

К-14038

ДЕРЖАВНИЙ КОМІТЕТ СРСР
З НАРОДНОЇ ОСВІТИ

ISSN 0453-8048



П323948

ХАРЬКОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

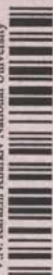
353'91

ПИТАННЯ СУЧАСНОГО
РАДЯНСЬКОГО
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА
І МОВОЗНАВСТВА

«ОСНОВА»

1 крб. 80 к.

V.N. Karazin Kharkiv National University



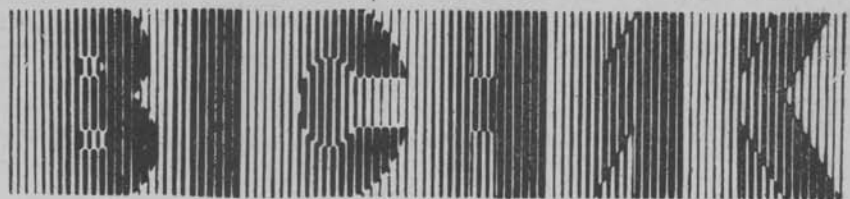
00297047

5

ISSN 0453-8048. Вісн. Харк. ун-ту. 1991. № 353. Питання сучас. рад. літературо-
знавства і мовознавства. 1 — 112.



ДЕРЖАВНИЙ КОМІТЕТ СРСР З НАРОДНОЇ ОСВІТИ



**ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

№ 353

**ПИТАННЯ СУЧАСНОГО
РАДЯНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА
І МОВОЗНАВСТВА**

Заснований у 1965 р.

ХАРКІВ
ВИДАВНИЦТВО «ОСНОВА» ПРИ ХАРКІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ
1991

У віснику розглядаються питання поезики української та російської дожовтневої літератури, сучасної прози, проблеми художнього перекладу, аналізуються рукописи окремих пам'яток давньої літератури, а також висвітлюються питання граматичної структури, семантики і парадигматики в сучасному російському і українському мовознавстві.

Для науковців і спеціалістів.

В вестнике рассматриваются вопросы поэтики украинской и русской дооктябрьской литературы, современной прозы, проблемы художественного перевода, анализируются рукописи отдельных памятников древней литературы, а также освещаются вопросы грамматической структуры, семантики и парадигматики в современном русском и украинском языкознании.

Для научных работников и специалистов.

Попередній випуск вісника вийшов під назвою «Деякі проблеми сучасного шевченкознавства».

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

Адреса редакційної колегії: 310007 Харків, пл. Дзержинського, 4, філологічний факультет ХДУ, тел. 45-73-33.

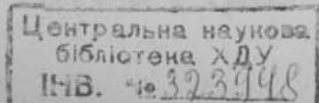
Редакція літератури з природничих наук і філології,
Зав. редакцією О. П. Іващенко

к-14038

Видано на замовлення Харківського державного університету

В 4601000000-012
М226(04)-91 3

Харківський державний
університет, 1991



О. П. ЧУГУЙ, канд. філол. наук

ДРАМАТУРГІЗМ У ЛІТЕРАТУРНІЙ СПАДЩИНІ П. ГУЛАКА-АРТЕМОВСЬКОГО

(до 200-річчя з дня народження)

Загальновідомо, що розквіт багатогранного обдарування (наукового, педагогічного й художнього) П. Гулака-Артемовського тісно пов'язаний з його діяльністю в Харківському університеті, яка розпочалася роллю студента, а завершилася посадою ректора цього першого на Україні світського вищого навчального закладу. Як відомо і те, що найбільшу славу видатному діячеві української культури принесла художня творчість, якою він зробив помітний внесок у становлення нової української літератури, вироблення її мовних норм. Запорукою цього успіху було широке використання усної народної творчості, що служила не тільки щедрим джерелом тогочасного словесного мистецтва, а й засобом його демократизації.

Однією з особливостей використання П. Гулаком-Артемовським фольклору була орієнтація на виразні в народній творчості драматургічні елементи. Підтвердженням цієї думки є передусім вибір жанрів — байки та балади, які своїм корінням глибоко входили в народний ґрунт, були найзручнішим засобом демократизації не тільки змісту, а й форми словесного мистецтва, несли в собі чимало ознак драматургічного жанру. Адже байка за своїми родовими ознаками помітно наближається до драматургічного способу відображення життя. Вона, за слушним зауваженням В. Белінського, «повинна бути маленькою повістю, драмою, з особами і характерами, чітко окресленими» [2, т. 5, с. 264]. Справді, байка часто нагадує коротку сцену-епізод, відтворену за всіма вимогами драматургічної техніки. У такому творі обов'язково має місце гостра колізія, значною мірою відтворена діалогічними засобами.

