Воронеж, 1979. С.35-39. 26. Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака: Пер. с нем. // Р.Якобсон. Работы по поэтике, М., 1987. С.324-338. 27. *Bally Ch. Traité de stylistique française. P.: Librairie C. Klincksieck; Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, s.a. Vol. 1-2.*
28. *Geil G. Zur Typologie der Tropen // Sprache in Gegenwart und Geschichte. Köln-Wien, 1978. S. 47-56.* 29. *Lodge D. Metaphor and Metonymy in modern fiction // The Critical Quarterly. 1975.*

Vol. 17. N 1. P. 75-93. 30. Mancaş M. Sur la métonymie et la métaphore // *Revue roumaine de linguistique*. Bucureşti. 1973. T. 18. N 5. P. 439-443. 31. Ruwet N. Synekdochen und Metonymien // *Theorie der Metapher*. Darmstadt, 1983. S. 253-287. 32. Thompson E. Metaphor and metonymy in prose // *Kwartalnik neofilologiczny*. Warszawa-Poznań. 1983. Roczn. 30. Z. 2. S. 157-166. 33. Turcu A. Considerații privind definirea și locul metonimiei în sistemul tropic // *Contribuții lingvistice*. Timișoara. 1985. P. 156-167. 34. Turcu A. Observații asupra adjectivului metonimic // *Contribuții lingvistice*. Timișoara. 1986. P. 116-123. 35. Ullmann S. *The Principles of Semantics*. Glasgow: Jackson, Son & Co, Basil Blackwell, 1957. - 346 p.

Поступила в редколлегию 12.12.90

АФОРИСТИЧНИЙ ВИСЛІВ ЯК СЕМАНТИЧНИЙ І СТИЛІСТИЧНИЙ
КОМПОНЕНТ УСНОГО МОВЛЕННЯ

Уміння виразити багато в небагатьох словах, яке Плутарх відносив до найважливіших умов ефективного, сильного мовлення, потрібне як творцеві афоризму, так і тому, хто користується афористичними висловами у практиці мовної діяльності. Усталеність форми цих своєрідних мовних кліше і функціонування їх як засобів оздоблювання тексту зовсім не означають автоматизму їх уживання мовцем. Творчий характер уведення афоризму в мовленнєвий потік зумовлений самою природою семантичної його структури, в якій знаковість звичайно співіснує з динамізмом, рухливістю образу.

У дослідженнях з афористики здебільшого дають енциклопедичне визначення, за яким афоризм, що у перекладі з грецької мови означає "відмежовувати, відпривати, визначати", характеризується як думка, виражена в канонічній, відшліфованій, закінченій образній формі, думка повчально-узагальнюючого характеру, яка стала самостійно вживаним висловом. Власне мовознавча характеристика відповідних одиниць при цьому обмежується підкресленням лаконічності їх форми та смислової їх місткості. Не окреслюється разом із тим і мовний статус афористичних структур, хоч останні, безперечно, є явищами не тільки мовлення, а й мови.

Слідом за Г.Пермяковим, автором цінних досліджень з пареміології, вважаємо за необхідне розглядати афористичний вислів у двох планах — логіко-семіотичному (як знака й моделі логічної ситуації) і в плані реалій (як образного мікротексту). Структурно афоризми досить різноманітні, вони можуть відрізнятися один від одного кількістю слів, граматичною повнотою висловлювання, типами словосполучень, структурними і комунікативними типами речень, характером актуального членування. Щодо цього афористика змикається, з одного боку, з фразеологією, з другого, — з надфразними одиницями і текстом. Основу ж афористичного фонду мови становлять образно-логічні одиниці, співвідносні з судженням, до яких переважно належать і художні мініатюри афористичного жанру словесної творчості, моделюючи різноманітні факти дійсності та фрагменти процесу її пізнання.

Отже, афоризми слід розглядати і як мовне явище, і як явище думки, пізнавальної діяльності, і як явище словесної творчості. З лінгвістичного погляду ці надслівні утворення є не що інше, як знаки певних ситуацій чи відношень між предметами (у найширшому розумінні) або їх ознаками. За характером семантики афористичні вислови можуть бути як з прямим мотивуванням, так і з мотивуванням образним, але і в тому, і в тому разі (хоч і неоднаковою мірою) відчутна наявність естетичного начала, певна естетична позначеність. Це стосується не тільки індивідуально-авторських висловів, а й тих фольклорних одиниць, головним чином структури прислів'я, які дослідниками зараховуються також до афористики (останні Г.Пермяков називає "народними афоризмами").

Смислова місткість при лаконізмі форми забезпечує афоризмам активне функціонування, вони є необхідними й досить стійкими фактами широкого вживання у мовленні, у тому числі усному, важливими елементами ораторського мистецтва. Входячи таким чином у літературну та розмовну мову, афоризми можуть набувати нових значень, нових смислових і стилістичних відтінків; їх канонічність співіснує з потенційною здатністю до семантичного та стилістичного розвитку. Тестимоніум – висловлювання славетних людей, прислів'я, авторитетні судження – античні риторики на цій підставі вважали одним з найважливіших компонентів промови, розрахованої на ефективне її сприйняття.

У зв'язку з питанням про семантико-стилістичні особливості використання афористичних висловів в усному мовленні не можемо погодитися з думкою М.Т.Федоренка, автора праці "Меткость слова: Афористика как жанр словесного искусства" (М., 1975), який стверджує, що "короткий і вдалий вислів тільки тоді стає афоризмом, коли входить у постійний обіг, прийнятий і широко засвоєний живим народним мовленням і загальнолітературною мовою" (названа вище праця, с.32). Звичайно, це треба мати на увазі, але лише тоді, коли висвітлюється аспект крилатості вислову, оскільки афоризм з різних екстралінгвістичних причин якийсь час може і не бути в постійному обігу, тобто не бути крилатим висловом. Однак афористичність вислову задається вже його семантичною структурою, мовною формою, змістовністю. Інакше як же слід оцінювати щонайменше нові афоризми як твори відповідного літературного жанру? Введенню афоризму в мовленнєву практику народу сприяє, з одного боку,

змістовність, пов'язана з важливими моральними вимогами, з другого, – символічність структури, своєрідність композиції та стилістичних форм даного вислову.

Для правильного розуміння особливостей функціонування афористичних засобів в усному мовленні велике значення має зауваження О.О.Потебні щодо використання в мовній практиці байки, прислів'я та приказки (постійний присудок при змінних підметах). Валивим у ньому плані є також відоме положення вченого про те, що усталений художній образ дає можливість мовцеві заміняти безліч різноманітних думок "відносно невеликими розумовими величинами".

Наші спостереження над своєрідністю вживання афоризмів зроблено на матеріалі двох різновидів усного мовлення: власне публіцистичного (мовлення переконувального призначення в жанрі інтерв'ю – газетно-журнального, радіо чи телевізійного – з поєднанням у ньому форм діалога і монолога) та навчально-наукового функціонального різновиду в жанрі наукової лекції, що належить до мовлення пізнавального призначення у монологічній формі. Розглянемо кілька конкретних прикладів мовлення названих стилів і жанрів з відчутною усномовною їх спрямованістю.

В інтерв'ю кореспондентові "Літературної України" (№ 13, 29 березня 1990 р.) під назвою "Трудні дороги "Народної газети" редактор останньої А.Шевченко так характеризує офіційну підтримку окремих газет та перешкоди в роботі редакції нового видання: "Та й для "Гостиного двору" Київ одразу виявив гостинність – спокійно друкується на нотній фабриці. Хоч що кажіть, а своя рука таки владика..." (с.2). Відоме кліше, доповнене словами з мовленнєвого контексту, стилістично зорієнтоване в даному разі на посилення іронічного зображення відповідної позамовної ситуації (актуалізація вислову вступним хоч що кажіть і трансформація його структури підсилено-видільною часткою таки). Подібну семантико-стилістичну змотивованість має відомий образний вислів у тексті інтерв'ю. С.Колесника тій же газеті (№ 37, 13 вересня 1990 р.): "Відповідаючи на записки, Шелест примовляв: "Да, мы делали ошибки, а наше нынешнее руководство разве не допускает их? Но сколько все же мы работы сделали!" Воістину: "Мы пахали"... Резюме письменника має підкреслену оцінювальність, іронія набуває тут особливої гостроти.

В іншому місці згаданого інтерв'ю С. Колесника наводяться крилаті Шевченкові слова з метою образного вираження висловлюваної думки та створення стилістично піднесеної тональності як контрасту до сатиричного звучання попередньої фрази: "... Ціла велетенська надбудова типу Агропрому, відповідних відділів у райкомах і райвиконкомах відіме як непотріб. І, певно, буде, як геніально писав Шевченко "в своїй хаті своя правда, і сила, і воля" (с.7). Мовець наводить цитату з посиланням на автора, актуалізуючи при цьому поданий Кобзарем поетичний образ.

Інакше використано широко відомий афоризм Шевченка у вступному слові Ю. Мушкетика на пленумі правління Спілки письменників України при визначенні завдання майстрів слова у справі національного відродження: "Іншого в нас немає, немає другої України й іншого Дніпра, а без них немає нас, нашої творчості, наших книг" ("Літературна Україна" від 19 квітня 1990 р.). Трансформування добре знаного слухачами вислову із збереженням стрижневих компонентів загальної його семантики (мікрообрази неповторних України і Дніпра) зумовило ефект стилістичної підвищеності у поєднанні з закличною урочистістю, чого вимагала сама тема письменницької розмови.

У навчально-науковому підстилі той чи інший афоризм нерідко вживається в функції своєрідного зачину-образу до подальшого подання важливих у пізнавальному плані відомостей, сформульованих автором полемічних висновків. "Несколько лекций я намерен посвятить вопросу об отношении поэтических произведений к слову, - так починає О. Потебня першу лекцію з теорії словесності. І далі продовжує: Говорят, все дороги ведут в Рим, но с точки зрения методической для удобства преподавания можно отдать предпочтение тому или другому пути" [2, с.464]. Аналогічну семантичну поєднаність із авторським текстом має афоризм Неру, використаний науковим співробітником інституту напівпровідників АН УРСР М. Стріхою у дискусії про соцреалізм ("Через правду життя до істинної культури" - круглий стіл "Прапора"; Прапор, 1989, № 8, с.155): "У будь-якому разі не можна обійтися без афоризму Неру "засоби спотворюють мету". Це ще одна ілюстрація: мету можна вважати і реальною, і нереальною, але од того, які засоби обираєш, залежить усе" Афористичні засоби активно використовуються не тільки представниками гуманітарних наук, про що свідчить, зокрема, і останній приклад.

Поширеність уживання афоризмів у науковому стилі можна проілюструвати також уривком із лекції вченого-теоретика Річарда Фейнмана (Р.Фейнман. Теория фундаментальных процессов. М.: Наука, 1978): "Бом и его сотрудники полагали, что принципы квантовой механики не имеют фундаментального характера и в конечном счете не могут объяснить новые явления. Однако эти принципы работают. Это еще не доказывает, что они верны, но я готов биться об заклад, что принцип суперпозиции будет стоять в веках!" [с.63]. Образні елементи наведеного уривка, яким підсумовується попередній суто науковий виклад, мають як експресивне, так і смислове навантаження – за їх допомогою виявляється позиція автора в ставленні до висвітлених ним наукових закономірностей. У тому переході від логічного, до експресивно-емоційного відчутно не тільки активне реагування лектора на результат своєї пізнавальної діяльності, а й безумовне спрямування висловлюваного на відповідний стилістичний ефект сприйняття його слухачами.

Використовування афористичних висловів зокрема в усному мовленні, має творчий характер, починаючи вже з їх добору. Нестандартності вимагає і семантико-стилістичне включення афоризму в мовленнєвий контекст. Образна характеристика людини, предмета чи ситуації подається співрозмовникові (слухачеві) як відомий кадр, який може впливати на творчу уяву. Будучи ефективним засобом стилістичного увиразнення усного (писемного також) мовлення, афористичні вислови є "своєрідним каталізатором думки, прискорювачем процесу виникнення асоціацій та ідей" [5, с.4]. Складність вивчення функціонального аспекту афористики полягає в тому, що афоризми є не тільки усталеними, формально незмінними знаками-кліше як одиниці одного з мовних рівнів, але й надслівними єдностями, фрагментами мовлення, орієнтованими на постійне семантико-стилістичне збагачування, тобто утвореннями динамічної смислової структури. Подані в цій статті спостереження дають підстави для висновку про те, що в системі мовних рівнів і в загальному алфавіті-словнику мови афоризмам належить їх власне місце.

Список літератури: 1. Античные теории языка и стиля. М.; Л., 1936. 2. Пермяков Г.Л. Основы структурной паремиологии. М., 1988. 3. Потемня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. 4. Федоренко М.Т. Меткость слова: Афористика как жанр

словесного искусства. М., 1975. Б. Федоренко М.Т.,
Сокольская Л.И. Афористка. М., 1990.

Надійшла до редколегії 21.12.90

І.В.МУРОМЦЕВ

КОННОТАЦІЯ ВЛАСНИХ НАЗВ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ

Такі проблеми, як стилістика ономатів та функції ономастикону в художньому мовленні (на зразках окремих творів художньої літератури) неодноразово вже були предметом дослідження багатьох лінгвістів і літературознавців. Так, В.А.Никонов у книзі "Ім'я і суспільство" [12] говорить про наявність більше 300 досліджень лише в русистичі, присвячених різним аспектам вивчення ономастикону в художніх творах. Серед них можна виділити монографічні роботи В.П.Ковальова, Л.І.Колоколової, Е.Б.Магазанника [9], В.М.Михайлова [10], низку статей різних авторів у тематичних збірниках "Ономастика і норма" [14], "Актуальні питання російської ономастики" [2] та деякі інші. І все ж, незважаючи на таку популярність проблеми, слід констатувати, що в україністичі вказані питання до недавнього розроблялися недостатньо, про що, зокрема, свідчать дані, вміщені у 5-му випуску "Повідомлень української ономастичної комісії" та пізніших бібліографічних українських виданнях. Певні зрушення в цьому напрямку можна спостерігати зараз: у матеріалах VI Республіканської ономастичної конференції [17], де працювала секція літературної ономастики, вміщено тези більше 60 доповідей і повідомлень з цієї галузі.

Досить цікава і по-своєму струнка теорія стилістики власних назв розроблена у монографії О.В.Суперанської "Загальна теорія власної назви" [16], менш послідовно, фрагментарно подано аналогічні й оригінальні ідеї у згаданій вище роботі В.А.Никонова. І хоча найважливіші положення цієї теорії і зараз лежать в основі аналізу, але вважаємо, що потреба в деяких подальших узагальненнях знову назріла, оскільки майже два десятиліття, які минули з часу виходу робіт О.В.Суперанської та В.А.Никонова дали і в практиці використання ономатів у художньому мовленні, і у справах науково-теоретичного їх опису й осмислення певні новації,

врахування яких, гадаємо, буде корисним у науковому обігу і, як указував у свій час В.М.Михайлов, "матиме практичне значення для аналізу особливостей стилю й майстерності письменника у вузі й середній школі, а також і для самих митців слова" [II, с.226].

У зв'язку з цим вважаємо за доцільне згадати деякі загально-теоретичні положення проблеми. Уже було запропоновано розмежувати об'єктивно існуючі властивості, закладені в онематах як одиницях мови, і ті риси, ознаки, які з'являються або можуть з'явитися в них у мовленні. Так, у О.В.Суперанської говориться, що на рівні мови семантика онемата "обмежується тим, що це ім'я, на рівні ж мовлення його семантика складається з об'єктно-номінативного зв'язку і супроводжується комплексом суб'єктивних відомостей і емоційних обертонів індивідуальних для кожного носія мови" [I6, с.322-323]. Для аналізу онематів художнього твору, визначення їх стилістичних функцій, врахування як усього комплексу ознак онематів у мовленні, так і виділення суто системних, мовних його рис набуває великого значення, оскільки, як відомо, стилістична й емоційно-естетична співвіднесеність художнього онемата стають важливішими для його семантики, ніж первинна апелювативна (доономастична) семантика його основи [I6, с.305].

О.В.Суперанська перелічує мовні й соціальні фактори, що лежать в основі стилістики таких власних імен: арсенал спеціальних моделей для імен певних типів; їх мовна приналежність; апелювативне значення лексем; стилістична оцінка апелювативів, омонімічних онематам; синонімічні, антонімічні й омонімічні ряди, в які входять указані апелювати, а також логіко-семантичні угруповання, до яких вони входять - з одного боку, - і розподіл існуючих онематів та їх варіантів між окремими соціальними, територіальними, виробничими і віковими групами людей, що складає врешті норми уживання; ступінь і оцінка відомості онемата; історична мінливість критеріїв стилістичних оцінок онематів і ті об'єктивні труднощі оцінювання матеріалу минулих часів з позицій сучасності - з другого боку. Наголошуючи на тому, що стилістика онематів у художньому творі базується на основі стилістики реально існуючих імен, автор указує при цьому на те, що весь підбір і форми онематів у творі визначаються жанром, у якому працює письменник. Підсумовуючи семантико-стилістичну характеристику онематів, О.В.Суперанська говорить про те, що в них сконцентровані і адресні (мовні й мовленнєві) і екстралінгвістичні, енциклопедичні - історичні, гео-

графічні - відомості, і психологічні, емоційні, афективні моменти, й ідеологічна спрямованість назви, й особливості її суб"єктивного сприйняття, тобто весь комплекс денотативної та коннотативної інформації, що її несе в собі онмат у художньому творі [16, с.310-311, 313-314, 318-323].

Уже самий перелік наведених вище факторів, що повинні враховуватися при аналізі функцій онматів у художніх творах, демонструє складність проблеми, розв'язання якої передбачає увагу дослідника до можливої актуалізації лише частини ознак у конкретних творах конкретного письменника, що дає можливість простежити процес оновлення відомих функціональних властивостей онматів, виявлення особливостей констаційного "ореолу" онматів, властивого певним жанрам, з'ясування системності/несистемності їх функціонального навантаження з точки зору розвитку мовних засобів художньої літератури в сучасну епоху.

Коннотація власних назв є обов'язковою ознакою онматів у сучасному художньому творі, причому стосується це як назв реальних, так і ірреальних (вигаданих письменником). Для реальних назв такий "супровід" адресної функції з'являється або при першій появі онмата в тексті у вигляді більш чи менш розгорнутого авторського коментаря до нього, або неодмінно демонструє себе при дальшому описі подій. Прийом цей застосовується вже протягом багатьох століть. Так, осуцаснення і травестійне "окозачення" Енея у І.Котляревського здійснюється вже у першій строфі виразом "і хлопець хоч куди козак", а далі підтримується відповідними слов'янізованими онматами "Анхізівич, Анхізенко. Аналогічним способом, але вже для створення протилежного ефекту звичайності, буденності, користується і Д.Солдridge, вводячи у розповідь відносно незвичну назву озера: "Пізніше він пересунувся північніше і збудував цю хижу на озері T ... Як і багато інших озер Канади, це озеро назване було за своєю формою, що нагадувало заголовну літеру T" [13, с.70].

Слід зазначити, що, будучи зібранням цілого ряду мікросистем (топонімія, гідронімія, антропонімія та ін.), онмастика реалізує свої характерні риси, зокрема потенційну коннотативну експресивність з різним ступенем інтенсивності відповідно до приналежності тієї чи іншої одиниці до певної підсистеми. Така неоднорідна експресивна завантаженість у свою чергу впливає на частоту вибору різних видів онматів у ролі експресем художнього твору.

Стилістичне використання ониматів у художньому мовленні є результат еволюції відомих здавна у національних мовах і літературах прийомів створення експресії. Еволюцію цю, зокрема у сучасних українській та російській літературах, можна спостерігати не тільки у зростанні частотності застосування прийому, але й у відносному його ускладненні, більшій диференційованості його використання. Так, наприклад, прийом трансономатизації реальних назв, який у своєму вияві метонімічного перенесення "місце → його мешканці" став повсякденним кліше преси. (Київ зустрічає гостей), в історичних романах П.Панча та І.Білика [3] функціонує як метонімія "місце → ця ж колишня місцевість" (Хрещатик – нинішня вулиця Києва → Хрещатик, Хрещатий яр – оронім Києва (назва яруги) дохристиянського і козацького періодів). Ця переміна адресної спрямованості виконує з успіхом функцію архаїзації оповіді. Переміна звичного напрямку трансономатизації "місце → людина" на зворотний, ускладнена ремінісценціями сучасних перейменувань, дозволила кавенівцям Ленінградського університету створити сатиричний онимат Ленінградський державний університет ім. А.О.Мариуполя (замість А.О.Кданова) – харківські студенти-гумористи ефективно використали "нову модель", запропонувавши аналогічну назву своєї установи – ХДУ ім. О.М.Нижнього Новгорода (замість О.М.Горького). До речі, можна вже говорити про певну регулярність такої оказіональної моделі сатиричного перейменування, що демонструє здатність ониматичних коннотацій до системності: у газеті "Известия" як відгомін на відновлення старих московських назв Дубанка і Тверская надруковано карикатуру, де пам'ятники Держинському і Горькому у Москві обмінюються між собою такими репліками: – Як справи, товаришу Дубянський? – Та не дуже, товаришу Тверський!

Ремінісцентні заміни одних ониматів на інші, зокрема ірреальних на реальні, створюють гумористичний або сатиричний ефект у пародіях (пор. відомий Маршаків переклад з англійської дитячої літератури "Дім, який спорудив Джек" спародійований І.Паташинським у політичну сатиру "Дім, який спорудив Маркс" (газ. "Университетская жизнь" Новосибірського університету). Цікавий спосіб коннотативного осучаснення давно відомих літературних ониматів – реальних та ірреальних – демонструє Ю.Івакін у гуморесці "Реванш не відбувся" [6], побудованій у формі футбольного телерепортажу про ... дуель між Д.Артаньяном і Рошфором, у якому згадана значна кількість ониматів відомого роману О.Дюма (Рішельє, герцог

Орлеанський, де Тревіль, Нельська башта, абатство Сен-Дені та ін.). Епіграф гуморески (присвячується Олександру Дюма і Миколі Озерову), згадка у розповіді відомого сучасного футболіста Олега Блохіна в контексті сучасних спортивних термінів і репортажних кліше створюють очікуваний автором гумористичний ефект. В аналогічний спосіб вирішується проблема коннотативного осучаснення оніматів і в пародії Ю.Івакіна на Д.Затонського "Моя зустріч з Вергілієм" [6], де також є контекстуальне зіткнення різночасових оніматів (Гіперборея, Борисфен, Горацій, Тартар, Август і Кафка, Дюренматт, Сіменон, Пікассо, Швейцарія).

Створення сучасними письменниками ірреальних оніматів усе більшою мірою пов'язується з різними видами порушення мовного, в тому числі і власне онімастичного узусу, що є цілком виправданим, оскільки основною функціональною особливістю одиниць художнього мовлення є їх експресивність, а стосовно оказіональних утворень – підвищена експресивність, яка особливо підкреслено виявляється в оніматах, оказіональною онімастичною одиницею називаємо таку ірреальну власну назву, при утворенні якої наявне свідоме порушення узусу на будь-якому з обов'язкових рівнів мови чи мовлення. Коннотація у таких оніматів чітко "прив'язується" до загальної стилістики літературного напрямку (Прилепа й Милонор, гоголівський Манілов як символи пасторального сентименталізму; гринівські Зурбаган, Ассоль, Та, що біжить по хвилях – символи літературного романтизму, а НГІРКС, ПБГДРК С.Лема (7), Аеліта О.Толстога, Р(обот) Денііл Олів, ДВ (Дейві) А.Азімова (І) – символи близької по романтизму тьємничої наукової фантастики – сюди ж можна віднести й імена-шифри Абаж (жаба), Гурп (дурп) з дитячої літератури ("Королівство кривих дзеркал"); Людота, Борислав (Борята), Годечан (Годой) у І.Вілика [3; 4] – репрезентанти велично старовинного епічного стилю історичних творів – романів та літописів; Чіпка (Нечипір) Вареник, Грицько Чупрун, Хоса Гудзь, Андрій та Маланка Волики, Підпара та ін. – численні представники оніматів реалістичного напрямку в літературі). Дуже виразно це помітно у гумористично-сатиричних творах.

Еволюція способів утворення і використання оказіональних літературних оніматів виявляється у відході від колишньої прямолінійної значущості онімата (пор.Шельменко-денщик, пан Халаявський – у Г.Квітки) до ускладненого асоціативною багатоплановістю, часто

символічного його сприйняття (футуролог Будучина, генетик Здоровенький, психолог-доктор Пацієнт, кібернетик Комп'ютер, крист Нонсенс, доктор філософії Дуб'яго, літературний критик Вельзевулько - у гуморесці "Дурень - проблема соціальна чи біологічна?" Ю.Івакіна [6], де ономати своєю апелятивною семантикою стають у синонімічні чи антонімічні ряди з контекстуальним оточенням). Значною мірою активізується паронимазійне зближення okazіонального ономата з відповідним апелятивом або іншим ономатом, часто з словосполученням або навіть фразеологічною одиницею: назва пародії Ю.Івакіна на М.Стельмаха "Шлях від тебе"; "А пішов би ти, Сфінксе, до Сцилли й Харібди" - незлобливо, по-античному билявся пересичений подвигами герой - "Теракл у відпустці" з серії антиісторичних оповідань Ю.Івакіна [6], де одним з домінуючих літературних прийомів автора є ампліфікаційні фігури з фразеологізмів.

Підвищена увага до окремого звука або до окремої графеми, довільне морфемне членування, нетрадиційне написання канонічного ономата часто супроводять паронимазійне зближення, а то й самі по собі можуть служити як одним із способів творення okazіонального ономата, так і засобом створення відповідного коннотаційного фону оцуднення, іронії, посмішки, гротеску, сатири та ін. Тут можна згадати такі ірреальні ономати, як П.Сих (псих), Шиз О"Френнінг (шизофренік), Файв О"Клок з гуморесок М.Богословського [5]; маркіз де Лікатес (делікатес), посол Г.-Х.-Кукіш, І. (ван) Теля-Пасе у Івакіна [6]; Н.Е.Андертальц (неандерталець), номенклатурна особа Сидр Ерофеич Спотыкач, голова правління Дмитрій Іоаннович Самозванцев, кінорежисер Протарзанов у романі "Не проходите мимо" Б.Єгорова, Я.Поліщука, В.Привалова [15]; Д.К.Ламанчский, Т.Ларина, Владимир Н.Филатов - з фейлетонів Л.Лиходеева [8]. Дальшого розвитку зазнає художній прийом катарану [16, с.304], коли за Добчинським і Бобчинським Гоголя з'являються Галкін, Малкін, Палкін, Чалкін і Залкінд у І.Ільфа та Є.Петрова, А.Рибін, Б.Дрибін, В.Зимбабаєв - у М.Богословського [5], Бецькі, Клецькі, Фецькі і Яєцькі - у Ю.Івакіна [6].

Таким чином, поряд із традиційно активним використанням семантичних okazіоналізмів підвищується частотність застосування словотвірних okazіональних ономатів; різко підвищується частота підкреслено експресивного використання окремих мікросистем онома-

стики, які раніше слабо виявляли себе в цьому плані; все більшу роль відіграють при оказіональному слововживанні фактори екстра-лінгвістичні, зокрема, врахування оцінок соціального й естетичного характеру та ін. Коннотація художніх ономатів, еволюціонуючи від творчості одного письменника до іншого, від стилістики одного літературного напрямку до іншого, від однієї історичної епохи до іншої, демонструє свою невичерпність, здатність до безперервного розвитку.

- Список літератури: 1. А з и м о в А. Три закона робототехники. М., 1979. 2. Актуальные вопросы русской ономастики. К., 1988. С.112-188. 3. Б і л и к І. Меч Арєя. К., 1972. 4. Б і л и к І. Похорон богів. К., 1988. 5. Б о г о с л о в - с к и й Н. Божества и убожества. - М., 1964. 6. І в а к і н Д. Гумор і сатира. К., 1979. 7. Л е м С. Вторжение с Альдебарана. М., 1960. 8. Л и х о д е е в Л. Цена умиления. М., 1967. 9. М а г а з а н н и к Э.В. Ономастика или "говорящие" имена в литературе. Ташкент, 1978. 10. М и х а й л о в В.Н. Собственные имена как стилистическая категория в русской литературе. Луцк, 1965. 11. М и х а й л о в В.Н. О некоторых особенностях семантики и источниках экспрессии собственных имен в русском языке // Територіальні діалекти і власні назви. К., 1965. С.226-237. 12. Н и к о н о в В.А. Имя и общество. М., 1974. С.233-259. 13. О л д р и д ж Д. Охотник. М., 1954. 14. Ономастика и норма. М., 1976. 15. П о л и щ у к Я.А., Е г о р о в В.А., П р и в а л о в В.А. Не проходите мимо. М., 1956. 16. С у п е р а н с к а я А.В. Общая теория имени собственного. М., 1973. С.305-323. 17. Шоста республіканська ономастична конференція. 1. Теоретична та історична ономастика. Літературна ономастика. Одеса, 1990. С.93-183.

Надійшла до редколегії 14.12.90

ОСОБЛИВОСТІ ВЖИВАННЯ ПАСИВНИХ ДІСПРИКМЕТНИКІВ
У МОВІ ТВОРІВ Г.Ф.КВІТКИ-ОСНОВ"ЯНЕНКА

У даній статті ми коротко зупиняємося на деяких особливостях творення і вживання пасивних дісприкметників (які до цього часу не були предметом спеціального дослідження) в українських творах Г.Ф.Квітки-Основ"яненка, обминаючи при цьому цілий ряд загальних проблем і суперечок, пов'язаних з дісприкметником (визначення категорії дісприкметника, його місця серед частин мови, семантична співвіднесеність дісприкметників з мотивуючими дієсловами тощо).

Ці питання викликають певний інтерес у тому плані, що participialні форми завжди були органічним елементом книжної мови. Українська літературна мова різних історичних епох здавна використовувала дісприкметники (що сягають корінням давньоруської і спільнослов'янської єдності) як засіб скороченого викладу думки. Але міра і сфера вживання окремих participialних форм була різною, що залежало від часу написання, мовної орієнтації, стилю і жанру творів. Так, наприклад, пасивні форми на -ний, -тий рідко вживалися в пам'ятках давньоруської і старої української літератури, які були написані "простою" мовою (тобто, близькою до народної - розмовної чи усно-поетичної). У "Повісті временних літ" на 13 початкових сторінок, густо заповнених активними формами, припадає лише одна форма пасивного дісприкметника (свершень, 7, с.5). У діловій мові українських грамот XV ст. знаходимо [10] переважно лексеми писан, (про) реченний, виш(е)писанний, проклят, при-нужен, примушон, що були постійними елементами формул вступів чи заклять у кінці ділових документів (пізніше кількість таких лексем тут поступово збільшується). У канонічній же літературі, орієнтованій на старослов'янську мову, в апокрифах і легендах їх було значно більше і частота вживання була досить високою.

У писемних пам'ятках XVII-XVIII ст. вживання цих форм ще тісніше пов'язане з мовною орієнтацією. Їх мало трапляється у віршах Климентія Зіновієва, присвячених трудівникам різних професій, Івана Некрашевича, у ліричних творах невідомих авторів XVIII ст., в інтермедіях і бурлескній поезії цього періоду. Трохи більше їх (переважно за рахунок утворень від згрубілої лексики) знаходимо в "Енеїді" І.П.Котляревського.

Зате досить часто (не рідше за активні форми) вживалися вони у творах І.Вишенського, у словниках Памва Беринди, Лаврентія Зизанія, Єпіфанія Славенецького, у драмах Феодана Прокоповича, Георгія Кониського, у літописах, подорожніх нотатках В.Григоровича-Барського, у дидактичних (чи дидактично-філософських) творах Г.Сковороди та багатьох інших, орієнтованих на слов'яноруську або слов'яноукраїнську мову.

Говірній же мові пасивні форми (особливо на -мий) майже не властиві. Виняток становить лише ряд лексем на -ний, -тий, утворених від дієслів з розмовно-побутового шару лексики (таких як: гдований, битий, шитий, критий, литий, митий, печений, варений, товчений, латаний, мазаний і подібні, з їх префіксальними різновидами), співвідносні з ними безособово-предикативні форми на -но, -то (шито, крито, сказано, зроблено, дано), які здавна зустрічаються і в розмовній, і в усно-поетичній мові (14, с.99, 122, 126, 127, 156 та ін.), а також декілька лексем на -мий (як видимий, невидимий, незримий, несходимий), що функціонують тут як прикметники, втративши значення змінної ознаки. Замість дієприкметників при потребі тут уживаються описові звороти (зам.прославлений - той, якого прославили чи той, що прославився).

Можливо, саме тому існування цих форм в українській мові так категорично заперечував О.Павловський у своїй Граматиці ("відмираючого", на його думку, наріччя (6, с.21), що вийшла в 1818 р., тобто в час діяльності Квітка-Основ'яненка - одного з фундаторів нової української літературної мови.

Квітка, як відомо, був одним з тих прогресивних діячів, для кого українська мова не була "відмираючим наріччям". Своєю творчою діяльністю він відповідав на гостру суспільно-історичну потребу епохи - створити нову національну літературну мову на народній основі. Прекрасний знавець живої народної мови, усно-поетичних скарбів та книжних традицій української літератури, з її демократичними завоюваннями, письменник був переконаний, що жива мова українського народу має всі потенціальні можливості стати літературною (навіть без стороннього втручання в неї чи якоїсь підробки її). Мовою своїх творів він наочно доводив це, ламаючи опір і тих, для кого вона не існувала чи "вмирала", і тих, хто обмежував її можливості, вважаючи лише засобом висміювання чи кепкування. Він писав для народу і про народ, ведучи з ним бесіди про його щоденні клопоти його ж говірною мовою - в основі розмовно-побутовою, органічно переплетеною з фольклорною.

Але для неї, як уже зазначалося, партиципні форми в цілому були мало характерні. А тому тут слід було б чекати майже повної відсутності їх або спорадичності, як це ми бачимо у творах багатьох письменників цієї доби – П.Гулака-Артемовського, С.Гребінки, Левка Боровиковського, Віктора Забіли, Михайла Петренка, а пізніше – у творах Марка Вовчка. Однак вивчення повного видання українських творів Квітки (4), уточненого за рукописами і першодруками, дозволило виявити складну систему партиципних форм, значенням, оформленням і синтаксичними функціями цілком сучасну в своїй основі (за небагатьма відхиленнями).

Пасивні дієприкметники представлені тут, на відміну від сучасної мови, двома часовими формами: теперішнього часу недоконаного виду на -мий і минулого – недоконаного і dokonаного виду на -ний, рідше -тий. Їх також генетично пов'язані з останніми безособово-предикативні форми на -но, -то. З ужитих понад 640 разів названих партиципних утворень найбільшою частотністю відзначаються форми на -ний (235 лексем, ужитих понад 400 разів, тобто 63,5 процента від загальної кількості вживань). Форм на -тий – 40 лексем, ужитих 30 разів (12,5 проц.), на -мий (разом з композитами) – лише 17 лексем, ужитих 25 разів (біля 4 проц.). Присудкові форми на -но, (59 лексем) ужито 112 разів, на -то (10 лексем) – 16 разів (у цілому 20 проц.).

Як показує статистика, у мові письменника найбільш регулярними є дієприкметники на -ний. Вони утворюються від цілого ряду семантичних груп переважно загальноживаної або розмовно-побутової дієслівної лексики, що належить до різних структурних класів (класи визначаємо за Русанівським В.М. [7], а саме: від дієслів I класу (з суф. -ува-, -ва-) утворено 43 лексеми – арештований [9. т.І, с.9] (том і сторінка подаються за Словником Квітки) [9], вимережований [1, с.140], вишиваний [1, с.160], годований [1, с.271], засмолюваний [1, с.519], захолюваний [1, с.530], купований [2, с.54], мальований [2, с.100], мандрований [2, с.101], мережований [2, с.116], мурований [2, с.161], намальований [2, с.199], настолюваний [2, с.219], обмальований [2, с.299], оддрукований [2, с.344], опльований [2, с.335], піджарюваний [2, с.437], повиломлюваний, повимазований, повимережований і повимережований [2, с.494], повиряжсваний [2, с.495], повишивований [2, с.497], позавальований [2, с.528],

позаквітчуваний і позаквітчований [2, с.529], позапакований, позапирьований і позапірований, позапітований [2, с.530], позасвічуваний [2, с.531], позаципований [2, с.532], понакладований, поналагожований [2, с.572], понаписований [2, с.573], пообшивований [2, с.575], попереv"язуваний і попереv"язований [2, с.581], попереv"тований [2, с.583], попідбивуваний [2, с.565], попідрізуваний [2, с.586], порозряжуваний [2, с.600], пригосподарьований [2, с.669], прикований [3, с.2], розлютований [3, с.140], розмальований [3, с.141], розцвяхований [3, с.159], цряхований [3, с.582]:

Від дієслів II класу утворено лише 5 лексем: вишиваний [I, с.60], повишиваний [2, с.497], понакриваний [2, с.572], поналиваний [2, с.573], пообшиваний [2, с.577]. Від дієслів III класу - 31 лексему: виструганий [I, с.154], вичитаний [I, с.160], вінчаний [I, с.201], завітчений [I, с.487], закутаний [I, с.497], занузданий [I, с.502], засватаний [I, с.516], захований [I, с.528], зділан [I, с.557], намотаний [2, с.200], нелатаний [2, с.201], обпатаний [2, с.304], обпораний [2, с.304], обшарпаний [2, с.307], видуманий [I, с.131], осідланий [2, с.340], ошипаний [2, с.368], подряпаний [2, с.521], покиданий [2, с.541], покралний [2, с.549], поламаний [2, с.544], порозкиданий [2, с.599], посватаний [2, с.605], посипаний [2, с.608], пошморганий [2, с.641], продовбаний [3, с.40], просватаний [3, с.52], розхристаний [3, с.158], сватаний [3, с.182], укопаний [3, с.480], утиканий [3, с.507].

Від дієслів У класу утворено 41 лексему: вирваний [I, с.148], відрізаний [I, с.188], записаний [I, с.505], зарізаний [I, с.513], зв"язаний [I, с.550], названий [2, с.190], нанизаний [2, с.201], написаний [2, с.205], нарізаний [2, с.210], насипаний [2, с.216], незаписаний [2, с.242], непочатий [2, с.251], нерозрізаний [2, с.252], нечесаний [2, с.258], обірваний [2, с.296], облизаний [2, с.298], обмазаний [2, с.299], обнизаний [2, с.302], обсипаний [2, с.305], обчесаний [2, с.307], описаний [2, с.334], перев"язаний [2, с.394], писаний [2, с.419], підв"язаний [2, с.435], підданий [2, с.436], підписаний [2, с.447], підрізаний [2, с.449], підтоптаний [2, с.453], пов"язаний [2, с.505], показан [2, с.538], посланий [2, с.610], присланий [2, с.17], притоптаний [2, с.23], розказаний [2, с.136], розперезаний [2, с.144], розсипаний [2, с.150] та ін.

Від дієслів УП-класу з суф. -ну- утворено лише 2 лексеми: зашпнений [1, с.535] і одімкнений [2, с.319]. Від УШ класу – 30 лексем: заплетений [1, с.507], запряжений [1, с.501], знесений [1, с.592], крадений [2, с.32], навезений [2, с.175], напечений [2, с.205], напружений [2, с.209], обпечений [2, с.304], обстрижений [2, с.306], випечений [1, с.144], опечений [2, с.334], печений [2, с.415], печений [2, с.415], підстрижений [2, с.451], див. ще: [2, с.451; 2, с.516; 2, с.549; 3, с.6; 3, с.71; 3, с.122; 3, с.127; 3, с.146; 3, с.289; 3, с.295; 3, с.350; 3, с.415]; уведений [3, с.458].