Байка як жанр тісно пов'язана з народними афоризмами — прислів'ями та приказками, оскільки є сюжетною ілюстрацією до висловлюваного ними узагальнення, реалізованого у формі лаконічної, але виразної драматургічної репліки. Не випадково ж прислів'я і приказки, будучи мікроелементом драматургічного способу відображення дійсності, не тільки інтенсивно використовуються у словесних поєдинках байки, а й часто замінюють мораль або складають її основу. Приказка і прислів'я — це байка з втраченою фаволою, а процес створення літературної байки є відновленням однієї з фабул того чи іншого народного афоризму. Сюжетні ілюстрації приказок і прислів'їв були різними за обсягом і змістом. В одному випадку лаконічними, у другому — розгорнутими. Але в усіх випадках у більшій чи меншій мірі їм був притаманний драматургізм.

Показовою в цьому відношенні є відома байка П. Гулака-Артемівського «Пан та Собака», що стала етапним твором не лише в художній спадщині письменника, а й в усій українській літературі періоду її становлення, інтенсивних пошуків шляхів і засобів зближення з реальною дійсністю. Поштовхом до написання цього твору, як і деяких інших, була скупа «на слова й сюжетні епізоди» [1, с. 14] байка польського письменника І. Красіцького. Надмірний лаконізм її виключав конкретизацію подій, тим більше реалістичну деталізацію. П. Гулак-Артемівський не тільки максимально розгортає сюжетну ситуацію, а й створює багатогранні характери персонажів. Незважаючи на те, що у творі широко представлені епічні елементи, що дало підстави авторові назвати його «байкою-казкою», кульмінаційні моменти в розвитку її сюжету блискуче відтворені засобами драматургічної поетики.

Драматургізм байки «Пан та Собака» передусім простежується в доборі та зіткненні головних дійових осіб, здійсненому за принципом контрасту — надмірно ледачий та жорстокий пан і надмірно трудолюбивий та прислужливий Рябко-селянин. Привертає увагу й використання прийому спіралеподібного нанизування сцен-епізодів — основу сюжету складають дві дуже подібні сцени покарання Рябка. У драматургії таким чином досягається та її специфічна якість, яка називається єдністю дії. Драматургізм байки «Пан та Собака» виявляється також у приреченості, безвихідності ситуації, в яку поставлений тогочасною дійсністю Рябко, в якій легко вгадується трагікомічна доля селянина-кріпака. Це знайшло своє відображення і в словесному поединку Явтуха та Рябка, що явно позначений рисами дискусії-суперечки. Явтух, співчуючи Рябкові, усе-таки намагається хоч як-небудь виправдати самодурство пана:

«Се не пусте,—
Сказав Явтух Рябку,— оце тебе за те
По жижках, бра Рябко, так гарно пошмагали,
Що пан із панею сю цілу ніч не спали».
«Чи винен я сьому? Чи ти, Явтух, здурів?»
«Гай, гай! — сказав Явтух,— Рябко, ти знавіснів;
Ти винен, бра Рябко, що нічню розбредався;
Ти ж знав, що вчора наш у карти пан програвся;
Ти ж знав,
Що хто програв,
Той чорт (не тепер споминки) здрімає,
Той батька рідного, розсердившись, програє;
Ти знав, кажу, Рябко, що пан не буде спати:
До чого ж гавкав ти?... нащо ж було гарчати?
Нехай би гавкав сам, а ти б уклавсь тихенько,
Забравшись в ожеред, та й спав би там гарненько».

Виконання цієї, на перший погляд, доброї та логічної поради дорого обійшлося Рябкові — його вдруге і набагато жорстокіше, ніж перший раз, покарали. Логіка життя виявилася значно сильнішою Явтухової логіки. Тепер його репліка, адресована Рябкові з метою заспокоєння, звучить фальшиво, а подекуди навіть цинічно:

«Постій,— сказав Явтух Рябкові,— не турбуйся,
Я правду всю скажу: ото, Рябку, шануйся,
Добро своїх панів, як ока стережи,
Зарання спать не квапсь, в солому не біжи,
Злодіїв одганяй та гавкай на звірюку.
Не гавкав ти, Рябко! За те ж ми, бач, в науку,
Із ласки, й милості панів,
Вліпили сотеньок із п'ять тобі київ».

Закономірно, що далі в цьому словесному поєдинку перемагає Рябко, оскільки його репліка є оголенням самої суті соціальної несправедливості, проникненням у справжню логіку відносин між паном і кріпаком, у безвихідність свого становища, свою приреченість:

«Чорт би убив твого, Явтух, з панами батька,
І дядину, і дядька
За ласку їх...— сказав Рябко тут наодріз.—
Нехай їм служить більш рябий в болоті біс!
Той дурень, хто дурним панам іде служити,
А ще більший дурень, хто їм дума угодити!»