Від дієслів ІХ-го класу утворено 81 лексему: важений [1, с.85], варений [1, с.88], виворочений [1, с.125], виголений [1, с.128], вимережаний [1, с.140], виражений [1, с.149], відважений [1, с.167], відчинений [1, с.194], вчений [1, с.244], жарений [1, с.442], заволощений [1, с.473], закарлючений [1, с.487], заложений [1, с.496], заліплений [1, с.496], засмажений [1, с.519], заставлений [1, с.521], застромлений [1, с.521], зачинений [1, с.533], зліплений [1, с.575], зобижден [1, с.595], зроблений [1, с.607], мощений [2, с.155], накошений [2, с.195], наряджений [2, с.215] та ін.

Від ХІ класу утворено одну форму – зверчений [2, с.101], від атематичного дієслова недоїсти – недоїдений [2, с.205].

Як бачимо з наведених прикладів, у виборі лексем і способі їх творення Квітка орієнтувався на живу народну мову, фольклор та практику вживання їх у мові Котляревського. Так він не використовує старокнижних суф. -нн- та -енн-, широко вживаних у творах, орієнтованих на слов'янську чи слов'янську мову, ХУП – ХУІІІ ст. Виняток становлять поодинокі лексеми, вжиті в текстах, стилізованих під книжно-канцелярську мову, як засіб мовної індивідуалізації персонажів, негативної характеристики, протиставлення панівної верхівки простому людові (показан, зділан, принят, зобижден; заключений, речений, прикосновений, прирощений, убиений, неограничений, сглашений). Напр., [писар] – Та вам, пане сотнику, довілість і полковим суддею бути за таковое неограниченное і мудрое рішення [2, с.162]; Шельменко. Коли, будучи, не вернешся, що, нехай бог боронить, тебе вб'ють, то я і тебе відпоминаю і, тее-то, і у грамотку запишу убиеного Микиту. [1, с.272]; – Та знаю, що вмер, – сказала Векла [про Схріма], – і стоїть заключеним у відомости, як пан писарь по-письменному каже [2, с.422].

Крім того, письменник уникає (за винятком зазначених вище випадків) нечлених форм у чол. роді одн. Наз. відмінка, а також повних нестягнених форм у жін. і середн. роді одн. Наз. відмінка, жін. одн. Знах. відм. та в Наз.відм. множини (типу: латаная, латанеє, латанує). Тобто, поза межами стилізованих текстів Квітка користується формами, що є нормою і для сучасної української літературної мови (повна форма в Наз. одн. чол. роду і повна стягнена – в жін., середн. одн. і Наз. мн.: важений хліб Г ІЗІ, сама – виражена [2, 471], печене [2, с.134], вчені люди [2, с.485]).

При творенні пасивних дієприкметників на -ний (як і на -тий та присудк. форм на -но, -то) у мові Квітки-Основ'яненка виявляються в основному ті ж закономірності, що й в українській літературній мові нашого часу. Дієприкметники на -ний, зокрема, творяться ним, як і в сучасній мові, практично від усіх структурних класів дієслів, крім ІУ, VІ і ХІІ. Основною лексичною базою творення їх є перехідні дієслова доконаного і рідше недоконаного виду І класу (43 лексеми), ІІІ-го (3І), V-го (4І), VІІІ-го (30) і ІХ-го (8І). Від дієслів І – ІІІ, V і Х класів пасивні дієприкметники творяться за допомогою суф. -н- із збереженням інфінітивних суфіксів -ува- (-ова-), -ва-, -а- (попідрізувати – попідрізуваний, вишивати – вишиваний, вінчати – вінчаний), при чому суф. -ува- змінюється на -ова- не тільки в наголошеній позиції (купувати – купований), а й у ненаголошеній (повимазований, позавальований), що є, очевидно, відбиттям неусталеної та той час говіркової вимови цього суфікса як у дієсловах (нагадувати і нагадовати ІІ І80), так і похідних від них дієприкметниках на -ний (повимережовані шовками [2, с.436] і повимережувана скрізь [2, с.232]). Така ненормативна для сучасної мови вимова ненаголошеного -ува- як -ова- зафіксована і Словником української мови П.Вілецького-Носенка [І, с.182,189,190,195 та ін.].

Слід зауважити, що саме на цій групі дієприкметників найбільш чітко позначається тенденція до збільшення кількості дієприкметників на -ний за рахунок: а) розширення лексичної бази для їх творення не тільки від перехідних (оддрукувати – оддрукований), а й неперехідних дієслів – незворотних (мандрувати – мандрований: той, хто мандрує) і зворотних (засвататися – засватаний, розлютуватися – розлютований, підперезатися – попідперізувані); б) укладання морфологічної будови існуючих лексем приєднуванням префіксів (і поодиноких, і подвійних для вираження дистрибутивної озна-

ки) або суфіксів (шитий - вишитий - вишиваний - вишивований - повишиваний - повишивований), чим інколи створюється "граматична надмірність", що має місце і в сучасній мові [14, с.318]: вишивований і вишиваний - від вишивати, повишивований і повишиваний - від повишивати (в авторському контексті вони виступають засобом уникнення одноманітності вираження дистрибутивної ознаки); в розширення контекстуальних значень (порівн., наприклад, значення форми ощипаний у реч.: Матрена Спиридоновна А кормлену птицу, что ты это ощипанную прислал? (тобто, звільнену від пір'я). Как это можно? Шельменко. Се, добродійко, - подобие - наших мужиків, що й вони так усі ощипані I 250 (перен.: знесилені поборами) і присудк. форми - общи́пано: Усе на ній [Оксані] так штепненько, чекурненько, общипано, так усім дівкам краса [2, с.425] (обсмикано, розправлено).

Від дієслів інших класів (УІ, УІІ, ІХ, ХІ) письменник утворює пасивні форми за допомогою суф. -ен, перед яким, як і в сучасній мові [11, с.415], виникають ті ж морфологічні зміни, що і в основі дієслів І-І ос.одн. (г,з - ж,с - ш,к,т - ч, сполучень ст - щ; поява -л- після губних, а суф. -ну- втрачає -у-): запря-ти - запряжу - запряжений; мостити - мочу - мощений; купити - куплю - куплений. Відхиленням від сучасної норми є лише послідовне чергування д з ж (а в кількох лексемах канонічного походження перед суф. -енн- д - жд), а не з дж: нарялити - наряжений, остудити - остужений, але обідити - обі́днений, родити - ро́днений. (Тотожні зміни відбуваються і в предикативних формах на -но: налагодити - налагожу - налажено, засвітити - засвічу - засвічено, викупити - викуплю - викуплено і под.) До спорадичних відхилень слід віднести відсутність епентетичного д у слові пришибений, плутання суф. -ан- та -ен- після кінцевого шиплячого основи: заквітчений зам. заквітчаний (бо заквітча́ти), розкудовчаний зам. розкудовчений (бо розкудовчи́ти). Такі форми відомі і сучасним діалектам, і траплялися в мові деяких письменників поквітчанського періоду (І.Нечуя-Левицького, А.Кримського, але ще в старих граматиках початку ХХ-го ст. вважаються ненормативними [3, с.41]).

Дієприкметники на -тий творяться в мові письменника, як і в сучасній літературній мові, значно рідше, ніж форми на -ний, оскільки суф. -т- поєднується з обмеженою групою інфінітивних основ на голосн. -и, -а, -о, -у, пригол. -р (від УІІ і У кл.)

і суф. -ну (УІІ кл.). Найбільше утворень від дієслів УІІ кл. (33): битий [І, с.31], вибритий [І, с.123], витертий [І, с.155], піднятий [2, с.444], приколотий [3, с.2] та ін. Від УІ кл. (8 утворень): вивернутий [2, с.124], відомкнутий [І, с.185] і парадельна форма - одімкнений [2, с.319], засукутий [І, с.523], заткнутий [І, с.525] та ін.

Безособово-предикативні форми на -но, -то зустрічаються в мові письменника значно рідше за дієприкметники на -ний, -тий (на -но -59, на -то -10 лексем), але, будучи з ними генетично пов'язаними, мають ті ж особливості творення, що й співвідносні з ними дієприкметники (це стосується і лексичної бази, і морфологічних змін). Форми на -но найчастіше творяться від ІІІ, У і ІХ-го класів (загалано [І, с.474], зав'язано [І, с.475], відмічено [І, с.153], зроблено [І, 607], на -то - від УІ і УІІ кл. (обмануто [2, с.300], вишито [І, с.160]).

Мовна орієнтація Квітки визначає і особливості вживання дієприкметників у його творах. У першу чергу це стосується пропорцій використання активних і пасивних форм. Оскільки в тогочасній народній мові активні дієприкметники вживалися значно рідше за пасивні, у мові письменника, як і в сучасній літературній мові, набагато ширше представлені форми пасивних дієприкметників минулого часу на -ний, -тий, функціонування яких у цілому мало чим відрізняється від попередніх і наступних щодо Квітки епох у розвитку літературної та уснопоетичної мови, хоч і має певні особливості:

1) у мові письменника ще немає форм на -ний недоконаного виду із значенням теперішнього часу, котрі в сучасній українській літературній мові вживаються замість старих форм на -мий (типу змальовуваний, описуваний, зрощуваний);

2) форми на -ний, -тий у реченні здебільшого виступають у функції присудка (а не означення чи то предикативного означення, що характерне для сучасної літературної мови) і мають перфектне значення. Наприклад: "Та як і не реготатись? Пика йому невмита, та, мабуть, з кимсь заводивсь, так уся подряпана, волосся розкудовчане, шапки катма! і сам не зна, где вона. Хоч і підперезаний, так один кінець так і волочеться за ним; сорочка розхристана, а часом і порвана, як і свитина" [6, с.680];

3) замість орудного діяльника при пасивних дієприкметниках Квітка інколи вживає конструкцію з прийменником від і родовим :

діяльника. Напр.: " - є куди і кому пожалітися і зациту поллучити, дякуючи добрим і розсудливим начальникам, від нього ж постанов-леним" [6, с.666].

Присудкові форми на -но, -то функціонують у мові письменника, як і в тогочасній народній мові. Порівняно з сучасною літературною мовою вони (як і дієприкметники на -ний, -тий) рідше виступають із зв'язкою "було" або "буде", обмежено вживаються із знахідним додатка (П), і зовсім відсутні конструкції з орудним діяльника типу "оспівано поетом". Але загальна кількість цих форм у мові Квітки не менша, ніж у сучасній українській літературній мові.

Дієприкметники на -мий Квітка використовує як елемент старокнижної мови, на протигагу живомовним елементам, з певною стилістичною настановою (в основному як засіб гумору або засіб сатиричного викриття представників панівних верств тогочасного суспільства - сільської старшини та писарів) тільки в уривках, стилізованих під старослов'янську і канцелярську мову. Їх уживання обмежується одним твором ("Конотопська відьма"), де вони становлять невід'ємну рису мови конотопського писаря - пана Пістряка: сія рекома воля [2, с.166]; і спях тамо недвижим, аки мертв [2, с.170]; а її [кабаки], окаянно, подобіє сущь сицевая пиль, вітром возметаема [2, с.168] тощо. Таку ж функцію виконують і композити, другою частиною яких є форми на -мий: млековмістимий устроєнія [2, с.169]; пріснопоминаємий пан [2, с.172]; зло неудоборекомое [2, с.169] і под.

Форми ж на -ний, -тий частіше вживаються в мові автора (переважно в портретних описах), рідше - у мові героїв, без стилістичних обмежень. Саме їх Квітка вважає найбільш правомірними у новій українській літературній мові, виявляє основні тенденції розвитку, подєє зразки творення і вживання, що в цілому залишаються нормативними і для нас.

Як бачимо, Квітка не тільки фіксує партиципні форми, вибрані з народної мови (чим спростовує думку про відсутність дієприкметників у ній), а й намічає шляхи збагачення та активізації їх, розкриваючи структурні, лексико-семантичні та стилістичні можливості, що пізніше були розвинуті митцями слова наступних поколінь [2].

Список літератури: 1. Білецький - Носенко П. Словник української мови. К., 1966. 2. Веселовська З.М. Мова Г.Квітки-Основ'яненка // Наук. зап. Харк. наук.-досл. кафедри мовознавства. Х., 1927. 3. Гнатюк Г.М. Дієприкметник у сучасній українській літературній мові. К., 1982. 4. Квітка-Основ'яненко Г.Ф. Твори: У 6 т. К., 1956. Т. I, 2, 6. 5. Котляревський І.П. Повне зібрання творів: У 2 т. К., 1952. 6. Павловський А. Грамматика малоросійского нарѣчія. Спб., 1818. 7. Полное собрание русских летописей. М., 1962: Т. I. С. I-13. 8. Русанівський В.М. Дієприкметник у поезії Т.Г.Шевченка // Джерела мовної майстерності Т.Г.Шевченка. К., 1964. С. 116-129. 9. Словник мови творів Г.Квітки-Основ'яненка: У 3 т.. Х., 1978-1979. 10. Українські грамоти XV ст. /Підгот. тексту, вступ. стаття і комент. В.М.Русанівського. К., 1965. С. 29, 33, 35-38 та ін. 11. Українські прислів'я та приказки. К., 1984.

Надійшла до редколегії 23.12.90

Н.П.РАДУЦЬКА

ФОЛЬКЛОРНІ ФОРМУЛИ ПОБАЖАНЬ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ

В історії розвитку будь-якої літературної мови, системи її зображальних засобів значна роль належить мові фольклору як резервуарові, "в якому відкладались, зберігались, відточувались блискучі зразки мовної форми" [2, с.189]. До останніх належать і стійкі словесні комплекси - "специфічні мовні утворення окремих народів, в яких відбита їх суспільна історія, сімейний уклад і побутові традиції, особливості фольклору і світогляд цих народів" [1, с.84]. Такі успадковані із фольклору мовні засоби зображення є "квінтесенцією національного обличчя мови" [11, с.150], оскільки вони містять у собі велику силу експресії та емоційної наснаги, а сила впливу художнього твору, як відомо, не лише в тому, про що написано, але й у тому, як написано.

Специфічну групу серед фольклорних фразем становлять традиційні словесні формули, звані примовками, помовками, що включають у

у себе мовні релікти іноді досить давніх епох. Досить поширеними і функціонально активними серед них є формули найрізноманітніших побажань. Зауважимо, що такого типу стійкі сполуки здавна включались до словників, фольклорних та етнографічних збірників, збірок прислів'їв та приказок. І хоча приналежність таких одиниць до фразеології, на думку Ю.Ю.Аваліані [1, с.85], висловлену понад 20 років тому, вимагає спеціального обґрунтування, відзначимо, що саме в останні десятиріччя у працях деяких мовознавців з теоретичних питань фразеології [10, с.7], у роботах, присвячених дослідженню мови певних історичних періодів її розвитку чи особливостей мови окремих жанрів [4,5,8,9,6,13,14], а також у тлумачних словниках можна знайти документальне підтвердження фразеологічного статусу стійких сполук такого типу, як успадкованих із фольклору, так і тих, що з'явилися в мові художньої літератури зовсім недавно.

У мовному обігу є значна кількість традиційних формул, якими послуговуються в різних життєвих ситуаціях. Є формули, що виконують синкретичну функцію, тобто є формулами не лише побажання, а й формулами іншого призначення. Наприклад, формули вітання (будь здоров, здоров (здоровий) будь, будьте (з празничком) здорови, добрий день, день добрий, вечір добрий, доброго здоров'я, будьте здрасуйте, здоровенькі були). Добрий день вам в нашій хаті! Як ви живете? (ВП, 182); На добрий день, бідна вдово (ПРЖ, 282); Добрий день, друже мой! (СШ, П, 481); День добрий, молодці! (СШ, П, 481); Здоровесенька була, Лисичко! Поласуй з нами, молодичко! (Глібов, 187); Іван підійшов до старого гуцула і голосно привітався: - Здоровенькі були, діду Лук'яне! (Мур., 29); В хугу-непогідь лиху Дідусь півся на роботу, Підтоптався на шляху, Сів на хвилюк коло плоту. - Здоровесенькі були! - Паніматка йому з двору (Граб., 370). Формули прощання часто за структурою і компонентним складом збігаються із попередніми будь (бувай) здоров (здорова), бувайте здорові, зоставайся здоров (здорова). За сим словом бувай здоровий (Д.-Ход, 124); Оставайтесь здорові, Свати чорноброві! Як живі будем, То й вас не забудем (ВП, 95); І по сій мові бувайте здорові, спасибі за пам'ять і ласкове слово (СШ, I, 47); Оставайтесь здорові, мої високії тополі і хрещатий мій барвіночку (СШ, П. 376); Засвистали козаченьки вночі до діброві, Виряджали їх дівчата: Бувайте здорові! (Мал., 79);

Прощай, Мар"яне! Копай свою землю. - Бувайте здорові! - знову крізь смуток осміхається чоловік (Стельм., I, 29).

Широко представлені в сучасній українській літературній мові формули побажань, джерелом яких була календарно-обрядова творчість, що об'єднує твори, різні за часом і жанром, "від найпростіших мовних формул і навіть окремих слів до складних поетичних форм" [8, с.3]. Заклинальні формули, що відповідали колись певним типам обрядів, а зараз збереглися, незважаючи на те, що втратили свій початковий зміст і коріння, спочатку закріпилися в більш розвинених жанрах народної творчості, а потім міцно увійшли до складу пісенних виразових засобів мови. Взяти хоча б вербні примовки, в яких, крім побажання здоров'я, висловлювалися й інші вітання: Не я б'ю - верба б'є, за тиждень Великдень, будь здоров'я як вода, а великий як верба, а багатий як земля (Чуб., У, 13); Бувай здорова, як рыба (верба), гожа, як вода, весела, як весна, робоча, як бджола, а багата, як земля святая (Сл. Закр., 145). У пісенній творчості ці формули значно розширюються, доповнюються змістом в залежності від того, кому і з якого приводу вони виражаються. Формою вираження найчастіше залишаються порівняння: Я к тебе, сестро, покриваю, Щастям, здоров'ям націляю. Будь весела, як весна, Будь багата, як земля, Будь пригожа, як рожа (ВП, 275), або: Поздоровляю вас з законним браком, Щоб в вас були калачі з маком, Щоб ви були веселі, як весна, Швидкі, як вода, Багаті, як земля. Щоб у вас було стільки дочок, Як у стелі досок, Щоб у вас було стільки синів, як у лісі дубків. Щоб з толком, до пуття Ви прожили все життя (ВП, 289). "Емоційність народно-поетичних сталих сполук, наявність у них узагальнено-переносного значення, художньої семантики зумовлює використання їх і в сучасній поезії як одного з найважливіших образно-зображальних засобів" [6, с.121]. І не лише в поезії. Сфера життя стійких народнопоетичних формул поширюється на всі жанри художньої літератури в різні періоди її розвитку. У період становлення літературної мови на народній основі література досить плідно вживала фольклорні формули побажань, дотримуючись традиційної форми. Варто вказати на те, що формули побажань нерідко носили гумористичний характер: А тепер буд собі так велим здорова: и товста, як яловая корова. А дочка нехай ростет, як телица, жеб хорошая була молодица (Хрестоматія..., 246). Як бачимо, вербні примовки

мають розгортаний текст. Особливо помітне розширення контексту у більш віддалені від народнопоетичної традиції періоди, коли звернення до фольклору, традиційних обрядових формул-побажань, закличань мало символічний характер. Формули побажань включають побажання не лише сили і здоров'я, а й багатства, вроди, краси, щастя, врожаю, достатку, легкого успіху, всякого гаразду: Будь легка, як вогонь, і весела, і вільна, й щаслива (Перв., 548); Дай тобі, боже, щоб ти був здоровий, як вода, багатий, як земля, щоб тобі з води й роси йшло! (Барв., 459); Ой ми, доню, Твою долю не ганьбим, не гудим: Будь щаслива, Добротлива, то й ми в добрі будем (Г.-Арт., 176); Бодай би ви, дівчатоньки, Та по моїй мові Були собі щасливінькі Та жили здорові! (Глібов, 234); На полі хай у тебе буде повня, А в хаті вічна згода та любов (Коч., 195); Ну, з води тобі, з роси, з темного садочка, з прихильного голоссчка, аби птиця не прилетіла, аби злая думка не обсіла (Вільде, 163); Хай тобі, дитинко, буде все і з землі, і з води, і з роси, щоб ти був, мов золото, ясний, неначе весна, красний, мов хліб, добрий (Стельм., 6).

Досить помітну частину серед формул побажань становить група формул взаємного зичення, наприклад, при частуванні, виголюванні тостів тощо: (Гнат) : А ти справді не будеш пий? (Назар): Не буду. (Гнат): Вольному воля, а спасеному рай. За твоє ж здоров'я! (СШ, П. 474); Хведор знов поналивав горілки в чарки. - Будьмо здорові! - промовив він, випив і закусив варенням (Н.-Лев., I, 122); І чарочка перцівочки вродилась. - Всесвітня свашка поклонилась. - Ну, по цій мові, - каже Клим, - Дай боже здрастувать усім (Глібов, 122); Наливайте по повній, щоб наша доля нас не цуралась (Корн., 186).

Для вираження складної гами людських почуттів, зокрема, гніву, обурення, здивування, у мові усталилася ще одна група традиційних формул-побажань, висловів типу прокльонів, різного типу примовок експресивно-зниженого звучання. Вживання такого типу висловів є також цілком закономірним процесом, адже "кожен по-справжньому народний письменник не може обійтися без висловів народної мудрості, які живуть у мові народу протягом віків" [14, с.108]. Фольклор же відбив і дав нам зразки формул як високого, поетичного, так і обниженого, негативного звучання. Побажання лиха, нещастя, хвороби, смерті, побажання-прокльони також сягають своїм

корінням до найдавніших жанрів фольклору. - Бодай тебе вивіряла Лихая година! Було личко, як яблучко, - Стало, як ожина (Календарно-обряд. пісні, 105); Бодай же ти, зозуленько, сім літ не кувала, Щоб ти мені молоденькій правди не сказала (Календарно-обряд. пісні, 121); Бодай пан Ів - не наївся, Бодай пан пив - не напився, В ложці води утопився, А якщо ні, то вдавився (Календарно-обряд. пісні, 217); А то лихо розказувать, Щоб бридке приснилось, Нехай його лихий візьме! (СШ, I, 371); Візьміть його... бо покину, Як батько покинув, - Бодай його не кидала Лихая година! (СШ, I, 38); Бодай їх лиха та нещаслива година пбила, як вони так знущаються над людьми (Мирн., 322); А бий тебе лиха година, - думаю, зараз я покажу тобі дорогу, що й ніг не потягнеш з мого двору! (Ткач, 15); Щоб його понесло поверх дерева, на безголов'я! (Коцюб., 18); А бий тебе сила божа! Що мені мати скажуть? (Тют., 10); Рушника і черевики потяг, щоб йому добра не було! (Довж., 192); побажання хвороби: Бодай на тебе трясця та болячка! (Н.-Лев., 285); (Переклад книги) продається 3 рублі сребром - а бодай він сказився із своєю книжкою, і з рисунками проче текста святого (СШ, II, 256); Добре, сину, Матері їх хиря! Мордуй, мордуй: в раю будеш Або есаулом (СШ, II, 377); А бодай тобі заціпило! кричить, мов скажений (Н.-Лев., 171); Що вони роблять, трясця їм у печінку! (Гончар, 195). Побажання смерті: Бодай вас святая земля живцем поглинула - лаялись навздогінці паніям злостивітї діди з досади (Н.-Лев., 292); Знову цей сатана, бодай ти скапав, як віск! (Галан, 466); Хай з пліч злетить їм голова! (Тичина, 82); То німці кудись танки перегонять, бодай їх на той світ поперего-нило (Вирган, 493); Бодай тебе хвороба не минула, перша куля не обійшла (Стельм., 372). Як бачимо, експресивно-знижені фольклорні формули стають базою для творення власних авторських новотворів, "стилістичний ефект яких значно зростає завдяки поєднанню їх з розмовно-зниженою лексикою [14, с.119].

Колоритними емоційно-експресивними стилістичними засобами є побажання-прокльони: Будь проклята мати, і день, і година, коли понесла, Коли породила, на світ привела! (СШ., II, 168); В нейтяжчий час мене кумир мій зрадив, Так будь він проклятий! (Л.Укр., III); Нехай земля не прийме вас, прокляті! (Рильський, 96); Хай буде проклята година, коли той Дмитро на нашій дорозі став (Зарудн., 247); Була людина на селі, якої щиро боявся й не міг

себе побороти: Ганна, будь вона тричі проклята, бодай земля її поглинула, вогонь спалив! (Ю.Янов., 327). Крім таких найтяжчих прокльонів, у художній мові вживаються вислови типу прокльонів гумористичного характеру: Та ще побажам тобі від щирого серця ото болячок у реберця, сто чортів у твою пельку, щоб ти швидше ліг в земельку, в осини́вий гроб (Молдак, 474). Такі вислови "з яскравою гумористичною семантикою становлять один із найбільш поширених засобів гумору" [14, с.120] в мові художньої літератури. Часто експресивно-знижені фольклорні формули побажань служать засобами характеристики персонажів твору, допомагають створити неповторні образи, людські характери. Ще коли Карпо Цар бив удома посуд, Карпика йому кричала: "А бодай тебе земля не прийняла, а щоб тебе вода вивернула, а нехай тобі очі луснуть, а руки б тобі встохли", прокльони, до яких вдавалася жінка, приводячи Карпа до тьми (Ю.Янов., 412); Куди ти тютюн ламаєш, бодай тобі руки і ноги поламало! А бодай би ти не виліз з того тютюну до другого припестя! (Довж., 465). Як бачимо, письменники досить відповідально підходять до використання фольклорних формул. Це не просто наслідування, а трансформація і переробка традиційного, що служить основою оновлених чи нових художніх формул. На думку Л.Г.Скрипник, "нарощення фрази (унаслідок відчуття неповноти інформації) і усічення її (коли деякі елементи висловлення здаються зайвими), - один із продуктивних шляхів еволюції форми (а інколи й семантики) цих мовних одиниць" [11, с.140], а не лише доказ високої майстерності і таланту письменника. Підтвердженням цього можуть бути і широко вживані письменниками формули завірянь, заприсягання у правдивості своїх слів тощо. "Коли брешу, Нехай бог карає!" "Не бог, а ми. Признавайся!" "Нащо б мав ховати (дочку), Якби жива? Нехай, боже, Щоб я був проклятий!" (Шевч., 84); "Щоб мені крізь землю провалитись, щоб мені під вінець не підійти, коли я брешу, щоб мені Василя не побачити (Григ., 331); Бодай я сконав, як не бачив на власні очі (Галан, 470); Бодай я завтрішнього дня не діждав, бодай я повісився на своїх ремінних пасах, в своїй хаті (Н.-Лев., 495); Їй же богу, не брешу! А щоб мені руки повсихали, щоб мені губи повигнивали, щоб я дитини своєї не побачила, - коли я брешу - присягалась Ониська (Григ., 47); (Лушня): Хай мене свята земля прийме, коли неправда! (Мирн., 313).

Протягом усього періоду формування літературної мови активно вживаними були і залишилися в мові формули дуже давнього походження.

Наприклад, вислови "цур тобі", "пек тобі" мають у компонентному складі міфоніми "Цур", "Пек" – імена дохристиянських божеств. Втративши первісне значення, вони вживалися як вигуки у заклинаннях, пізніше іграх. У складі традиційних формул, вживаних у текстах вертепу, інтермедій, шкільних драм, вони сприяли проникненню у книжну мову народної мовної стихії, становленню літературної мови на народній основі. А за лихо... Та цур йому! Хто його не знає!... (СШ, П, 399); ви пишете, щоб розказати вам що зо мною діялось на Аральськім морю два літа, – цур йому! бодай не діялось того ні з ким на світі! (СШ, П, 399); Око, ско!.. Ти спиш в кіоті, а царі... Та цур їм, тим царям поганим! (СШ, І, 100); А пек тобі, забув, дурню, Що смерть за плечима (СШ, П, 325); А пек на погані очі! Що ви зо мною за діло можете мати? (Франко, 34); Осорудже нам се місто! Хай їй цур такий облозі (Л.Укр., 376); (Цимбаленко): Коли ви, бабо, бачили, як я сало крав? – питається він гугняво. (Лепестиха): Задавись ти з своїм салом! Одійди од мене, цур тобі, пек тобі! (Яновська, 87); Ніна тріснула головою. Цур їм пек з такими думками. Казна-що лізе в голову (Бедзик, 60). Названі формули є потужним експресивним шаром виразових засобів, широко використовуваних у діалогізованому мовленні, в якому передбачається співрозмовник (реальний чи уявний). Український фольклор, відзначаючись суворим добором мовних форм, високим поетичним звучанням, впливав не лише на мову художньої літератури, але й на народно-розмовну.

Список скорочень:

- Галан – Галан Я.О.
- Глібсв – Глібов Л.І.
- Гончар – Гончар О.Т.
- Грб. – Грабовський П.А.
- Григ. – Григоренко Грицько
- Г.-Арт. – Гулак-Артемовський П.П.

Л.-Ход. - Доленга-Холаковський З.
 Довж., - Довженко О.П.
 Жолдак - Жолдак Олесь
 Зарудн. - Зарудний М.Я.
 Календарно-обряд. пісні - Календарно-обрядові пісні
 Корн. - Корнійчук О.Є.
 Коцюб. - Коцюбинський М.М.
 Коч. - Кочерга І.А.
 Мал. - Малишко А.С.
 Мирн. - Панас Мирний
 Мур. - Муратов І.Л.
 Н.-Лев - Нечуй-Левицький І.С.
 Перв. - Первомайський Л.С.
 ПРЖ - Пісні родинного життя
 Рильський - Рильський М.Т.
 Сл.Закр. - Словник Закревського "Старосветский бандуриста"
 СШ - Словник мови Шевченка в 2-х томах
 Стельм. - Стельмах М.П.
 Тичина - Тичина П.Г.
 Ткач - Ткач Д.В.
 Тют. - Тютюнник Г.М.
 Л.Укр. - Леся Українка
 Франко - Франко І.Я.
 Хрестоматія... - Хрестоматія давньої української літератури
 Чуб. - Чубинський П.П.
 Шевч. - Шевченко Т.Г.
 Яновська - Яновська Л.О.
 Ю.Янов. - Яновський Ю.І.

Список літератури: 1. А в а л и а н и Ю.Ю. Славяно-германо-иранские параллели (на матеріалі формул повсякденного речевого обміну) // Вопр. фразеології. 1975. Вип. IX. С. 84-98. 2. Гончар О.І. Українська література передшевенківського періоду і фольклор. К., 1982. 3. Білодід І.К., Ващенко В.С. Фольклорний компонент основи художньо-естетичних засобів мови // Про культуру мови. К., 1964. С. 176-188. 4. Брмолєнко С.Я. Фольклор і літературна мова. К., 1987. 5. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи. М., 1957. 6. Калашник В.С. Фразеоло-

рення в українській поетичній мові радянського періоду. Х., 1985. 7. М е д в е д е в Ф.Ф., Ю р ч е н к о А.С. Состояние изученности украинской фразеологии, актуальные задачи ее дальнейшего исследования // Вопр. фразеологии. 1975. Вып. IX. С. 30-39. 8. Обряды и обрядовый фольклор. М., 1982. 9. П л ю щ П.П. Історія української літературної мови. К., 1971. 10. С к р и п н и к Л.Г. Фразеологія української мови. К., 1973. 11. Сучасна українська літературна мова: Лексика і фразеологія / За ред. І.К. Білодіда. К., 1973. 12. Ф е д о р о в А.И. Развитие русской фразеологии в конце XVIII начале XIX в. Новосибирск, 1973., 13. Ю р ч е н к о О.С. Формування фразеологічного фонду української літературної мови (кінець XVIII – поч. XX ст.). Х., 1984. 14. Я н у ш Я.В. Мова української класичної драматургії. Львів, 1983.

Надійшла до редколегії 14.12.90

В.В. ЛЕВИТСКИЙ

ВЛАДЕНИЕ ЯЗЫКОМ, СЕМАНТИКА И СТИЛИСТИКА ПОНИМАНИЯ

Речь связана с деятельностью с коммуникативными задачами и установками и в межличностной направленности, диалоговом проявлении и конкретной реализации ситуативна, индивидуальна и тем самым субъективна й психологична. В языке – национальном достоянии и общей способности – отражаются реальности иного масштаба и иначе, более отстраненно и обобщенно. Чтобы овладеть национальным и социодialeктным своеобразием коммуникативной культуры, определяющей характер и норму общения, качественный уровень социального поведения людей, надо усвоить соответствующие речевые навыки (включая стилистические) целесообразного выражения и сообщения мыслей и чувств, развивая интуицию языка и мастерство словоупотребления в уместном и умелом использовании разнообразных возможностей и богатых ресурсов фраз, слов, форм. Осознание закономерностей функционирования и развития языковой системы немислимо вне учета прямого и опосредованного влияния на язык и стилистику общения бурного течения жизни многоукладного общества, сосредоточившись исключительно на идеальных отношениях в рамках чистой знаковой системы только лишь отдельно языка, в отрыве от частностей самой действи-

тельности с ее хаотическими случайностями, капризами и вольностями.

Функционально-стилистический и ситуационно-контекстологический подходы к анализу языка как средства общения приспособлены к представлению, учету и оценке действительных противоречий и сложностей во взаимоотношениях партнеров общения и в их обращении друг с другом, выражающихся в использовании тех или иных способов и средств коммуникации, в манере общения, в особенностях речевого поведения, в культуре и стилистике взаимодействия и взаимопонимания соучастников и оппонентов в деловом, политическом, научном, семейно-бытовом и ином общении. Проблема взаимопонимания, непонимания, непонимания заявляет о себе в разных сферах общественной жизни, обостряясь в периоды открытой идеологической переоценки норм социальной справедливости и обнажения несовместимых групповых интересов, что с очевидностью обнаруживается в политических спорах и диспутах. Таким образом, социологический и лингвистический анализ стилистики взаимопонимания и непонимания имеет практический смысл и злободневен в годы социально-психологических возбуждений, социальной конфронтации и обнажения противоречий, сопровождаемых процессом переосмысления и переоценки общей и политической культуры общения и взаимодействия.

В коммуникативно-речеведческом описании предполагается оценка эффективности тех или иных вариантов использования языка, учитывается значимость стилистических качеств. Одним из важнейших назначений и функций диалога-общения является установление взаимопонимания и партнерского сотрудничества, выяснение отношений, выражение солидарности, соучастие, совместное осмысление ситуации, обсуждение фактов и случаев, то или иное влияние и воздействие друг на друга. Понимание и в структуре восприятия, и в плане взаимодействия является условием и предпосылкой продуктивного общения. Столкновение мнений способствует перестройке представлений и углублению общей "картины мира".

Как и всякой рациональной и эмоционально-волевой деятельности, человеческой речи присуща мотивированность и стилистика, т.е. самый общий вид "плана оформления" коммуникативных установок и речевого поведения, определяемого содержанием, характером, направленностью деятельности, уровнем взаимодействия и отличающегося установившейся тональностью, манерами, навыками, модой, шаблонами и предпочтениями. Ведущим звеном в структуре общения следует признать стилистику и понимание.

В теоретических и в практических целях освоения языковой культуры и стилистики общения немаловажно учитывать беспредельность и многообразие речемыслительного и когнитивного процесса, диалектичность, ограниченность и непрерывность рецептивно-познавательной деятельности социума в общении. Понимание и интерпретация высказывания, представление о том или ином фрагменте действительности, видение предмета являют собой процесс протекающего во времени проникновения в глубину смысла явлений, которая до конца не достижима в одиночку и в каждом отдельном случае обуславливается ограниченными пределами индивидуально-групповых возможностей и историческими рамками общественных потребностей. Сама природа человека и его способностей освоения и познания мира такова, что люди от рождения и до определенного предела жизни все время как бы идут к некоему постижению сути вещей и их связей. Понимание как элемент и способность познания – в целом процесс постепенный, последовательный и бесконечный, если иметь в виду тенденцию и масштабы общечеловеческие, глобальные и трансцендентные, или за-предельные. Человек в отдельности неизбежно ограничен в восприятии, видении, понимании. Наивный ребенок, включаясь в действительность и приобщаясь к ней, осваивая среду с помощью окружающих, раскрывающийся мир начинает видеть фрагментарно, в каких-то все более определенных очертаниях, в каждый данный момент понимает и не понимает ее одновременно. У взрослого человека, более опытного и знающего, иное ощущение и соотношение понимания-непонимания.

Только на первый взгляд парадоксальна формула: "понимание есть непонимание". И понимание, и непонимание связаны с восприятием "внешних" фактов, с уяснением, осмыслением, отражением их в сознании, по сути различаясь лишь мерой наполненности представления, т.е. количественно: относительно много ощущения данного ментального свойства – понимание, относительно мало или вовсе нет – непонимание. В единую структуру и общий объем семантической парадигмы как бы вводится некая плавающая, психологически условная, разграничительная линия и двухчастная шкала, построенная по дихотомическому принципу; да (+) – нет (–); достаточно – недостаточно осознанного или воспринимаемого смысла. Знание и понимание, как и другие виды отношений и отражения, во всех случаях историчны и относительны.

Понимание-непонимание, уровни и развитие компетенции, относятся к числу вечных и злободневных вопросов жизни и науки.

Неслучайно противоречивое свойство и потребности понимания и взаимопонимания длительное время настойчиво обсуждаются, рассматриваясь в соперничестве и столкновениях различных методологий, исследовательских подходов и принципов. В философии, герменевтике, психологии, логике, социологии, семиотике, педагогике, а также в филологии – в частности, в лингвистике, стилистике, – в других традиционных науках, в первую очередь гуманитарных, издавна утвердилось и непоколебимо стоит междисциплинарная проблема понимания.

Само по себе понимание (имманентно) – вроде бы всеохватное и универсальное средство и особенность некоего философски "чистого" познания. Став общей темой, проблема понимания в современной науке – ввиду неопределенности и абстрактности, слишком широкой и многообразной теоретической и практической значимости – в целом приобретает разноречивый и остро дискуссионный характер. В силу внутренней противоречивости и все большей усложненности постоянно развивающейся природы отношений, различной целевой направленности рационально-чувственной деятельности общающихся субъектов, предметной разноплановости коммуникации и многообразия механизмов, уровней, связей и динамики проявления характера и сути понимания предпринимаемые учеными различных специальностей усилия и попытки выявить само существо явления и дать ему исчерпывающее понятийное определение оказываются неосуществимым предприятием и представляются вряд ли окончательно разрешимой задачей. В большей или меньшей мере нас могут удовлетворить сегодня промежуточные варианты и фазы решения глобальной проблемы, частные и относительные характеристики понимания.

Чтобы более или менее адекватно и полно установить, что реально означает слово "понимание" в русском языке, попробуем опереться на детализованное и комплексное семантическое исследование и описание лексемы (и естественно соотнесенного с языковой единицей понятия) и обратимся к разбору дефинитивных контекстов и к структурно-семантической систематизации многочисленных словоупотреблений, фразовых применений слова в различных жанрах, ограничив материал объемом минимальных словосочетаний, достаточным для установления смысла.

Сравнивая и сочетая отдельные описания, характеристики и определения понимания, следовало бы соотнести и определенным образом связать между собой различные авторские взгляды, суждения и утверждения, объединив соответственно структурные (более

абсолютизированные) и функциональные (относительные и подвижные) модели в общей парадигме представлений, согласовав в парадигмальной "раме" и внутренние упорядоченной схеме соотносительные и дополняющие друг друга позиции и вариации "понимания понимания". Мы уверены в справедливости и важности констатации того, что "само слово "понимание" достаточно противоречиво по тому смыслу, который вкладывает в него даже один и тот же человек в разных ситуациях" [4, с.60], а кроме того "понимание – это явление, исключительное по сложности и многообразное по наблюдаемым следствиям" [3, с.110]. При этом учитывается и то, что "терминологически единого употребления слова "понимание" не существует" [3, с.110].