Не випадково ж ця репліка переростає в особливо виразний заключний монолог, що несе в собі не тільки скаргу, а й найважливіше ідейне навантаження, нагадуючи фінал драматургічного твору:

Годив Рябко їм, мов болячі й чиряку,
А що за те Рябку?
Сяку мать таку!
А до того іще спорили батогами,
А за вислугу палюгами,
Чи гавкає Рябко, чи мовчки ніччю спить,
Все випада-таки Рябка притьмом побить.
Уже мені, бачу, чи то туди — високо,
Чи то сюди — глибоко:
Повернешся сюди — і тут гаряче,
Повернешся туди — і там боляче!
Хоч би я тісто вніс псяюсі із діжею,
То б він розтовк і ту над спиною моею.
З ледачим все біда: хоч верть-круть, хоч круть-верть,
Він найде все тобі хоч в черепочку смерть».

Завершення байки народним афоризмом, що є ударною реплікою, мікроелементом драматургічної форми, яким власне й продиктована основа сюжетної схеми твору, ще раз вказує на своєрідність використання фольклору П. Гулаком-Артемовським. Про високу майстерність діалогобудування свідчить також застосування такого прийому, як недоговорювання або натяк. Такою є, наприклад, фраза наймита:

«За те... але... щось тут... ходім, Рябко, лиш з хати,
Не дуже, бачу, рот тут можна роззявляти:
Ходімо, братко, надвір».

Іноді натяк робиться введенням у репліку ідіом, що виникли з приказок і прислів'їв або близьких до них висловів. Чимало таких фрагментів діалогу вдало розшифровує О. І. Гончар у своїй роботі «Українська література передшевченківського періоду і фольклор»

[4]. Серед них і репліка Явтуха («А бач, Рябко, а бач!.. не гавкай, не ганяйся; Ляж, хирний, та й мовчи і з паном не рівняйся!»), що є похідною від гострого фольклорного вислову: «З панським не рівняй свого языка: коли довгий, то прикорочать, коли короткий, то витягнуть» [4, с. 79]. Та особливо багато таких ідіом використано у «Супліці до Грицька К[вітк]и», яка є своєрідним продовженням байки «Пан та Собака», побудованим у формі монолога-скарги Рябка, виголошеного устами вкрай обуреного його захисника — автора. Власне, монолог є прихованим діалогом, що складається з гострих реплік, адресованих панам, іноді висловлених у стилі гнівного прокляття, приправленого іронією:

Пусти! Чи бачиш, як пан Рябка почаствовав?
Коли б йому язык родимець одібрав,
Щоб він замість Рябка довіку мав гарчати!
А наш Рябко, щоб сів за його в карти грати!
Пусти нас, батечку, до хати!

Не менш гострою є також репліка, що прибрала форму наказу-поради сатиричного плану:

Пусти, та й склич до нас тих навісних панів,
Що воду із своїх виварюють Рябків;
Звели їм струн Рябка довгенько полизати:
Адже ж то і над псом повинно ласку мати.
Пусти нас, батечку, до хати!

Навіть у таких творах жартівливого характеру, як вітальне послання «До О. Курдюмова», пробиваються вбивчі репліки, створені під впливом фольклорного драматургізму:

Мужик горілку п'є,— та й пан же не гуляє,
Бо кров мужицьку він лежить да попиває.

В основу наступної байки П. Гулака-Артемовського «Солопій та Хівря, або Горох при дорозі» покладено те ж прислів'я, що й у лаконічній байці польського письменника І. Красіцького, але знову ж таки оброблене за власним принципом використання фольклорного матеріалу — граничного розгортання народного афоризму, як і в байці «Пан та Собака». Щоправда, в центр тут поставлено сильні й цілеспрямовані характери, а рушійною силою сюжету є їх дискусія-поединок, майстерно передана як діалогічними, так і сюжетними засобами. Драматургізм «Солопії та Хіврі» також простежується в організації сюжету — спіралеподібному нанизуванні однотипних ситуацій. Сіяння гороху та збирання врожаю здійснюється двічі. Воно й складає ті повторні «тематичні комплекси», які є важливою ознакою драматургічного жанру [3, с. 189]. Та особливо виразним є діалог. Учасники словесного поединку тут не просто зачіпають за живі струни душі, а б'ють нищівно, морально цілком знищуючи свого супротивника. З цією метою максимально залучаються багатющі скарби народної фразеології. До того ж не лише в застиглій формі, а й у видозміненій, нерідко доведених до повного заперечення її попереднього змісту::

«Але, мій голубе, прошу тебе по ласці:
Послухай часом тих, що ходять у запасці;

Плюнь, серце, на того, хто так тобі сказав,
Що бушім бог жінкам волосся довге дав
За те, що розум їм укоротив чимало;
То погань так верзла, школярство так брехало!
А я ж то й мужиків,— куди ти не верти,—
Не раз вже бачила таких дурних, як ти!»

Такими ж гострими є репліки Солопія:

«Бач, Хівре, навісна, що наш горох пропав!
Бач, шкапо гаспидська, чого ти наробила!
Та ти ж мене навик оце запропастила!..»

Учасники поединку ніби змагаються, хто більше і краще використає народні афоризми та ідіоми для доведення своєї думки. Це принцип застосування скарбів народної мови при побудові діалогів, характерний для раннього, просвітительського реалізму. Особливо показовою в театральному відношенні є сцена вигнання з дому Солопія, яка засвідчує граничну єдність мовних і сюжетних засобів:

«Бач, пико гаспидська! чортівський Солоп'яго!
До чого нас довів ти, бридкий скупендяго!
Іди ж тепер відсіль!.. щоб твій і дух не пах!
Не вмів свого,— неси ж ти хліб чужий
в торбах!» —
Сказала... та й торби на його почіпляла
і між старців, мов пса, Солопія прогнала!

Показово також, що мораль тут не тільки виділена окремо і звернена до адресата, а й витримана у тому ж стилі, що й репліки головних персонажів твору. У зв'язку з цим не можна не помітити ту особливість художнього відображення дійсності П. Гулаком-Артемівським, яка пов'язана з характером його оповідача, що чітко простежується вже в байці «Пан та Собака». Його мова також значною мірою драматургізована. Адже це не просто повідомлення, а емоційно насажена розповідь очевидця подій, заздалегідь розрахована на слухача. Саме це стимулювало залучення елементів драматургічної форми, зокрема використання народної фразеології. Помітно сприяло цьому також вживання вставних слів і речень («кажу», «мовляв», «А їх тоді було до хріна на селі», «Не зна, що не мине Рябка обдарована»), які виконують функцію так званих реплік «набик». Зустрічаємо тут і «чужі» слова та вислови, що наближають виклад до прихованого діалогу. З цією ж метою вживаються питальні речення («Чому ж Рябко не спить? чи зна він, що з ним буде?»), перетворюючи прихований діалог у відкритий, щоправда виголошений одним адресатом — оповідачем.

Важливо відзначити і те, що оповідач є представником простого народу, що полегшує його втручання в діалог персонажів, робить своєрідною дійовою особою твору. Так уже в байці «Пан та Собака» вироблявся тип оповідача, зумовлений потребами демократизації літератури, який був одночасно представником простого люду і маскою автора. Ця тенденція стане основною в прозі Г. Квітки-Основ'яненка, такою ж мірою позначений драматургізмом змісту і форми. Але початок «цього прийому художньої орга-

нізації матеріалу» дав П. Гулак-Артемівський [4, с. 76]. Адже його «Писулька до того, котрий що божого місяця «Українського гінця» («Українник [ий] вестник») по всіх усядах розсилає» написана прозою, драматургічний характер оповідача якої особливо виразний і багатогранний. Під майстерно зіграною маскою просто-го селянина приховується людина, наділена не тільки даром гумору та сатири, а й глибоким розумом, почуттям власної гідності, непримиренності до соціальної несправедливості, здатності на самопожертву, вмінням засобами художнього слова завдати нищівного удару своїм супротивникам.

Байки-мініатюри «Дурень і Розумний», «Цікавий і Мовчун», «Лікар і Здоров'я» написані за тим же принципом використання фольклорного матеріалу, що й аналогічні твори І. Крasicького — граничного лаконізму. Не випадково ж вони названі приказками, оскільки є короткими сюжетними ілюстраціями народних афоризмів, реалізованими за допомогою діалогу, що складається з двох драматургічних реплік та стислої ремарки, а іноді й без неї («Дурень і Розумний»). Решта байок П. Гулака-Артемівського «Тюх-тій та Чванько», «Батько та Син», «Дві пташки в клітці» та «Рибка», які також є переробками подібних творів І. Крasicького (крім першої), найменш позначені драматургізмом.

Однією з ознак фольклорної балади, що приваблювала письменників, а романтиків особливо, була насиченість її драматургічними елементами. Це помітили як майстри художнього слова, так і дослідники [5, с. 16, 20]. В українській же фольклорній баладі драматургізм був настільки виразним, що став провідною рисою у виробленні національної своєрідності. То ж не дивно, що балада була другим жанром, який захопив П. Гулака-Артемівського і стимулював появу «Твардовського» та «Рибалки». Головним джерелом і тут був передусім національний фольклор, незважаючи на сюжетну близькість до літературних балад А. Міцкевича («Пані Твардовська») та Й.-В. Гете («Рибалка»). Адже основні баладні сюжети, відбиваючи міфологічний характер мислення людини на ранньому етапі свого розвитку, існували у фольклорі кожного народу, в тому числі й українського. Поява літературної балади, що зросла на фольклорному ґрунті одного народу, стимулювала написання аналогічних творів письменниками інших народів. Іноді навіть важко визначити, що послужило безпосереднім поштовхом до написання балади — літературна чи фольклорна традиція.