Иногда понимание предметно связывают просто с понятием, знанием, истиной. Это элементарный и теоретически не самый глубокий подход к системной семантизации лексики. Чаще, однако, понимание рассматривается не как итог и результат, а именно как сам процесс их достижения и сложная духовная деятельность, которые отличаются целенаправленностью, заданностью, фазисностью, постепенностью, уровнем механизмом, свойством относительности качества, включая характерное творческое начало и свободу выбора направления и средств. Будучи связано с действием и взаимодействием, понимание в определенных сферах и ситуациях действительно предполагает подчас то или иное движение к цели, реализуя семы "по направлению", "по пути", "для достижения". Вместе с тем понимание во многих случаях связывается с тем или иным состоянием сознания (подсознания) и его изменением. Понимание определяется контекстом в первую очередь либо как осознание и уяснение, либо как усвоение и освоение, либо как овладение, постижение, либо как нахождение, обнаружение, открытие и т.п. Контекстологический анализ показывает, что понимание в определенном смысле есть отражение действительности и отношение к действительности. Оно органично связано с восприятием, ощущением, чувством, рациональным сознанием, согласием и приятием. Отдельные виды и уровни понимания проявляются в актах сочувствия, личностного сопереживания, предполагая вхождение в роль, вживание, вчувствование.

В философских трудах правомерно отмечается, что "понимание – проблема не только познания, но и бытия" [8, с.47], "один из способов связи с бытием, общением, деятельностью" [8, с.49], "акт не только интеллекта, но и всего человеческого духа, взятого

в целом" [2, с.74], "фундаментальная синтезирующая функция разума" [1, с.80], "универсальная категория, характеризующая деятельность с любыми семиотическими системами" [9, с.52], особого рода познавательная деятельность, связанная "не с самими по себе объектами природы, а с предметами культуры" [9, с.53] цель познавательных процессов и в то же время средство достижения такой деятельности [7, с.54]. Особенно существенно и значимо для нас в данном случае признание того, что "семантика понимания включает, в частности, анализ и синтез, такие разные уровни, как "элементарно-познавательные" - чувствовать, ощущать, слышать, так и более "высокие" - обдумывать, мыслить, объяснять, знать, догадываться" [7, с.54]. Философы кстати вспоминают Ирвинга Дж. Ли, который в использовании слова "понимание" функционально различал следующий ряд значений: 1) следование заданному или избранному направлению; 2) способность прогнозировать (понимание неразрывно связано с проекцией; 3) способность дать словесный эквивалент (X понимает высказывание У, если X способен передать его содержание своими словами, а У - подтвердить); 4) согласование программ деятельности ("понимание является чрезвычайно существенным звеном эффективной регуляции деятельности людей" [3, с.109]; 5) понимание заключается в решении проблем ("X понимает проблему, если он в состоянии предпринять или описать последовательность действий, которые приведут к ее решению" [3, с.III]; 6) способность осуществить приемлемую реакцию; 7) необходимый элемент общения.

Зная, что понимание и взаимопонимание составляют основу человеческой коммуникации и общения, языковеды помнят, конечно, что "речь нераздельна с пониманием" [6, с.185]. А.М.Пешковский подчеркивал, что "затрудненное понимание есть необходимый спутник литературно-культурного говорения" [5, с.27], и это нам важно иметь в виду.

Понятие "стилистика" и "понимание", традиционно рассматриваемые безотносительно, "бессвязно" и формально, вроде бы из различных, хотя и смежных, межпредметных сфер научного языкознания и психологии. Столкновение этих понятий только на первый взгляд может показаться неожиданным и странным. Объединение и сочетание их вполне закономерно и продуктивно: такое ограничение рамок и плана исследовательской области способствует углублению сущностного определения широких категориальных конструктов, направляя мысль на свое-

образное функционально-коммуникативное испытание стилистических свойств используемой языковой системы.

Список литературы: 1. Автономова Н.С. Понимание, разум, метафора // Вопр. философии. 1986. № 7. С.79-81. 2. Алексеев Н.С. Об универсальном характере понимания // Вопр. философии. 1986. № 7. С.73-74. 3. Брудный А.А. Понимание как философско-психологическая проблема // Вопр. философии. 1975. С.109-117. 4. Головаха Е.И., Панина Н.В. Психология человеческого взаимопонимания. К., 1989. 5. Пешков-ский А.М. Объективная и нормативная точка зрения на язык // Рус. яз. в шк. М., П., 1923. Вып. I. С.18-32. 6. Потеня А.А. Мысль и язык // Хрестоматия по истории рус. языкознания. М., 1977. С.179-184. 7. Роговин М.С. Понимание: средства, уровни, результат // Вопр. философии. 1986. № 9. С.53-57. 8. Федотова В.Г. Понимание в различных проблемных ситуациях // Вопр. философии. 1986. № 8. С.46-50. 9. Швырев В.С. Понятие понимания как средство анализа научнс-познавательной деятельности // Вопр. философии. 1986. № 8. С.52-54.

Поступила в редколлегия 24.12.90

О.Я.КОТЛИЦКАЯ, Е.Ф.ШИРОКОРАД

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ПОНЯТИЯ "ТЕРРИТОРИАЛЬНЫЙ КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛЕКТ" В ИЗУЧЕНИИ МИФОЛОГЕМ УРОВНЯ RS-V РУССКОГО ЮГА

В последнее время значительно возрос интерес к духовной культуре народа, в частности к мифологии, языческим представлениям. Особое место в изучении проблематики этой области занимают исследования лингвистов, которые наряду с данными языка широко привлекают экстралингвистические данные, свидетельства смежных гуманитарных наук, в особенности этнографии.

К настоящему времени получила развитие целая отрасль науки - этнолингвистика, в русле которой плодотворно работает коллектив под руководством Н.И.Толстого, исследующий, в частности, духовную культуру Полесья. Севернорусской мифологической традиции посвящена монография О.А.Черепановой [10]. Мифология русского Юга в пла-

не этнолингвистики практически не изучена. После классических работ А.А.Потебни: "О мифическом значении некоторых обрядов и поверий" [6], "О некоторых символах в славянской народной поэзии" [7], многочисленных его наблюдений над мифологической лексикой, подтверждающих эффективность этнолингвистического подхода к изучению духовной культуры, — мы не имеем работ, в которых давалось бы необходимое системное описание в аспекте данного подхода южнорусской территории.

Настоящая статья и представляет собой попытку описания некоторых особенностей мифологических представлений уровня RS-V, под которым, в соответствии с предложенной Вяч.Вс.Ивановым и В.Н.Топоровым иерархией славянской религиозной системы [3], понимается группа мифологических персонажей, обслуживающая сферу поверий, быличек, преданий.

Материалом для наблюдений, изложенных в данной статье, послужили следующие источники; этнографические труды (В.В.Бондаренко "Поверья крестьян Тамбовской губернии" [1], А.И.Иванов "Верования крестьян Орловской губернии" [2], А.Колчин "Верования крестьян Тульской губернии" [4] и др.); лексикографические труды ("Словарь русских народных говоров" [8], региональные словари, этимологические словари); данные опроса жителей Воронежской области, проведенного по программе, составленной нами на основе трудов Н.Ф.Сумцова, вопросника "Духовная культура русского Севера", разработанного кафедрами русского языка ЛГУ и Сыктывкарского госуниверситета, программами для региональных словарей, созданных группой под руководством Н.И.Толстого. Перечисленные источники дали нам более двухсот мифологем, ранее, очевидно, активно функционирующих, а ныне находящихся на периферии, причем часто с утраченной первоначальной функцией. Под мифологемой мы понимаем номинацию мифического персонажа и инвариантный набор дифференциальных признаков, характеризующих его, т.е. "имя и образ" (в самом широком смысле этого слова). Отсюда: описание каждой мифологемы включает три уровня: сюжетный, описательной характеристики (уровень представления), номинации (лексический уровень).

Наблюдаемые мифологемы отличаются значительными расхождениями относительно полноты выражения каждого из уровней как у представителей различных регионов изучаемой территории, так и в пределах одного района, одного села, членов одной семьи. Данная особенность объясняется чувственно-предметным, предметно-практическим

характером мифологического мышления, в соответствии с которым человек либо не отделяет себя от окружающего мира, сливаясь с живой и неживой природой, либо олицетворяет предметы и явления, антропоморфизуя их. Если круг ощущений человека ограничен возможностями органов чувств, то его фантазия беспредельна и зависит от творческих способностей каждой личности. Поэтому восприятие одних и тех же элементов реальной действительности (проявлений стихии, болезней, многочисленных физических явлений и т.д.), преломляясь в сознании индивидуума, в каждом отдельном случае может давать особый результат, т.е. особый образ, "картинку". Сознывая диалектический характер процесса творчества в области духовной культуры — его коллективный характер и сильное индивидуальное начало, — мы исходим из сформулированного С.М. и Н.И.Толстыми положения о целесообразности применения некоторых терминов диалектологической науки к описанию славянской духовной культуры (СДК): "Применительно к СДК понятие территориального культурного диалекта не использовалось, хотя, на наш взгляд, оно является ключевым при исследовании диахронического плана и особенно при попытках реконструкции древнейшей славянской духовной культуры. Более, чем в лингвистике, в науке о СДК существенно представление о идиодialeкте, культуре отдельного лица (особенно знахаря, колдуна, колдуньи, "знающего"). Таким образом получается целая шкала культурных идиомов: идиодialeкт, микродialeкт (одного села, социума), диалект, макродialeкт, культура (как аналог языка), культурная семья (группа) (9, с.52; выделено нами. — О.К., Е.Ш.).

Наблюдаемые мифологемы в соответствии с полсжением С.М. и Н.И.Толстых дают основание для выделения южнорусского культурного макродialeкта, особенности которого проявляются на уровнях: сюжетном, описательной характеристики, лексическом.

Ярким примером южнорусского культурного макродialeкта является мифологема оборотень. На сюжетном уровне категория мифологем-оборотней как признак этого культурного макродialeкта характеризуется такими основными составляющими: "превращение" (переход из мира реального в ирреальный), "время перехода" (за ним, как правило, закреплена ночная часть суточного цикла, в особенности полночь как сакральная временная точка), "способ" (движение по кругу: кувырок, поворот, переворот, вращение; преодоление черты, границы, разделяющей две нормативные зоны; рассечение границы

специальными орудиями: ножи, клинья, вилки, иглы), "облик" (животное, мертвец, предмет, другой человек). Так, в среде переселенцев из Калужской губернии бытовало в XIX веке такое поверье: "Эти люди, как верит народ (Коленская волость), в полночь кувыркаются три раза через огонь на печном шестке с 12 ножами и вилами между пальцами, после чего вылетают в трубу сорокой или другим животным" [5, с.24]. В этом небольшом отрывке выражены практически все важные компоненты мотива оборотничества: кувыркание, которое является путем между одним замкнутым пространством и другим и в то же время способом создания этого другого пространства; ножи и вилки – острые предметы, необходимые для разрушения границы между двумя нормативными зонами; труба, которая является выходом из своего мира (дома) – замкнутого, защищающего пространства – в иной, чужой, "потусторонний" мир; полночь – фиксированная точка времени, с которой связывается проявление действия нечистой силы; семантика чисел "3" и "12", которые также сопровождают повествования о нечистой силе.

Дифференциальными признаками описательной характеристики оборотней, также общими для исследуемой территории, являются: "волосяной покров", "звериная сущность", "аномалия в облике", "оборотность". По данным СРНГ, оборотни являются в виде собаки [8, с.55], волка [8, с.42], кошки [8, с.150], зайца [8, с.149].

На лексическом уровне общим признаком южнорусского макродialecta является имя данного мифического персонажа, в содержании которого выделяются семы "вращение", "круг", "превращение", "движение через что-либо", а именно: оборотень, обратень, перевертыш, перекидыш, коловерша, крогуруш.

На изучаемой территории наблюдаются мифологемы, дающие признаки, по которым можно противопоставить внутри макродialecta культурные диалекты. Так, на сюжетном уровне при общности представлений о домовом как "хозяине и обидчике дома" во всех культурных южнорусских диалектах, представление о жене домового – домовихе, домовилихе, домaxe – наблюдаются только в Смоленской области, в смоленском культурном диалекте. Ср.: "Домовой ведет жизнь одинокую, холостяцкую, сожительства с равным ему духом не терпит" [1, с.117]; "Семьи у него нет, а подчиненные есть" [4, с.29]. В то же время на уровне описательной характеристики в разных культурных диалектах выделяются специфические особенности

мифологемы домовой, обслуживающей сферу "человеческое жилище": наличие рожек (Ворон., Тул.) высокий рост (Калуж., Орл.), маленькие размеры, "гномик" (Ворон.), преклонный возраст (Тамб., Орл.), черная окраска (Курск., Калуж.), шерстяной покров (Белгор., Калуж., Тул.), при непременном, однако, антропоморфном облике домового. В некоторых культурных диалектах представлен целый комплекс описательных характеристик: "Домовые на взгляд неуклюжи, как медведи; руки и ноги их толстые и сами все покрыты шерстью; голова у них вроде человеческой с едва заметными рожками и сильно заросла шерстью. Сзади у них есть природные хвосты. По цвету они бывают рыжие, черные и белые" [4, с.29]. Отдельные культурные диалекты различаются характерными номинациями данного мифического персонажа, например: баган (Смол.), батамупко, запечник (Орл.), бирюк (Тул.), большак (Курск.), буседко (Ворон.), кука (Ряз.), огуменный и постен (Тамб.), полдневой (Калуж.).

На изученной территории можно выделить и микродиалекты. Их особенностью – при общей, в основных чертах, лексической и сюжетной базе – является разнообразие характеризующих мифологемы деталей: "яркость" того или иного образа, "картинки", определяется творческими способностями человека, культурой отдельных лиц, их приверженностью к традициям, исторической памяти своего народа. Это позволяет нам выделить идиолекты, примером которых являются, в частности, идиолекты П.И.Кзаковой и А.А.Неповинных, жителей села Нижний Мамон Воронежской области, которые много лет поят в одном хоровом коллективе, живут на одной улице, в соседних домах. Так, номинацию змей обе связывают с мифологемой "крылатое существо, залетающее в человеческое жилище", однако каждая из них при его определении пользуется различными описательными характеристиками: "и в виде шара огненного, и в виде человека, и в виде змея", "обязательно с хвостом", "шар с хвостом", "влетает, куда хочет: и в трубу, и в окно" (П.И.Кзакова); "красная полоса", "и все равно как иде стукнется, рассыплется, искры пойдут (А.А.Неповинных).

При изучении мифологем уровня RS-V необходимо учитывать еще один важный момент: сосуществование во времени различных образов, сюжетов, номинаций, относящихся к области народных верований, возможно при непременном наличии общих мест, необходимых для закрепления их в исторической памяти народа, населяющего тот или иной (независимо от масштабов) регион для свободной передачи

этих образов из поколения в поколение. При отсутствии таких универсалий, которые являются своеобразными опознавательными сигналами мифологемы в общей системе верований, мифический персонаж лишается одного из главных своих признаков — достоверности. В таком случае уже нельзя говорить об этнографической конкретности, объективности мифологического образа. Персонажи, утратившие такие важные черты, какими являются достоверность и функциональная активность, перестают быть предметом веры и из сферы, обслуживающей мифологические понятия и представления, перемещаются в сферу народно-поэтическую и экспрессивно-просторечную, и только наименования эксплицитно свидетельствуют об их былой мифологической функции. Для южнорусского культурного макродиалекта подобного рода персонажами являются варлеоска, горыня, заряла, кровопия, лешманогая.

Таковы первые предварительные итоги изучения мифологем русского Юга. Дальнейшее исследование предполагает изучение универсалий, свойственных той или иной мифологеме в различных культурных диалектах, микродиалектах, идиолектах и сопоставление их с мифологемами иных территориальных культурных традиций — севернорусской, украинской, белорусской, западно- и южнославянской для дальнейших типологических и сравнительно-генетических исследований. Пристального внимания заслуживают специфические южнорусские мифологемы, а также дифференциальные признаки известных в иных традициях мифологем как следствие особенностей культурной, этнической и других составляющих исторического развития народа.

Список литературы: 1. Бондаренко В.В. Поверья крестьян Тамбовской губернии // ЖС. 1890. Вып. I. С.116-121. 2. Иванов А.И. Верования крестьян Орловской губернии // 30, 1900. Кн.48. № 4. С.68-118. 3. Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы: Древний период. М., 1965. 4. Колчин А. Верования крестьян Тульской губернии // 30. 1899. Кн.42. № 3. С.1-60. 5. Минх А.Н. Народные обычаи, обряды, суеверия и предрассудки крестьян Саратовской губернии // Записки РГО. 1890. Том XIX. Вып.2. С.3-150. 6. Потёбня А.А. О мифологическом значении некоторых обрядов и поверий // ЧОИДР. 1865. Кн.3. С.48-65. 7. Потёбня А.А. О некоторых символах в сла-

вянской народной поэзии. Х., 1960. 8. СРНГ: Словарь русских народных говоров / Под ред. Ф.П. Филина. М.; Л., 1965-1990. Вып. I-25. 9. Толстой Н.И., Толстая С.М. О целесообразности применения некоторых лингвистических понятий к описанию славянской духовной культуры // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979. С. 51-54. 10. Черепанова О.А. Мифологическая лексика русского Севера. Л., 1983. - 168 с.

Поступила в редколлегию 14.12.90

Т.Н. ГРИЩЕНКО

ПРЕФИКСАЦИЯ И СЕМИОЛОГИЧЕСКИЕ КЛАССЫ ИМЕН

В префиксации имен существительных, по данным РГ-80 [1] и МАС [2], участвует 36 префиксов, из которых 16 являются заимствованными. (К приставкам относим традиционно выделяемые исконные и иноязычные, значение которых может быть приравнено к значению исконных или соотносится с ним). С точки зрения словообразовательных значений, которые можно сформулировать дефиниционным приемом вычитания, семантическую систему префиксов можно разделить на подсистемы. На внешнем уровне это: 1) качественное значение степени интенсивности (архи-, сверх-, супер-, ультра-, экстра-раз-); 2) значение неполного тождества (па-, пара-, под-, су-суб-); 3) отрицания (не-); 4) противоположной направленности (а-, анти-, без-, де-) дез-, дис-, контр-, против-, раз-, ре-); 5) темпоральности (до-, за-, пра-, пред-, прото-, после-, пред-, пере-, при-, от-, экс-); 6) классификационное (под-, пред₂-, над-обер-, про-, протот-).

Известно, что значение каждой словообразующей морфемы скоординировано со значением мотивирующего слова. Связь значений префиксов с категориальным значением части речи, по нашему мнению, может быть выявлена путем обращения к ее семиологическим классам. Согласно концепции Ю.С. Степанова, таксономические группы языка делятся на субъективные и предикатные [3, с. 71]. Анализ словообразовательных пар, выступающих в префиксации имен, показал, что таксономические группы "Вещи", "Растения", "Животные", "Люди", а также индивидуальные имена в этой роли обычно не выступают. Приставки

участвуют в сфере предикатных, признаковых имен и метаязыковых (факты типа клен-паклен, город-супер-город, американец-проамериканец, тоже можно отнести к неидентифицирующим знакам). В более подробной и конкретной классификации семиологических классов имен А.А.Уфимцевой [4, с.131] и др. анализируемые имена находят место в трех классах, знаковое значение которых формируется на сигнификативной основе или с ее преобладанием, при возможном отсутствии референтности: 1) имена родства, качественные антропимы, оценочные слова (дед-прадед, красавец-раскрасавец, плут-архиплут); 2) абстрактные имена качеств, процессов, действий, состояний, общественные имена классов (антикритика, асимметрия, демонтаж, дисбаланс, отзвук, пересмена, подкласс, предыстория, призвук, реорганизация и мн. др.); 3) метаязыковые понятия, термины (праязык, паклен, подлец, парапсихология).