Але й тоді, коли баладні сюжети у письменників різних народів були дуже подібними або майже тотожними, не завжди можна говорити про пряме запозичення у того чи іншого автора, оскільки фольклорні балади різних народів зазнавали взаємовпливів. Це торкається й сюжету «Твардовського» — першої балади П. Гулака-Артемівського. Найдавніші його варіанти пов'язані з козацтвом. Тут легко вгадується особливо поширена в українському фольклорі сюжетна схема тих творів, в яких козак-запорожець вступає в поєдинок із чортом. Вона знайшла своє відбиття навіть у вертепній драмі. Варто вказати також, що балада має виразний

драматургічний початок. Твір розпочинається появою сильного характеру в шинку:

«Нуте, хлопці! швидко, шпарко!
Музики, заграйте!
Гей, шинкарю, гей, шинкарко,
Горілки давайте!»

Ця репліка одразу нагадує появу козака-запорожця (а пізніше ще й чумака) у шинку. Байдуже ставлення до домашнього затишку, дружини, готовність легко промінати її на «тютюн та люльку» (пісня «Ой на горі та жінці жнуть»), запродати нечистому — риса також притаманна окремим козакам-запорожцям. Таким чином, е всі підстави стверджувати, що фольклорна балада про Твардовського є своєрідною варіацією сюжетної схеми різних жанрів українського козацького фольклору. У тому, що А. Міцкевич був добре обізнаний з українською народною творчістю і використовував її, переконує не лише його балада на українські теми («Чати»). Будучи студентом Віленського університету (1815—1819), польський письменник слухав лекції і був знайомий з викладачем словесності, неабияким знавцем і збирачем українського фольклору, професором І. Лобойком, який мав великий вплив на своїх слухачів. Нарешті балада про Твардовського подибується в західноукраїнському фольклорі [6, с. 93—94].

Наведені факти дають змогу зрозуміти, чому П. Гулак-Артемовський для першої своєї балади обрав саме цей сюжет, а головне, чому він, добре знаючи польську мову, багатьо в чому відійшов від оригіналу. Передусім цілком логічною є заміна назви («Твардовський замість «Пані Твардовська»), бо жінка у баладі не відіграє центральної ролі, про неї тільки згадується. Повністю драматургізовано початок. Він, як уже згадувалося, витриманий у стилі козацьких та чумацьких пісень. Дослідники правильно вказують і на помітну різницю в змалюванні чорта — поважний план замінено комічним, відтвореним значною мірою засобами бурлеску. До сказаного слід додати ширше використання діалогічної мови, особливо у фіналі. П. Гулак-Артемовський вводить не тільки репліку присутніх у шинку («Ой, держіть, ловіть псяюху!»), а й слова, звернені до дружини:

«Жінко люба, годі плакати,—
Твардовський озвався,—
Хотів з чортом вас посватати,—
Та й чорт одцурався».

Балада «Рибалка» написана також у романтичному стилі, але без залучення бурлескних засобів. Тут простежується як орієнтація на інші фольклорні джерела (в основному народну пісенну лірику), так і дещо інше використання драматургічних елементів, зокрема тих, що посилюють психологізм зображення. Це виявляється вже в доборі сюжетної ситуації — зустрічі русалки з рибалкою, яка за фольклорними мотивами закінчується, як правило, трагічно — зміною нормальної для людини форми її існування на життя з фантастичними істотами у підводному царстві. Щодо діалогічних

засобів, то вони обмежуються лише двома репліками. Перша належить рибалці. Вона складається з одного рядка й висловлена у формі замовляння, яке само по собі є елементом фольклорного драматургізму: «Ловіться рибочки, великі і маленькі!» Друга репліка вкладає в уста русалки, побудована за принципом пісенного монолога з найрізноманітнішими відтінками, спрямованими на те, щоб звабити рибалку. Початковими рядками, наприклад, висловлюється легкий докір:

«Гей, гей! не надь, Рибалко молоденький,
На зрадний гак ні шуки, ні лина!..
Нащо ти нівечиш мій рід і плід любенький?»

Подальші слова є намаганням переконати рибалку в красі й принадності підводного життя:

«Коли б ти знав, як Рибалкам
У морі жить із рибками гарненько,
Ти б сам пірнув на дно к линам
І парубоцьке оддав би нам серденько!»

Нарешті пускається в хід основна принада:

«Ходи до нас, покинь ту удку пріч,—
Зо мною будеш жить, як брат живе з сестрою!»