На внутреннем функциональном уровне (с учетом соотносительности значений имен в словообразовательной паре) приставки можно, в соответствии с вышесказанным, разделить на 1) имеющие реляционное значение степени качества (город обычных средних размеров-супергород); 2) реляционные (бабушка-прабабушка, родина-прародина); 3) выполняющие функцию иерархической классификации (подвид, прогимназия, протоиерей, предромантизм); 4) "соединяющие" два признака на антонимической основе (недруг, бездействие, противодействие). Осуществление функции терминирования зависит от конкретных условий. Таксонимические, классификационные, номенклатурные, терминирующие функции являются, по нашему мнению, важной особенностью именных приставок.

Семиологическая концепция имени может быть привлечена и для осмысления вопроса о том, почему признаковые, предикатные в целом имена, вступающие в отношения префиксации, имеют специфический номинальный и смысловой состав префиксов, частично пересекающийся с адъективным и глагольным, но в основном не совпадающий с ними.

Сфера терминологизации, как известно, связана прежде всего с именем существительным. Поэтому для прилагательного не характерны приставки, участвующие в выражении таксонимических, классификационных, терминированных реляционных значений (па-, су-, под-, про-, обер- и под.). В сферу прилагательных они попадают при вторичной деривации от существительного. Не участвуют в адъективной деривации и те приставки, значение которых скоррелировано

со значением действия, состояния, ситуации (такие имена часто обнаруживают неединственную мотивацию: демобилизация – мобилизация и демобилизовать; противодействие – действие и противодействовать и под.). Обнаруживают общность междостеречного функционирования приставки со значением отрицания и некоторые – противоположной направленности (некрасивость–некрасивый, антихудожественность–антихудожественный), а также большинство префиксов со значением качественной оценки (архиглупый–архиглупость, сверхнадежность–сверхнадежный, раскрасавец–распрекрасный). Значительное количество префиксов и их значений, квалифицируемых как общие для двух частей речи, считаем более оправданным с точки зрения синтагматики прилагательных на уровне функционирования отнести к составу конфиксов (безбилетный–"не имеющий билета", пришкольный–"находящийся возле школы", довоенный–плащ–"тот, который носили до войны").

Непроизводные в целом существительные, относящиеся к семиологическим классам предикатов, имеющие значение действия, состояния, события, в отношении префиксации правомерно сравнивать с глаголом (естественно, что префиксы со значением качественной оценки, классификационные, реляционные и префикс отрицания не – в глаголах не выступает вовсе). Однако большое количество глагольных приставок и их значений (в частности, пространственные, видовые, количественно–временные, начинательные, финитивные, повторности и др.) в словообразовании имен не участвует. Это можно объяснить тем, что соответствующие имена могут быть лишены глагольной процессуальности; синтаксические позиции глагола, формирующие префиксацию, в именах свернуты, редуцированы (ср. монтировать–ымонтировать и монтаж, регистрировать–зарегистрировать и регистрация).

Список литературы: 1. Русская грамматика: В 2 т. М., 1980. Т.1.
2. Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981. 3. Степанов Ю.С. Имена. Предикаты. Предложения. М., 1981.
4. Уфимцева А.А. Лексическое значение: Принципы семиологического описания лексики. М., 1986.

Поступила в редколлегия 20.II.90

АНАЛИЗ ЛЕКСИЧЕСКОГО НАПОЛНЕНИЯ СЛОВСОЧЕТАНИЯ ТИПА ЧЕЛОВЕК ВЫСОКОГО РОСТА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

В плане предстоящих задач изучения возможностей преобразования и структурно-семантической соотносительности предложенческих структур с характеризующим, квалификативным предикатом (Он смелый. ∞ Он смельчак. ∞ Он – человек большой, удивительной, неоправданной смелости) представляется существенным выявить особенности лексического наполнения словосочетания со словом человек и родительным падежом характеризующим. Словосочетания эти как особая структура синтаксически фразеологизированного типа, насколько нам известно, еще не были предметом специального изучения.

Имея структурный аналог в словосочетаниях типа ракеты средней дальности, токи высокой частоты, изучаемая конструкция отличается от них ролью гиперонима человек: эта лексема фактически имеет синсемантическое, дейктическое (указание на лицо) значение, о чем свидетельствуют возможные ее пропуски: Он – человек высокого роста. Он высокого роста. Кажется, что ни один из других гиперонимов-антропонимов (лицо, личность, особа, субъект, тип и др.) узואуально в качестве эквивалента слова человек не выступает. Сущность 'человек', характеризуемая относительно чего-либо, расщепляется, по словам Н.Д.Арутюновой, "...становится референтом многих функциональных, реляционных и других имен" [1, с.179]. Используя классификацию лексических микросистем антропонимов в работе А.А.Уфимцевой [5], а также основываясь на фактическом материале, можно заключить, что позиция слова человек очевидным образом наполняется антропонимами со значением пола, возраста, социально-трудовых (приобретенных) характеристик и относящихся к сфере психической деятельности (мужчина, женщина, девушка, девочка, юноша; возможны: политик, скрипач, депутат, христианин, мыслитель, артист и под.), напр.: девица строгого воспитания, женщина легкого поведения, политики нового направления, скрипач редкого дарования.

Очевидным образом не выступают в этой функции слова со значением родства, национальности, места жительства, квалификативные

антропонимы разных классов, собственные имена (брат, американец, москвич, толстяк, лентяй, Иванов). Возможно, реляционные и характеризующие свойства антропонимов не позволяют им занять место в квалификативной конструкции.

Родительный имени в квалификативном (не квантитативном : средней руки, среднего достатка, высокого класса, мирового масштаба) значении наполняется именами, относящимися к подклассам биолого-физиологических и природных антропологических свойств человека (рост, возраст, сила, телосложение), ментальных, психологических, интеллектуальных, моральных, эмотивных и др. свойств человека: поведение, привычки, образ жизни, напр.: человек богатырского роста, человек преклонных лет, потрясающей силы, огромной воли, редкого мужества, долга, крутого нрава, твердого характера, твердых убеждений, удивительного таланта, старой закалки и под.

Определение-прилагательное не является облигаторным, если родительный имени конденсирует в себе содержание и стандартизированную положительную оценку (человек воли, человек характера, человек слова ~ человек сильной воли; сильного, твердого характера; твердого слова) или сами существительные исключают иное понимание (человек чести, долга, дела, однако: человек настроения). В большинстве же случаев значение существительного может быть оценено по-разному, и прилагательное становится облигаторным (высокого роста, хрупкого телосложения, тонкого зрения, дурных привычек, легкого поведения). Обязательность прилагательного обнаруживается в случаях обозначения тех моральных качеств, которые в отношении оценки являются самодостаточными (человек огромной стойкости, кристальной честности, поразительной доброты, редкой скупости и под). Обращает на себя внимание эмотивная оценка со знаком *madri* - как положительная, так и отрицательная. Только в случаях, когда семантика словосочетания сосредоточена в прилагательном, а существительное выполняет роль своеобразного маркера, именно прилагательное и становится базой структурно-семантической соотносительности предложенческих структур (высокого роста - высокий; хрупкого (мощного) телосложения - хрупкий, мощный; сильного характера - сильный; безвольного характера - безвольный; холодного темперамента - холодный).

Характер реализации родительного падежа в роли квалифика-

ва [3, с.31], его словообразовательные отношения с другими словами, могущими выступать как предикаты, существен для изучения трансформационной соотносительности квалификативных предложений (воли – волевой, смелости – смелый, но: долга, привычек, правил, роста, поведения).

Для изучения целостной картины структурно-семантической соотносительности предложенческих структур необходимо привлечь и словосочетания других типов (человек с добрым сердцем, люди в преклонном возрасте, парень с характером), которые по отношению к описываемому, данному могут находиться в отношениях эквивалентности, дополнительного распределения и комплементарности.

Список литературы: 1. А р у т ю н о в а Н.Д. Аспекты семантических исследований М., 1985. 2. Б е л о у с о в а А.С. Русские имена существительные со значением лица // Вопр. языкознания. 1981. № 3. С.71-84. 3. З о л о т о в а Г.А. Очерк функционального синтаксиса русского языка. М., 1973. 4. Русская грамматика. М., 1980. Т.2. Синтаксис. 5. У ф и м ц е в а А.А. Лексическое значение: Принцип семиологического описания лексики. М., 1986.

Поступила в редколлегию 14.12.90

Л.Л.БЕЗОВА

СТАТУС ЯЗЫКОВОЙ ЕДИНИЦЫ В ТЕКСТЕ ЛИРИЧЕСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

"Атомарный" подход к языковой единице на современном уровне развития языкознания почти исчерпан, так как ее статус (лексическое и грамматическое значение, дистрибуция, валентность, коннотации и др.) существенно изменяется в зависимости от того, в каком тексте она функционирует. Совершенно прав Л.Нирё, заявляя: "Значение неотделимо от элементов текста, следовательно находится в тесной связи с композицией, поскольку без упорядоченности вообще и не представимо" [7, с.134].

Специфика поэтического текста, тем более текста лирического стихотворения, осознается *a priori*, еще до изучения, однако выразить ее в строгих научных терминах иногда затруднительно, поскольку, анализируя настоящее произведение искусства, мы всегда

сталкиваемся с некоторой тайной, с неким остатком, не поддающимся рациональным операциям. (Как заметил А.Эйнштейн, самое прекрасное, что мы можем переживать, это таинственность; это основное чувство, которое стоит у колыбели истинного искусства и науки). Осознавая эти естественные рамки, попробуем все же ответить на некоторые вопросы, связанные со статусом языковой единицы в композиции лирического стихотворения.

Поиски каких-то общих закономерностей, универсалий построения и восприятия текста, в том числе и лирического, объединяют сейчас многих ученых. Этой цели служит метод мотивного анализа у Б.М.Гаспарова [4], понятие вертикальной нормы у В.Л.Борухова [3], текстовых операторов у О.Г.Ревзиной [8] и т.д. Достаточно четко прорисовываются отдельные универсалии применительно к лирическому стихотворению в работах Ю.Н.Тынянова, Р.О.Якобсона, Ю.М.Лотмана, И.И.Ковтуновой, В.П.Григорьева, Л.Я.Гинзбург, Т.И.Сильман, Л.Ю.Максимова, Ж.А.Дозорец, С.Я.Ермоленко, С.Т.Золына, К.А.Штайн и др. Дело в том, что лирическое стихотворение — это, в коммуникативном аспекте, высказывание, причем сравнительно небольшой величины: а с синтаксической точки зрения оно представляет собой предложение, чаще полипредикативное, или сложное синтаксическое целое. Это позволяет довольно точно выявить и описать его структурные и композиционные закономерности. И одной из главных, на наш взгляд, является их исключительно тесное взаимодействие, поскольку полем их выявления выступает один и тот же и, повторим, сравнительно небольшой текст.

Многозначность художественного образа, а следовательно, и языковых средств, его выражающих (и создающих!), обусловлена наличием в тексте лирического стихотворения отношений, не свойственных прозе. И это можно считать универсалией, проявляющейся в поэзии, независимо от языка, на котором она написана. Вследствие реализации этих специфических отношений слово в поэтическом тексте заполняет не одну связь, как это наблюдается в практической речи, и в результате чего оно, собственно, и становится однозначным, но две и более. Слово предстает в этом случае не только как компонент синтагмы, но и как член парадигмы. Наличие парадигматических, наряду с синтагматическими, отношений является одной из существеннейших предпосылок для реализации многозначности слова в художественном поэтическом тексте и, тем самым, — многозначности и переменчивости художественного образа, бесконечной семантиче-

ской перспективы, подтекста, информационной открытости поэтического текста. Вот фрагмент известного стихотворения Бориса Пастернака:

Февраль. Достать чернил и плакать!	Достать пролетку. За шесть гривен
Писать о феврале навзрыд,	Чрез благовест, чрез клик колес
Пока грохочущая слякоть	Перенестись туда, где ливень
Весною черною горит.	Еще шумней чернил и слез...

Обратим внимание только на слово достать. Словари отмечают его многосмысленность. Так, Словарь русского языка под ред. А.П.Евгеньевой [10, с.436-437] фиксирует 4 его значения: 1) Взять что-л. находящееся на расстоянии, извлечь, вынуть что-л. откуда-л.; 2) Коснуться, дотронуться до чего-л. находящегося на расстоянии; 3) Приобрести, получить в свое распоряжение, прилагая к этому усилия; раздобыть; 4) Оказаться в достаточном количестве; хватить.

В приведенном отрывке слово достать первый раз (достать чернил) употреблено в первом значении (извлечь, вынуть что-л. откуда-л.), а во второй строфе (достать пролетку) – третьем (получить в свое распоряжение, раздобыть). Благодаря принципу возвращения, о котором речь впереди, эти значения взаимодействуют, наслаиваются друг на друга, вследствие чего в обоих случаях слово достать обретает дополнительную семантическую глубину, неоднозначность, некоторую неопределенность, причем эффект этот обеспечивается как раз существованием в поэтическом тексте вертикальных связей, не свойственных практической речи.

Более многочисленные связи слов в поэтическом тексте обусловлены тем, что помимо структурных корреляций здесь создаются условия для соотношения единиц, никак не связанных грамматически. Эти связи можно назвать суперструктурными. Если первые обусловлены грамматической ролью связываемых элементов (как, скажем, связаны подлежащее и сказуемое, определяемое и определяющее и т.д.) и характеризуют не только предложение, но и словосочетание, то вторые возникают в целостном композиционном пространстве лирического стихотворения и часто никак не зависят от грамматической роли компонентов. Суперструктурные связи хотя и наслаиваются на структурные, но являются в значительной степени автономными, ибо возникают на основании совершенно других законов, причем законов, лежащих даже в другой плоскости – не только построения, но и восприятия лирического стихотворения.

Суперструктурные связи возникают между элементами, находящимися в так называемых сильных позициях (учение о которых развивают И.В.Арноль [I], Н.В.Черемисина [II, I2] и др.). Эти сильные позиции, объединенные общим признаком выделенности для воспринимающего субъекта, сам этот эффект выделенности обеспечиваются набором довольно разноплановых средств, к наиболее характерным из которых отнесем повторы всех видов, метафоры и вообще переносное употребление слов, различные модификации параллелизмов, рифмующие слова, гармонический центр периода, межстиховой перенос, звуковую аттракцию, начало и конец строфы, название, собственные имена, "текст в тексте" и др. По-разному выделяя элементы, оказавшиеся в сильной позиции, эти средства действуют в одном направлении, связывая в нашем восприятии выделенные единицы. При этом сопоставляться, связываться, рядоположаться могут в нашем восприятии единицы одного и разных уровней, дистантно расположенные и смежные, принадлежащие к одному и разным грамматическим классам.

Суперструктурные корреляции, обеспечивая окказиональные связи, способствуют развитию не только лексической, но и грамматической многозначности вследствие реализации грамматических парадигматических связей и, в конечном счете, диффузности, синкретизму языковых единиц. Эта диффузность, расплывчатость тем более заметна, чем большее количество валентностей (и семантических, и грамматических) оказывается замещено, т.е. чем в большее количество отношений вступает данная единица. В результате синкретизм языковых единиц, понимаемый [2] как совмещение дифференциальных структурных и семантических признаков, противопоставленных в системе языка и связанных явлениями переходности, и проявляющийся в диахронии и синхронии, парадигматике и синтагматике, в поэтическом тексте представлен более широко, чем в прозе, не только в количественном отношении, но и потому, что он является прямым следствием структурных и композиционных особенностей лирического стихотворения, с одной стороны, и многозначности художественного образа, - с другой.

При этом степень влияния сильных позиций на синкретизм языковых единиц может быть различной. Одним из самых сильных факторов в этом отношении является, по нашим наблюдениям, уже упомянутый межстиховой перенос. "Позиция переноса есть позиция испытания "на прочность" слова, его грамматических и семантических свойств, поле эксперимента над словом. В позиции переноса

"обнаруживается двойная семантическая и грамматическая нагрузка слова" [5, с.240]. Перенос может существенно перераспределять синтаксические связи в лирическом стихотворении:

Победа, слава, подвиг – бледные
Слова, затерянные ныне,
Гремят в душе как громы медные,
Как голос Господа в пустыне.

Н.Гумилев

Композиционное членение отрывка, приведенного выше, поддержанное, кстати, и графическими средствами (сдвинутые строки) входит в известное противоречие с синтаксическими отношениями и связями в предложении. Так, связь между подлежащим и сказуемым, расположенными на достаточно большом расстоянии друг от друга, не поддерживаемая выделенными позициями, оказывается затемненной (победа, слава, подвиг... слова – гремят), она выявляется только при специальном анализе. Гораздо более очевидным представляется иное соотношение: победа, слава, подвиг – подлежащее, слова – сказуемое (именное). Такое восприятие провоцируется и авторским знаком между ними – тире, – который затуманивает атрибутивные отношения, свойственные приложению и слову, которое оно определяет. Но и это еще не непосредственное восприятие. При первом же чтении ощущаются атрибутивные отношения между словами победа, слава, подвиг и бледные, что совершенно не соответствует синтаксическому членению данного предложения. Но межстиховой перенос ослабляет (если не разрывает) связь между бледные и слова, элемент бледные приобретает известную самостоятельность, получает как бы свободные валентности, которые и заполняет, соотносясь в нашем восприятии со словами победа, слава, подвиг. Итак, в нашем восприятии этого стихотворного фрагмента мы проходим несколько этапов: сначала слова победа, слава, подвиг соотносим со словом бледные (что противоречит структурным связям слов в предложении), затем с элементом слова (что также не вполне им соответствует) и только затем со словом гремят, действительным сказуемым. Такое сложное восприятие обусловлено несовпадением синтаксического и композиционного членения, что, как видим, может привести к изменению грамматического статуса слова. Интересно,

что каждый последующий этап восприятия не снимает предыдущий. Они все живут в нашем речевом сознании, углубляя семантическую перспективу лирического стихотворения, сообщая ему глубину и подтекст благодаря грамматической многозначности отмеченных элементов.

Точно так же синтаксическое членение вступает в конфликт с композиционным в стихотворении О.Мандельштама "Соборы". Вот его начало:

О этот воздух, смутой пьяный,
На черной площади Кремля!
Качают шаткий мир смутьяны,
Тревожно пахнут тополя..

Соборов восковые лики;
Колоколов дремучий лес
Спит - разбойник безъязыкий
В стропилах каменных исчез.

Межстиховой перенос во второй строфе ослабляет связь лес-спит; при первом впечатлении возникает "мнимый" синтаксический параллелизм соборов восковые лики - колоколов дремучий лес, который поддерживается и первой строкой первой строфы (этот воздух, смутой пьяный..., соборов восковые лики, колоколов дремучий лес...). Здесь композиционно сильные позиции (межстиховой перенос, синтаксический параллелизм, начало и конец строки, рифма) ослабляют и перераспределяют синтаксические связи.)

Восприятию лирического стихотворения, как отмечалось, свойственно возвращение, в результате и первое впечатление, и промежуточное, и окончательное сосуществуют, углубляя и обогащая друг друга. И здесь мы сталкиваемся с синкретизмом особого рода, не просто речевым, существующим в данном тексте, но именно в тексте поэтическом, в композиции лирического стихотворения.

Синкретизм языковых единиц применительно к прозаической и практической речи находится в центре внимания как зарубежных, так и отечественных лингвистов (С.Карцевский, В.В.Виноградов, Л.Ельмслев, Е.Курилович, В.Н.Мигирин, В.Скаличка, В.В.Бабайцева, В.К.Покусаенко, Т.А.Золотова, Р.М.Гайсина, А.Я.Баудер, Л.В.Борте, Л.Д.Чеснокова и др.), но в поэтических текстах изучается мало. Между тем поэтическая речь по ряду причин демонстрирует значительные особенности в грамматическом статусе и функционировании языковых единиц по сравнению с прозаической. Причины эти имеют различный характер. Их анализ позволяет выделить четыре расположенные иерархически группы:

1) общеязыковые, базирующиеся на асимметрическом дуализме языкового знака;

2) характеризующие художественный текст как такой, который выполняет не только информативную, но и эстетическую функцию;

3) свойственный поэтической речи в связи с особенностями ее ритмической организации;

4) проявляющийся в тексте лирического стихотворения как особым образом организованной синтаксической конструкции с учетом ее же коммуникативных особенностей.