Показово, що згадана репліка-монолог русалки з самого початку висловлюється як супровід її фізичної дії, в єдності з іншими засобами емоційного впливу. Вона «І косу зчісує, і брівками моргає!», «Вона й морга, вона й співає». Таке поєднання ще більше увиразнює реалізм зображення.

Драматургізм інших творів П. Гулака-Артемовського, які з'явилися пізніше, зумовлюється наявністю конкретного адресата, часто максимальним наближенням до нього. Але, як і раніше, реалізується ця можливість передусім фольклорними засобами. Особливо інтенсивно використовується поетика жартівливої танцювальної пісні-примовляння, побудованої, як правило, у формі прихованого або відкритого словесного поєдинку. Цей принцип чорстежується вже в переспіві XXXIV оди Горація, кн. 1:

От і допивсь!
І дохмеливсь!..
Довіку тямить буду!
Ні в рот не брать
Ні коштувать
Не хочу аж до суду!

Не менш характерним у цьому відношенні є вірш «Моїй жінці». Те, що цей твір призначений для танцю, підтверджується не тільки авторською ремаркою («На вечір з танцями у нас 12 січня 1856»), а й чітко витриманим танцювальним ритмом вірша. А головне — зміст, що передається низкою гострих, дошкульних реплік чоловіка, адресованих дружині::

Скачи, мати, серед хати,
Підтикай запаску!
Шахрай нитки і півмітки
За шинкарську ласку.

Хай сусідки на послідки
Дивляться й регочуть:
Поморгають, покивають
Та й пересокочуть.

Тут одразу вгадується фольклорна схема побудови репліки, зокрема багатих на драматургізм чумацьких пісень, яка розпочинається нібито й дружньою порадою, але не позбавленою гумору:

Кругляй, мати, щоб всім знати,
Поки ще з півжмені
Бряжчить бідних шагів мідних
В батьківській кишені!
А не стане — він дістане:
Се його вже діло.
Через кладку без оглядки
Махай у шинк сміло!

Далі гумор переходить у сатиру:

А не вірять, а не мірять
Набір у шиночку —
Сунь очіпок, застав діток,
Скинь плахту й сорочку!..

Драматургізм цієї пісні підтверджується й тим, що в ній чується два голоси конфліктуючих сторін. До того ж настільки виразно, що остання строфа вже більш природно звучала б в устах зухвалої жінки, як відповідь на докірливі слова чоловіка:

Все то бридні, все то злидні:
Згине й наживеться;
А мед, пиво (тож-то й диво!)
Тільки й п'ють, як п'ється!..

У такому ж стилі витримано й п'ятий вірш послання «В Полтаву, моеї милої Полинашке», основу якого складає вже не прихований, а відкритий діалог батька й доньки, побудований за схемою пісень про нелюба:

«Вертайсь, дочко, додому,
Годі гопцювати,
Годі ж сього содому
В людях виробляти!»
.....
«Ой я б, тату, вернулась,—
Не пускає мати:
В шість узликів стягнулась,—
Хоче танцювати».

Далі діалог переходить у полілог, оскільки з'являється репліка тієї ж зухвалої жінки-матері, щоправда, передана устами її доньки:

«Та пий,— каже,— поки п'ється!
Нехай легко там ікнеться —
І батькові, і дитині,
І в господі всій родині!»

При створенні цієї репліки знову використовується ритм танцювальної пісні, що надає особливій драматургічній виразності словам жінки, а відтак і фіналові твору:

«Хай цибулю батько лупить,
А нам кашук з скрині цупить
Та в Полтаву надсилає,
Поки мати тут гуляє!
Скачи ж, дочко!.. мати скаче:
Нехай дома батько плаче!..»

Таким чином, однією з особливостей творчої спадщини П. Гулака-Артемовського є помітний її драматургізм, значною мірою почерпнутий із фольклору. Він відіграв вирішальну роль у демократизації нової української літератури, наближенні її до дійсності, ідейно-тематичному та жанрово-стильовому збагаченні. Завдяки цьому художня практика відомого вченого і педагога стала вагомим внеском у скарбницю національної культури.

Список літератури: 1. Айзеншток І. Я. Петро Гулак-Артемовський // Гулак-Артемовський П. Твори. К., 1970. С. 5—23. 2. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. СПб, 1901. Т. 5. 290 с. 3. Волькенштейн В. В. Драматургия. М., 1960. 338 с. 4. Гончар О. І. Українська література передшевченківського періоду і фольклор. К., 1982. 312 с. 5. Нудьга Г. А. Українська балада. К., 1970. 258 с. 6. Юрченко О. С. Справа почата в Харкові // Прапор. 1963. № 11. С. 93—94.

Надійшла до редколегії 03.12.88

Прослеживается одна из особенностей творчества П. Гулака-Артемовского — широкое использование элементов драматургической формы в его баснях и балладах.