При этом факторы первых трех уровней (общеязыковые и свойственные художественному тексту вообще, в том числе и поэтическому) в условиях лирического стихотворения выявляют свою специфику, обусловленную именно взаимодействием и взаимовлиянием структурных и композиционных явлений. Причины же четвертого уровня зачастую не имеют аналогов в других сферах речи, в том числе и художественной.

Суперструктурные корреляции влияют также и на ассоциативные связи слова, чрезвычайно развитые в лирическом тексте [6], что в итоге приводит к изменению его дистрибуции. Дистрибуция слова в поэтическом лирическом тексте оказывается существенно шире, чем в обычной практической речи. Дистрибуция же, в свою очередь, часто является решающим фактором в развитии грамматической многозначности, переходности и синкретизма языковых единиц. Таким образом, связи слова в поэтическом тексте можно представить как конструктивные (структурные и суперструктурные) и ассоциативные. Их взаимоотношения регламентируются не только свойствами слова и денотата, но и композиционными особенностями лирического стихотворения. Данное утверждение справедливо не только для русской поэзии, но и для поэтического языка вообще, что и доказывается теорией и практикой поэтического перевода. Следовательно, в данном случае мы имеем дело еще с одной универсалией.

Суперструктурные корреляции имеют объективный характер в том смысле, что они базируются на сильных позициях элементов, выделение которых происходит по вполне объективным и поддающимся исследованию и описанию причинам, но они субъективны постольку, поскольку эти сильные позиции для воспринимающих субъектов могут оказаться различными (в силу разницы в их пресуппозиции или фоновых знаниях, особенностей воспроизведения лирического стихотворения и даже настроения читателя). Что оказывается выделенным для того

или иного субъекта, на что мы обращаем внимание, а что не замечаем, — эти моменты часто выходят за рамки и лингвистики, и филологии. Ответы на эти вопросы дают исследования психологов, в частности З.Фрейда, А.Н.Леонтьева, Л.С.Выготского, А.Р.Лурия и др. Во всяком случае, взаимодействие этих субъективных и объективных факторов является закономерным для лирической поэзии и во многом обуславливает неувидаемость лирических стихотворений, их актуальность для многих поколений. Лирика по-разному, в зависимости от особенностей времени, прочитывается разными поколениями во многом потому, что такой субъективный фактор, как presupпозиция оказывается включенным в систему объективных логических связей.

Изменчивости суперструктурных корреляций способствует и их двусторонний (перспективный и ретроспективный) характер. Особенно отметим ретроспективные связи как специфические для художественного текста, тем более поэтического. Их реализация связана с таким важнейшим принципом организации и восприятия словесного материала, как возвращение, что наглядно выражается в композиционном повторе, который может выступать в виде лексического повтора в его различных разновидностях, синтаксическом параллелизме, также в разных модификациях, звуковой аттракции и т.д. Композиционный повтор служит наглядным проявлением семантических функций композиции лирического стихотворения, ибо отражает принципиальную особенность лирического жанра, где, как известно, позиция автора — это кружение вокруг одной мысли, одного вопроса, одного чувства [9, с.139-140]. Следовательно, композиционный повтор является отражением самого механизма переживания лирического поэта. И он же программирует процесс восприятия лирического стихотворения, где возвращения и актуализирующиеся в связи с этим ретроспективные связи существенно изменяют и обогащают в конечном итоге содержание языковой единицы. При этом количество и "глубина" возвращений при восприятии текста может одни связи актуализировать, придавать им преобладающее значение, другие — затухивать. Таким образом, грамматическая многозначность, синкретизм языковой единицы могут приобретать подвижный, окказиональный, субъективный характер. Вот реализация универсального принципа возвращения в конкретном случае

Мой верный друг! мой враг коварный!
Мой царь! мой раб! родной язык!
Мои стихи - как дым алтарный!
Как вызов ярости - мой крик!

Ты дал мечте безумной крылья
Мечту ты путами обвил,
Меня спасал в часы бессилья
И сокрушал избытком сил.

Но, побежден иль победитель,
Равно паду я пред тобой:
Ты Мститель мой, ты - мой Спаситель,
Твой мир - навек моя обитель,
Твой голос - небо надо мной!

В. Брюсов

Это стихотворение изобилует повторами разных типов. Прежде всего, это употребление слов, принадлежащим к двум полярным группировкам: верный друг, царь, дым алтарный, Спаситель и коварный враг, раб, вызов ярости, Мститель (обратим, кстати, внимание на окказиональную антонимию). Избегая буквального повторения, автор тем не менее четко проводит через все стихотворение прием композиционного повтора, причем основанного на антитезе. В структурном отношении композиционный повтор присутствует здесь в виде синтаксического параллелизма. Текст насыщен обращениями, как правило, тождественными по строению: мой верный друг - мой враг коварный; мой царь - мой раб и т.д. Параллелизм, как прямой, так и обратный, "зеркальный" (или хиазм) присутствует практически во всех синтаксических единицах стихотворения: ты дал мечте крылья - мечту ты путами обвил; твой мир - навек моя обитель - твой голос - небо надо мной; мои стихи - как дым алтарный - как вызов ярости - мой крик. Реализацией композиционного повтора является и обрамление: стихотворение начинается и заканчивается серией обращений, адресованных одному и тому же объекту - родному языку. Впрочем, этот объект в тексте стихотворения назван прямо всего один раз, причем в ряду других обращений. Перед нами классическое воплощение мысли о том, что в лирическом стихотворении название является темой, а весь текст - ремой. И действительно, стихотворение В. Брюсова насыщено, даже перенасыщено признаками, оно обладает повышенной предикацией, т.е. субъективно воспринимается таким образом, что "родной язык" - это предмет мысли и речи, и этот предмет сформулирован в названии, а весь остальной текст раскры-

вает его признаки. Следовательно, архитекtonика стихотворения, его темарематическое членение толкают читателя к тому, чтобы название воспринималось как семантический субъект, а отдельные синтаксические структуры в самом тексте – как предикаты. Эта схема работает тем четче, что и сам по себе повтор является сильной позицией, да и вдобавок повторяющиеся элементы занимают в стихотворении практически все сильные позиции: начало и конец строфы, начало и конец стихотворения, рифмующие слова и т.д. В результате отношение к повторяющимся элементам как предикатам по отношению к названию "родной язык" крепнет от строфы к строфе. Следствием этого является конфликт между собственно синтаксической структурой стихотворения и его композиционным и тема-рематическим членением. Синтаксические единицы типа мой верный друг, мой враг коварный выступают одновременно и как обращения, и как предикаты, т.е. снова налицо грамматический синкретизм языковых единиц, обогащающий их и семантически, и функционально. Удельный вес признаков обращения и предиката в такой синкретичной единице имеет субъективный характер.

Окказиональный синкретизм базируется также и на субъективном до некоторой степени восприятии сильных позиций, о чем было сказано выше. Анализ взаимодействия этих двух важнейших в композиции стихотворения факторов (повтора и сильных позиций) подводит нас к потебнианской мысли о несоразмерности планов выражения и содержания (или, как определил это явление позже С.Карцевский, – асимметричном дуализме языкового знака) и особенностях проявления этого качества в поэтическом тексте.

Список литературы: 1. А р н о л ь д И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста // Иностр. яз. в шк. 1978. № 4. С.23-24. 2. Б а б а й ц е в а В.В. Явления переходности в грамматическом строе русского языка и методика их изучения // Явления переходности в грамматическом строе русского языка. М., 1988. С.3-13. 3. Б о р у х о в Б.Л. Стиль и вертикальная норма // Стилистика как общепол. дисц. Калинин, 1989. С.4-24. 4. Г а с п а р о в Б.М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита" // Даугава. 1988. № 10, 11, 12; 1989. № 1. 5. З у б о в а Л.В. Языковой сдвиг в позиции поэтического переноса // Пробл. структурной линг.

- М., 1989. С.229-246. 6. Максимов Л.Ю. О соотношении ассоциативных и конструктивных связей слова в стихотворной речи // Рус. яз. Сбб. тр. М., 1975. С.216-229. 7. Нире Л.О значении и композиции произведения // Семиотика и худож. тв. М., 1977. С.130-142. 8. Ревзина О.Г. Системно-функциональный подход к лингвистической поэтике // Пробл. структурной лингвистики. М., 1989. С.134-151. 9. Сильман Т.И. Заметки о лирике. Л., 1977. 10. Словарь русского языка. М., 1981. Т.1. 11. Черемисина Н.В. Период: структура, гармония, текст // Яз. и композиция худож. текста. М., 1986. С.3-18. 12. Черемисина Н.В. О трех закономерных тенденциях в динамике языка и в композиции текста // Композиционное членение и яз. особенности худож. произведения. М., 1987. С.13-25.

Поступила в редколлегию 23.12.90

УЧЕНІ УКРАЇНИ

О.С.КРЧЕНКО

ДІЯЛЬНІСТЬ М.Ф.НАКОНЕЧНОГО В ГАЛУЗІ УКРАЇНІСТИКИ

Повсюдно відомий лінгвіст М.Ф.Наконечний належить до тих учених, що становлять національну гордість української науки. Авторитет його в науці давній, стабільний. Не мавши наукових звань і вчених ступенів, він став безумовним авторитетом у ряді галузей лінгвістичних, філологічних знань.

Микола Федорович Наконечний народився 06.09 (25.08 за ст.ст.) 1900 року в селі Новий Тагамлик Костянтиноградського повіту Полтавської губернії (тепер Машівського р-ну Полтавської обл.) у вчительській родині.

У 1917 р. скінчив Першу класичну гімназію м.Полтави, де здобув тверді знання з ряду дисциплін мовознавчого циклу, опанував рядом мов – французькою, латинською, російською тощо, самотужки вивчив рідну українську літературну мову, яка потерпала від шовіністичного царського уряду і до гімназичних класів не була допущена.

У перші роки після революції українська мова почала застосовуватися в різних сферах життя суспільства. У ці перші роки після

революції знавців української мови запрошували до роботи в редакціях газет, театрах, архівах, видавництвах тощо.

Микола Федорович охоче розповідав про умови редакційної роботи, про своє перекладацтво. До редакції, де працював М.В.Наконечний, заходив відомий діяч Української держави Ю.М.Коцюбинський, що в 1919-1920 рр. працював у Полтавському губкомі КП(б)У. Відбулася розмова про стан з культурою української газетної мови, про нестачу словників, кадрів, брак досвіду.

Тоді ж відбулося знайомство М.Ф.Наконечного зі співаком І.С.Козьким, що в той час служив у Червоній Армії (1919-1924) і виступав як актор Полтавського пересувного музично-драматичного театру, де співав партію Фауста в однойменній опері Гуно.

М.Ф.Наконечний багато знав від батьків про педагогічну роботу, адже батько його викладав у згаданій вище гімназії. З юнацьких літ М.Ф.Наконечний подумував про майбутній фак педагога. Він неабияк пишався з того, що в його рідному селі народився засновник першого українського педагогічного товариства "Український учитель" і першого українського педагогічного журналу "Світло", автор "Короткої граматики для шкіл" Григорій Пилипович Шерстюк (1882-1911).

Зацікавлення педагогічною справою і любов до мови привели майбутнього вченого на словесне відділення філологічного факультету Полтавського інституту народної освіти (так у 1921-1930 рр. іменувався Полтавський педагогічний інститут, заснований ще у 1914 р.)

Крім згаданої вище перекладацької роботи в газеті, він був ще коректором у видавництві та архіваріусом у державному архіві.

Скінчивши в 1923 році інститут, працював у Полтаві вчителем 5-6 класів, викладачем української мови харківського технікуму експлуатації залізниць, а також Комуністичного університету ім.Артема (м.Харків).

Далі - навчання в аспірантурі при науково-дослідній кафедрі мовознавства Харківського педагогічного інституту професійної освіти (1925-1928 рр.). Після закінчення аспірантури став науковим співробітником цієї кафедри, що вийшла саме до структури Інституту мовознавства Академії наук УРСР як філія.

З відновленням у 1932-1933 навчальному році Харківського університету, який перед тим тимчасово діяв як Харківський інститут народної освіти (1921-1930), М.Ф.Наконечний стає викладачем кафедри української мови цього закладу.

Ще навчаючись в аспірантурі, він бере участь у словникарській роботі. Разом із М.Йогансеном, К.Німчиковим та Б.Ткаченком він складає практичний російсько-український словник [див.: 2], виданий 1926 року, а в 1928 році він видає посібник для вчителів "Українська мова" [15], у 1929 році - книжку "Про новий правопис український", випущену видавництвом "Рух" [13], у 1931 році написав працю "До лінгвістичного оформлення УРЕ" [8].

У зв'язку з названими публікаціями М.Ф.Наконечний відразу стає одним з найавторитетніших викладачів університету. Академік АН СРСР мовознавець І.К.Вілодід, який закінчив Харківський університет в 1932 році, неодноразово з гордістю підкреслював, що є учнем М.Ф.Наконечного, бо навчався за посібником М.Ф.Наконечного "Українська мова" (1928).

"Звинувачення в так званому українському буржуазному націоналізмові, якими шельмувалася значна частина інтелігенції України в цей період, торкнулися й М.Ф.Наконечного: він був звільнений з роботи в університеті, проте через деякий час йому було дозволено працювати в Харківському інституті іноземних мов", - пише на підставі архівних матеріалів учениця М.Ф.Наконечного, випускниця Харківського університету професор О.І.Муромцева [6, с.61].

У 1939 року йому дозволено повернутися до університету, де він викладає історію української мови, діалектологію, польську мову, сучасну українську літературну мову. Продовжує розробляти питання орфографії [див.: 6, с.83-103].

З початком другої світової війни не встиг виїхати в евакуацію, перебував на окупованій території, постійної роботи не мав.

З 1943 року завідує кафедрою української мови Харківського університету, згодом працює старшим викладачем цієї кафедри.

"У 1948 році внаслідок політичного доносу (безпідставність якого навіть тоді була офіційно підтверджена КДБ) був звільнений, - пише проф. О.І.Муромцева, - як такий, що не має вченого звання і ступеня і не відповідає вимогам, які ставляться до наукових працівників університету" [6, с.61]. І це - незважаючи на те, що ним уже була завершена кандидатська дисертація з проблем фонетичної і фонологічної систем української мови у діяхронічному (історичному) і синхронічному аспектах. У 1949 році ця дисертація була оформлена в рукопис на 25 авторських аркушів, проте захист не відбувся з далеких від науки причин.

Разом із тим, у колах науковців учене ім'я М.Ф.Наконечного було оточене шанобою. В 1951 році за ред. проф. Л.А.Булаховського видано "Курс сучасної української літературної мови", у 2-у томі якого вміщено капітальний розділ "Фонетика", написаний М.Ф.Наконечним. В основу цієї праці автор поклав матеріали незахищеної дисертації. Цей розділ і донині є для вчених джерелом інформації про звукову систему української мови і джерелом наукових ідей у галузі фонетики і фонології [17].

Залишившись у 1948 році без викладацької посади в університеті, він береться до перекладацької справи.

Його перу належить відомий переклад книжки Юліуса Фучіка "Репортаж, писаний під шибеницею".

Десь в 1949 р. він дістає дозвіл викладати в технікумі промислового транспорту, а потім – викладати російську мову як іноземну в Харківському сільськогосподарському інституті. За свідченням знавців його діяльності, він одним з перших застосував на практиці діючі й донині методи викладання російської мови як іноземної.

Його звільнення з університету визнане було за безпідставне тільки в 1958 році. Він дістає змогу знову повернутися до університету, діставши посаду ст.викладача, а через десяток літ і посаду в.о.доцента.

З поверненням М.Ф.Наконечного філологічний факультет Харківського університету знову почав набирати авторитету потужного центру українськомовних зацікавлень і студій.

М.Ф.Наконечний ще до війни склав і видав "Програму з української діалектології для університетів і факультетів мови й літератури педагогічних інститутів" (К., 1941), після війни цю програму він допрацював і знову видав (К., 1949).

Повернувшись через 10 літ на попереднє місце роботи, він усіляко сприяв заохоченню і організації численних експедиційних поїздок працівників кафедри української мови ХДУ та студентів з метою вивчення говірної української мови в районах Білгородщини, Воронежчини, Кіровоградщини, Луганщини, Полтавщини, Харківщини, Черкащини тощо.

Виготовлення пластмасових штучних піднебінь (для палатограм), магнітофонні записи, кінозаписи, фотографування відбитків язика на штучних піднебіннях і т.д. – елементарні деталі багаторічного експедиційного побуту і творчої лабораторії М.Ф.Наконечного, А.Я.Опришка, Л.Р.Радченко, А.А.Сагаровського, Г.Т.Солонської,

В.М.Шевелєва, О.С.Юрченка. В Артемівці (під Мерефоя), Богучарі, Будах, Будинах, у Бутурлінівці, Вейделівці, Волоконівці, Голофіївці, Грайвороні, Йовсузі, Калачі, Каневі, Колибілці, Коротояку, Лисках, Моловій, Моринцях, Новому Осколі, Нових Санжарах, Полтаві, Прогорілому, Старобільську, Старому Осколі, Устивиці, Черкасах, Чигирині, Щучому-на-Дону, Острогозьку, Твердохлібівці, Підколоднівці і т.д. списано сотні товстих зшитів чистовими записами, списано сотні магнітофонних бобін. Тоді відновив був роботу і тривалий час активно діяв у ХДУ кабінет діалектології, але в часи застою й він остаточно занепав.

У цьому кабінеті зберігалися піівки з голосами письменників, зокрема таких: М.Бажан, В.Бровченко, І.Вирган, Остап Вишня, Олесь Гончар, І.Драч, Н.Забіла, П.Загребельний, В.Козаченко, В.Кочевський, Іван Ле, О.Левада, Б.Олійник, Петро Панч, М.Рильський, М.Стельмах, П.Тичина, П.Шабатин.

Була досить широка фонотека з голосами вчених-філологів: І.К.Білоділ, М.А.Жовтобрюх, І.І.Матвіяс, О.С.Мельничук, Л.М.Новиченко, М.М.Пилинський, В.М.Русанівський, Н.І.Тоцька.

Під час практичних занять студенти мали можливість знову чути таких улюблених артистів: Д.Антонівич, Д.Гнатюк, В.Добровольський, І.Мар"яненко, Лариса Руденко, А.Солов"яненко, Ю.Тимошенко (Тар-пунька), Р.Черкашин.

Окремий якийсь магнітовонний запис вимагав спеціальної поїздки, а то й не однієї. М.Ф.Наконечний робив цю фонотеку натхненно і багато років підля, щоб залишити для нащадків неосціненні скарби, - живе усне мовлення видатних українців.

За активної участі М.Ф. Наконечного і з урахуванням багатьох його починань у Харківському університеті перед П"ятим міжнародним з"їздом славістів відбулося дві дуже важливі конференції: одна - "Питання історичного розвитку української мови" - пройшла в ХДУ 15-20 грудня 1959 року, друга - "О.О.Потебня і деякі питання сучасної славістики" - пройшла в ХДУ 23-27 грудня 1960 року.

Праці обох конференцій вийшли об"ємистими книжками (обсягом понад 30 друкованих аркушів кожна). Автор цих рядків мав відношення до видавничого редагування частини матеріалів кожного із цих збірників праць і може констатувати той факт, що рукописи обох цих видань відредагував з власної ініціативи також М.Ф.Наконечний, що є дуже важливим, адже його редагування було не тільки літературним, а й науковим.

У 1961 році у видавництві Харківського університету був рукопис книжки М.Ф.Наконечного "Українська літературна вимова" (12 друк.арк.). Автор цих рядків брав участь у розсиланні талонів-замовлень на цю книжку. Але М.Ф.Наконечний забрав з видавництва рукопис на перегляд і не повернув. Він усе життя далі вносив правки, уточнення в рукопис. Цю цінну працю належало б видати в наш час, коли посилилася увага до всього рідного.

У названій вище збірці праць "Питання історичного розвитку української мови" вміщена капітальна праця М.Ф.Наконечного "До вивчення процесу становлення й розвитку фонетичної системи української мови" [7] і не менш капітальна праця, написана М.Ф.Наконечним у співавторстві з Ф.П.Мелведєвим та П.А.Моргуном: "Про основні етапи історичного розвитку української літературної мови" [4].

Після опублікування М.Ф.Наконечним щойно названої праці про формування фонетичної системи української мови дехто з авторитетних учених з Інституту мовознавства ім. О.О.Потебні АН УРСР погушили питання про захист М.Ф.Наконечним давно готової і повністю опублікованої [7, 17] кандидатської дисертації.

Проте і на цей раз захист не відбувся. До дипломів про освіту М.Ф.Наконечному не вистачало, виявляється, диплома про закінчення університету, хоч у вченого на руках був диплом Полтавського педінституту і документи про успішне завершення навчання в аспірантурі.

Замість планованого захисту дисертації М.Ф.Наконечний, не зрозумівши злого гумору сильних світу, взявся до навчання ще в одному бузі. І отримав таки диплома про закінчення ХТУ. Помер 11.11.1981 р.

Все, що зробив М.Ф.Наконечний у науці і для науки, обезсмертило його ім'я. Доробок його позитивно оцінений у науковій літературі [1, 5, 6, 18].

Він перекладав із чеської літератури, крім творів Фучіка, також твори Сватоплука Чеха, з польських авторів перекладав Адама Міцкевича. Редагував "Російсько-український фразеологічний словник" І.О.Виргана та М.М.Пилинської (словник 12 років друкувався в ж."Прапор" і зараз чекає на окреме видання).

Тут ми запропонуvalи загальну характеристику наукової діяльності вченого. Цю діяльність надалі належить розглянути за такими принаймні складниками: М.Ф.Наконечний-діалектолог, робота вченого в галузі історичної граматики, історії української літературної

мови, культури усного та писемного мовлення, лексикографії, орфографії, орфоепії, порівняльної граматики слов'янських мов, лінгвостилістики, фонатики, фразеології, перекладознавства, алже на всіх цих ділянках мовознавства він успішно працював.

- Список літератури: І. Білодід І.К., Жовтобрюх А.А. Мовознавство. - Українська радянська енциклопедія. Т.І7. С.600.
2. Йогансен М., Наконечний М., Німчинов К., Ткаченко Б. Практичний російсько-український словник. К., 1926. 3. Медведєв Ф.П., Моргун П.А., Наконечний М.Ф. З питань історичного розвитку української мови // О.О.Потебня і деякі питання сучасної славістики. Тези доп. та повідомлень III Респ. славістичної конф., присвяченої 125-річчю з дня народження О.О.Потебні (23-27 грудня 1960 р.). Х., 1960. С.60-67. 4. Медведєв Ф.П., Моргун П.А., Наконечний М.Ф. Про основні етапи історичного розвитку української літературної мови // Питання іст. розвитку укр. мови. Праці Міжвузівської наук. конф. що відбулася в Харкові 15-20 грудня 1959 року, присвячені У Міжнар. з'їздові славістів. Х, 1962. С.13-56. 5. Методична розробка до лекції на тему "Вклад українських та російських учених у вивчення української мови та її історії". Написали: Медведєв Ф.П., Веселовська З.М. Х., 1972.
6. Муромцева О.Г. Лінгвістична діяльність Миколи Федоровича Наконечного // Мовознавство. 1990. № 4. С.61-62.
7. Наконечний М.Ф. До вивчення процесу становлення й розвитку фонетичної системи української мови // Питання історичного розвитку української мови... Назв. праця. С.125-166.
8. Наконечний М.Ф. До лінгвістичного оформлення УРЕ // Вилетень УРЕ, 1931. 9. Наконечний М.Ф. Взаємодія та взаємозбагачування мов соціалістичних націй і питання культури мови на прикладі українсько-російських зв'язків // Респ. наук. конф. з питань рос.-укр. мовних зв'язків. Тези доп. (Грудень 1964 р.). Луганськ, 1964. С.13-16. 10. Наконечний М.Ф. З історії орфоепічних норм сучасної української мови // Питання літературознавства і мовознавства. Наук. конф. викладачів філол. факультету. Тези і автореф. доп. Вересень 1965 року. Вип. I. Х., 1965. С.57-62. II. Наконечний М.Ф. Квітка-Основ'яненко і розвиток національної літературної мови //

і наша поезія // Респ. наук. конф. присвячена вивченню закономірностей розвитку усної форми укр. літ. мови. Тези доповідей. Полтава, 1965. С.76. 13. Наконечний М.Ф. Про новий правопис український. К., 1929. 14. Наконечний М.Ф. Про фіксацію у Г.Квітки та інших письменників I пол. XIX ст. сполук твердих приголосних з і і поширеність їх в українській літературній вимові нашого часу // 36. тез. доп. і повідомлень респ. наук. конф., присвяченої 200-річчю з дня народження класика укр. літ. Г.Ф.Квітки-Оснотенка. Х., 1978. С.78-80. 15. Наконечний М.Ф. Українська мова. К., 1928. 16. Наконечний М.Ф. Українська орфоepія // Укр. рад. енциклопедія. В 17 т. Т.15. 17. Наконечний М.Ф. Фонетика. Розділ у кн.: Курс сучасної української літературної мови. За ред. акад. Л.А.Булаховського. К., 1952. Т.І. 18. Русанівський В.М. Мовознавство // Укр. рад. енциклопедія. Вид. 2-е. В 12 т. Т.ІІ. Кн.І.

Надійшла до редколегії 24.12.90

Л.Г.БИКОВА,
Ю.А.ІСІЧЕНКО

А.М.НІЖЕНЕЦЬ - ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Анастасія Максимівна Ніженець знаний у літературознавчому світі філолог-україніст. Як науковець і педагог вона сформувалася у 20-і роки (народилася 28 грудня 1902 р.), тяжіючи передусім до осягнення літературного процесу XVI-XIX ст. У 1924 році закінчила Київський інститут народної освіти. Світ її наукових уподобань складався у час, коли молоде радянське літературознавство репрезентували такі славізовісні вчені, як А.П.Шамрай, О.І.Білецький. У 1926 році в Харкові було засновано Науково-дослідний інститут літературознавства ім.Т.Г.Шевченка; його очолив акад. Д.І.Багалій, представляли І.Я.Айзеншток, М.А.Плевако, В.Д.Коряк, С.Пилипенко, М.П.Жинкін. А.М.Ніженець вчилася в аспірантурі цього інституту разом з такими майбутніми науковцями і педагогами, як В.С.Курасова, М.Грудницька, М.О.Пасічник, Г.О.Костюк. Під керівництвом професора А.П.Шамрая вона студіювала творчість українського поетів Івана Вишенського і захистила на цю тему дисертацію.

Ровесник, близький товариш по аспірантурі, нині відомий літературознавець української діаспори Григорій Олександрович Костюк у своїй книзі мемуарів "Зустрічі і прощання" присвятив їй кілька сторінок, з яких вона постає як "ревна читачка", мудра людина, віддана і щира у дружбі, вимоглива до себе й інших, особливо щодо аргументованості і наукової доказовості досліджень.

Працювала А.М.Ніженець у середній школі, Харківському педагогічному інституті, а в 1952–1969 роках у Харківському державному університеті. Саме цей останній період був найбільш плідним у її науковій діяльності, а коло дослідницьких інтересів досить широке. Вона авторка багатьох статей, рецензій, посібників з проблем українського літературного життя різних періодів. Українська журналістика I пол. XIX ст. та її джерела, значення Києво-Могилянської академії для історії культури та літератури східного і південного слов'янства, стильові особливості української полемічної літератури, українська байка ХУП–ХУІІІ ст., постать і творчість І.Вишенського, Г.С.Сковороди, П.А.Грабовського – такий неповний перелік питань, які становлять зміст творчих пошуків і наукових розробок дослідниці. Одна з галузей захоплення А.М.Ніженець – літературне краєзнавство. Крім увічнення пам'яті Г.С.Сковороди на Харківщині, її зусиллями у свій час було створено шкільний музей поета-революціонера П.А.Грабовського (Харківська см № 6). Саме А.М.Ніженець ввілейного 1964-го року зав'язала листування з великою родиною поета, що мешкає далеко від батьківщини свого славнозвісного предка – у м.Беш-кек (Фрунзе).

Розквіт наукового таланту А.М.Ніженець припав на роки нового наступу тоталітарної ідеології на українознавство, що розпочався в шістдесятих роках і набув особливо агресивного характеру після 1972 р. Але навіть тоді у викладацькій і дослідницькій практиці їй вдалося досягти досить високого рівня наукової об'єктивності й звести до мінімуму поступки офіційній доктрині. Справжній вчений, вона лишилася вірною власній науковій тематиці, уникла спокусливих перспектив залишити студії над українською культурою ХУІ–ХУІІІ ст. для кон'юнктурних розважань над творами протегованих правлячими колами представників "літератури соціалістичного реалізму". Вона ухиляється від ганебної практики "навішування ярликів", прагне знайомити колег і студентів зі спадщиною визначних українців минулого, будує власний пошук на міцних підвалинах національної

наукової традиції. Неминучі в тогочасному науковому етикеті цитати з марксистських ідеологів і партійних документів займають у текстах оригінальних праць Анастасії Максимівни порівняно скромне місце.

На загальному тлі антикатолицьких публікацій 1946-1988 рр. помітно вирізняється монографія А.М.Ніженець "Реалізм у творчості Івана Вишенського" [1], видана під виглядом конспекту лекцій зі спецкурсу на правах рукопису мізерним накладом у 500 примірників. Методологія книжки традиційна; проблема полемічного діалогу проєктується головню в площину соціально-політичних стосунків; полемічна проза вводиться до контексту визвольних змагань демократичних верств України й зауваженого в письменстві XVI-XVII ст. росту реалістичних тенденцій. Але при тому непроминущим здобутком є перенесення уваги з ідеології авторів на їхню поетику. Підкреслене зосередження на особливостях художньої мови Івана Вишневецького об'єктивно сприймається як вихід поза рамки вульгарно-соціологічних канонів, повернення до засад безстороннього філологічного аналізу тексту, вироблених літературознавцями дорадянської доби. Не раз зауважуємо в книжці оригінальні інтерпретації, свіжі оцінки, що овідчать про авторське відчуття своєрідного художнього світу української прози межі епох Ренесансу й барокко.

Ситуація зміни літературних епох і стилів загалом найбільш вабить дослідницю. І це в сполученні з глибокою пошаною до духовних традицій рідної слобожанської землі обумовило поступове зосередження наукових інтересів на постаті Григорія Сковороди. Вже в п'ятдесяті роки А.М.Ніженець інтенсивно збирає архівні матеріали, організує фольклорні експедиції до місць перебування Григорія Сковороди, листується з людьми, якоюсь мірою причетними до спадщини українського мислителя. Так лист В.Д.Вонч-Бруевича до Анастасії Максимівни, опублікований 1958 р. [2], став у марксистському літературознавстві основним джерелом відомостей про погляди В.І.Леніна на Григорія Сковороду. Вдало оперуючи подібним матеріалом, науковець наполегливо дбає про державну опіку над місцями перебування мислителя на Харківщині, організацію літературно-меморіального музею в с.Сковородинівці, влаштування республіканських Сковородинських конференцій у 1962 і 1972 рр. За її найактивнішої участі виходить друком бібліографія літератури про Григорія Сковороду [3], спільно з І.П.Стогниєм упорядковується путівник "Григорій Сковорода. Пам'ятні місця на Україні" [4]. І хоч не все вдалося зберегти від руйнування - так у Харкові було знищено будинок, де колись жив Г.Скоро-

рода, - завдяки турботам А.М.Ніженець сформувався міцний корпус джерельного й меморіального матеріалу, який сприяв закоріненню постаті мандрівного філософа в свідомості українців Слобожанщини саме за умов цілеспрямованого руйнування їхньої історичної пам'яті офіційною ідеологією.

Центральне місце в науковому доробкові дослідниці займає книжка "На зламі двоїх світів" [5], котра включає дві пов'язані між собою розвідки: "У пошуках істини", де студіюється філософська концепція Г.Сковороди, та "Сковорода і Харківський колегіум". Дотримуючись виробленої радянським суспільствознавством інтерпретації світоглядних засад творчості Г.Сковороди як матеріалістичних, А.М.Ніженець розглядає становлення переконань українського мислителя на розлозі тлі еволюції європейської суспільної свідомості XVIII ст., але підкреслює національні витoki його поглядів. Характерне прагнення уникати довільних припущень, спиратися на аналіз оригінальних і перекладних текстів, лектури, - принаймні, гіпотетичної - Г.Сковороди, виявляти шляхом порівняльного аналізу елементи впливів і запозичень, типологічної близькості. З надзвичайною ретельністю вивчено історію праці Г.Сковороди в Харківському колегіумі, що дозволило глибше розглянути роль його в інтелектуальному житті Слобідської України періоду втрати решток національної державності. Попри дискусійність засновку, багатство фактичного матеріалу й переконлива аргументація, економність і виваженість слова роблять книжку А.М.Ніженець небуденним епізодом у ході наукового осмислення біографії та філософії Г.Сковороди. Науковим пошуком, глибокими студіями і творчим підходом дослідниці плідно продовжила і примножила започатковане й зроблене вченими Харківського університету, зокрема Д.І.Багалієм та М.Ф.Сумцовим.

Дбала А.М.Ніженець і про творчу атмосферу в студентському середовищі, придепхиючи любов і інтерес до рідного слова, і про підготовку молодих науковців у галузі української філології.

У рік 90-ліття з дня народження віддаємо належне дослідниці і педагогу, її творчим здобуткам.

СТАТТІ І ПРАЦІ А.М.НІЖЕНЕЦЬ

Н і ж е н е ц ь А.М. Біля джерел української журналістики // Прапор. 1957. № 4. С.93-101.

- Ніженець А.М. "Вона іде, її побачать люди..." (До 100-річчя з дня народження П.А.Гравовського) // Прапор. 1964. № 8. С.84-88.
- Ніженець А.М. В чому полягало значення Києво-Могилянської академії для історії культури та літератури східного і південного слов'янства, а також для культури і літератури грецького і румунського народів? // Філол. зб. К., 1958. С.337-340.
- Ніженець А.М. Стогній І.П. Григорій Сковорода: Пам'ятні місця на Україні. К., 1984. 95 с.
- Ніженець А.М. Іван Франко - дослідник творчості Ів.Вишенського // Уч. зап. (Харк.ун-т). Т.74, 1956. Тр. філол. факультету. Т.4. С.21-30.
- Ніженець А.М. "Мені хочеться написати про нього..." (Про ставлення Л.М.Толстого до Г.С.Сковороди) // Рад.літературознавство. 1972. Вип.17. С.71-75.
- Ніженець А.М. На зламі двох світів: Розвідка про Г.С.Сковороду і Харківський колегіум. Х., 1970. 208 с.
- Ніженець А.М. Перші українські журнали // Прапор. 1966. № 7. С.78-81.
- Ніженець А.М. Поети-декабристи і Харківські журнали // Прапор. 1975. № 12. С.106-108.
- Ніженець А.М. Поетична творчість Г.С.Сковороди і російська література 18 ст. // Учені записки (Харк. ун-т). Т.70. Труди філологічного факультету. Т.3. 1956. С.261-283.
- Ніженець А.М. Про оточення Г.С.Сковороди в Липцях і Валках (70-80-і роки ХІІІ ст.) // Рад.літературознавство. 1983. № 2. С.28-35.
- Ніженець А.М. Приклад ціня дивовижних // Прапор. 1962. № 12. С.70-74. Г.С.Сковорода і В.В.Камніст.
- Ніженець А.М. Реалізм у творчості Івана Вишенського. Конспект лекцій по спецкурсу з давньої української літератури для студентів-філологів ХДУ. - Х., 1964.

- Н і ж е н е ц ь А.М. Стиллові особливості української полемічної літератури кінця XVI-поч.XVII ст. // Рад. літературознавство. 1959. № 3.
- Н і ж е н е ц ь А.М. Стиллові особливості української полемічної літератури кінця XVI-поч.XVII ст. // Учені записки (Харк.ун-т). Т.101. Труды філологічного факультету. Т.7, 1959, с.151-174.
- Н і ж е н е ц ь А.М. Характер розвитку байки в українській літературі XVII-XVIII століть // О.О.Постення і деякі питання сучасної славістики. Х.; 1962, с.321-335.

Список літератури: 1. Н і ж е н е ц ь А.М. Реалізм у творчості Івана Вишенського: Конспект лекцій по спецкурсу з давньої української літератури для студентів-філологів ХЛУ. Х., 1964.

2. В.Д. Бонч - Бруевич про Г.С.Сковороду. Лист до А.М.Ніженець // Рад. літературознавство. 1958. № 4. С.91.

3. Г р и г о р і й С к о в о р о д а: Бібліографія. Х., 1968.

4. Н і ж е н е ц ь А.М., С т о г н і й І.П. Григорій Сковорода: Пам"ятні місця на Україні. К., 1984. 5. Н і ж е н е ц ь А.М. На зламі двох світів: Розвідка про Г.С.Сковороду і Харківський колегіум. Х., 1970.

Надійшла до релколегії 24.12.90

ЗМІСТ

Літературознавство

Матвеева Т.С. Авторська позиція як характеротворчий чинник (за романами Ю.Яновського "Чотири шаблі", "Вершники").....	3
Самойлов В.В. Пародийная маска как форма литературной критики (Теоретический аспект).....	II
Шеховцова Т.А. Специфика "диалогического" конфликта в прозе А.П.Чехова	19
Мартинова О.Д. А.Курелла в роботі над словом (На матеріалі перекладу поеми Т.Шевченка "Княжна").....	29
Василенко В.М. Антиромантична романтичність Каміля Норвіда	38
Корж Н.Г. Г.С.Сковорода и Плутарх	46
Ахундова И.Р. Мифопоэтический аспект семантики порога в романах Ф.М.Достоевского	54

МОВОЗНАВСТВО

Степаненко М.І. Прийменник <u>від</u> у структурі ад"єктивних словосполучень	60
Гулий К.В. Индивидуально-авторская метафора в европейской лирике XVI - середины XIX вв. (на материале английских, французских и русских текстов).....	69
Васютинская Е.Б. О проблеме метонимии. (исследовательские подходы и степень общей изученности).....	79
Калашник В.С. Афористичний вислів як семантичний і стилістичний компонент усного мовлення	88
Муромцев І.В. Коннотація власних назв у художньому тексті	93
Полякова Л.О. Особливості вживання пасивних форм дієприкметників у мові творів Г.Ф.Квітки-Основ'яченка.....	100
Ращупкіна Н.П. Фольклорні формули побажань в українській літературній мові	109

Левитский В.В. Владение языком, семантика и стилистика понимания	117
Котлицкая О.Я., Широкоград Е.Ф. Опыт применения понятия "территориальный культурный диалект" в изучении мифологем уровня RS - 5 русского Юга	123
Грищенко Т.Н. Префиксация и семиологические классы имен	129
Ткаченко И.В. Анализ лексического наполнения словосочетания типа <u>человек высокого роста</u> в русском языке.....	132
Безобразова Л.Л. Статус языковой единицы в тексте лирического стихотворения	134

Учені України

Юрченко О.С. Діяльність М.Ф. Наконечного в галузі україністики	144
Бикова Л.Г., Ісиченко Ю.А. А.М. Ніженець - дослідник української літератури	151

ЗВІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ
ВІСНИК ХАРКІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

№ 369

ПРОБЛЕМИ ФІЛОЛОГІЇ

Редактор А.Х.Балабуха

Художній редактор Т.П.Короленко

Технічний редактор І.А.Омельченко

Коректор Л.Г.Брежнева

Н/К

Підписано до друку 05.05.92. Формат 60х84 1/16. Папір друкарський № 2. Друк офсетний. Умовн.-друк.арк. 9,3. Умовн.фарбо -відб. 9,55. Обл.-вид.арк.9,II. Вид.№ 2138. Зам.2077. Замовне 41-60

Видавництво "Основа" при Харківському державному університеті.
310005, Харків, майдан Повстання, 17.

Харківське міжвузівське орендне поліграфічне підприємство.
310093, Харків, вул.Свердлова, 115.

ВНБ-1

Центр українознавства