О. А. МИРОНОВ, канд. филол. наук

ЭРИХ ВАЙНЕРТ

К 100-летию со дня рождения

4-го августа 1990 г. исполняется 100 лет со дня рождения немецкого народного поэта, гражданина Советского Союза (1940—1945 гг.) Э. Вайнерта. О его жизни и творчестве — поэта, бойца XI Интернациональной бригады в Испании, участника битвы на Волге, Президента Национального комитета «Свободная Германия», переводчика произведений М. Лермонтова, Т. Шевченко, И. Франко — опубликовано немало очерков, воспоминаний, научных исследований [1—3, 5 и др.]. Однако многое в творчестве Вайнерта все еще остается не исследованным: это проза, драма, переводы ляхской, французской поэзии, поэзии народов СССР, многочисленных советских поэтов, эстетическое наследие [6, 7, 9, 11—15]. Объясняется это прежде всего тем, что до сих пор издавались лишь наиболее актуальные избранные произведения Вайнерта, причем небольшими тиражами. Самое полное издание его произведений, вышедшее в 1955—1961 гг., является в настоящее время раритетом [10].

В середине 60-х годов Академия искусств ГДР приступила к подготовке издания шестнадцатитомного собрания сочинений Вай-

нерта (1—6 тома — оригинальная поэзия, 7—8 — поэтические переводы, 9—16 — проза, драма, эссе, письма). К настоящему времени увидели свет первые шесть томов [8] и 7-й том — переводы французской, русской и украинской поэзии XIX в. [9]. Однако в этот том вошло не все, переведенное поэтом из русской лирики минувшего столетия. В архиве Академии искусств ГДР хранятся переводы никогда ранее не публиковавшихся отрывков из произведений Д. Давыдова, А. Дельвига, А. Пушкина и др., а также текст опубликованной прежде в виде партитуры симфонии-кантаты Ю. Шапорина «На поле Куликовом» на слова А. Блока с изменениями и дополнениями М. Л. Лозинского [6, 7]. Отказ издать эти переводы в упомянутом 7-м томе, составителем и комментатором которого является автор данной статьи, а редактором — Г. Фридо, Академия искусств ГДР аргументировала тем, что де в основу издания положена «последняя воля автора», т. е. тот факт, что сам Вайнерт эти переводы не издавал. Исключение было сделано для перевода «Марсельезы» К.-Ж.Р. де Лиля и соответствующих стихотворений Лермонтова и Шевченко, помещенных, однако, не в основной части тома, а в разделе «Дополнение» [9, с. 565—586]. По нашему глубококому убеждению, неоднократно высказывавшемуся представителям Академии искусств ГДР, занимавшихся в 1968—1986 гг. проблемой издания 7-го и 8-го томов, упомянутые переводы произведений де Лиля, Лермонтова и Шевченко, а также соответствующим образом отредактированный текст симфонии-кантаты Шапорина следовало поместить в основной части 7-го тома, а не публиковавшиеся ранее отрывки из произведений других поэтов — в разделе «Дополнение». К огромному сожалению, добиться этого не удалось.

Среди не публиковавшихся ранее переводов отрывков из различных стихотворений имеются два, побудительные причины создания которых остаются неизвестны. Их авторство Вайнерт приписал А. Грибоедову, что является, однако, ошибочным, так как оригиналов этих отрывков в произведениях Грибоедова нет. Первый из них, оригинал которого так и не удалось определить, звучит так:

Inr, deren flüchtiger Sinn euch drängt
Bald zu den Musen, bald zum Morden,
Und denen er die Hände lenkt
Zum Pinsel bald und bald zum Orden,
Übt solchen Brauch
Nicht in der Freundschaft auch! [7, Nr. 309].

Вы, чье легкомыслие вас влечет / То к музам, то к убийству, /
И чьи руки оно обращает / То к кисти, то к ордену, / Не применяйте такого обычая / Также и в дружбе!

Второй отрывок является известным четверостишием «Не торговал я лирой...» из стихотворения Н. Некрасова «Умру я скорой!...»:

Ich spiele meine Leier nicht um Lohn
Und doch geschah, wenn böß Verhängnis drohte,
Daß auf der Leier ein falscher Ton
20 Griff meine Hand... [Там же, Nr. 281].

Остальные отрывки являются переводами фрагментов различных произведений, цитируемых в сценариях советских кинофильмов «Юность поэта» (1937 г.) и «Лермонтов» (1943 г.).

Переводам отрывков из кинофильма «Юность поэта» Вайнерт предпослал следующее замечание, также использованное представителями Академии искусств ГДР для аргументации неправомерности их публикации: «Тексты не претендуют на то, чтобы считаться завершённым *литературным* переводом, так как необходимо было учитывать законы синхронизации. Следовательно, без дальнейшей переработки тексты не могут быть использованы для публикации в журналах или книгах» [Там же, Нг. 922]. Это требование совершенно справедливо. Во-первых, известна требовательность Вайнерта к себе как к поэту-переводчику, к качеству публиковавшихся им переводов. Во-вторых, действительно, в том виде, в каком эти переводы представлены в машинописном тексте как переводы поэтических пассажей контекста сценария, они не могут быть опубликованы. Однако избавленные от контекстуальных слов- и словосочетаний-связок, с помощью которых они органически вписаны в контекст сценария, а также упорядоченные соответственно текстам оригиналов, из которых они взяты, отрывки эти образуют подчас почти целые стихотворения и, во всяком случае, представляют литературно-художественную ценность. В основном это отрывки из произведений Пушкина. Наиболее полно представлено стихотворение «Воспоминания в Царском селе» (лицейская редакция):

- Es spannte sich die nächtge Hülle,
Der Himmel hing in Dunkelheit,
Es ruhten Tal und Busch in tiefer Dämmerung Stille,
Im Nebel grau die Wälder weit.
- 5 Kaum flüstert noch der Bach in seinem dunklen Graben,
Kaum noch des Windes Hauch das Ohr im Laub vernimmt.
Und wie ein Himmelsschwan der stille Mond erhaben
Mit silbernen Gewölken schwimmt.
Und seine bleichen Strahlen finden,
- 10 Was sie berühren, mild erhellt.
Und hinter den Alleend der alten schönen Linden
Im Schlummer ruht das Wiesenfeld.
Hier an der Pappel Brust lehnt sich die junge Weide
Und spiegelt sich im Teich, von leisem Wind bewegt.
- 15 Die stolze Lilie dort in königlichem Kleide
Ihr weißes Haupt in Schönheit trägt.
Vom Hügel rauschen Wasserfälle
Und strömen hin wie Perlenschaum.
Und dort am stillen See auftauchen aus der Welle
- 20 Najaden aus dem dunklen Raum.
Dort ragen riesenhaft im Schweigen die Paläste
Und lehnen mit dem First sich an die Wolken fast.
Hier gaben sich mit Lust die irdschen Götter Feste.
War hier Minerva Rußlands Gast?
- 25 Wird nachts hier als Elysium grüßen
Zarskoje Selos Gartenpracht?
Wo Rußlands Adler stolz, den Löwen sich zu Füßen
Im Schoß des heitren Friedens wacht?
-

- Mein liebes Moskau, Heimerde,
 Wo meine Jugend mir gelacht,
 115 Wo ich noch sorglos, frei von Kummer und Beschwerde
 Die goldnen Stunden zugebracht.
 Du hast den Feind gesehn in deine Heimat brechen,
 Du wardst von Blute rot und gingst in Glut zugrund.
 Noch konnte mein Blut ich nicht opfern, dich zu rächen.
 120 Umsonst entbrannt mein Herz in Wut.
- O Skalde Rußlands, der im hohen Liede
 170 Der Kriegerscharen Tat besang,
 In deiner Freunde Kreis tritt ein, entzünd uns wieder,
 Erweck der goldnen Harle Klang!
 Ja wieder tönt uns nah des Helden mächtige Stimme.
 Der Saiten Rauschen strömt in unsre Seelen Glut.
 175 Des jungen Kriegers Herz entflammt in heiligem Grimme,
 Gib ihm das Kampflied Stolz und Mut [Там же].

Далее — отрывки из стихотворения «Городок»:

- Allein im Kabinett
 Sitz ich nicht müd und lässig
 Und oft die ganze Welt
 85 In Seligkeit vergeß ich.
 Ihr toten Sänger, ihr
 Parnassische, steht hier
 Auf schlichten Bücherborden.
 Ihr seid mir Freund geworden.
 90 Wie lebt ihr doch mit mir!
- Sohn Momos und Minervas,
 95 Was schreist du ohne Ruh?
 Du erster der Poeten,
 Grauhaariger Ausbund du!

Затем отрывки из стихотворения «Лицинию»:

- Licinius, siehst du wohl: auf schnellem Wagen ratternd,
 Gekrönt mit Lorbeergold, der Purpur ihn umflatternd,
 In kaltem Hochmut rollt Vitulius, im Gefühl
 Des Siegers. Und er rast wild durch das Volksgewühl.
 5 Schau, wie vor Ehrfurcht sie kaum aufzublicken wagen,
 Wie die Liktoren roh das arme Volk verjagen.
- Rom ging zugrund, umgraut von mitternächtigem Scheine.
 70 Wohin der Wanderer schaut, nur Haufen toter Steine.
 Und spricht, vertieft in düstre Träumerei:
 Rom ward durch Freiheit groß und starb an Sklaverei [Там же].

Отрывки из стихотворения «Послание к Юдину»:

- 15 und so schmück ich
 Mir meine Hütte ganz,
 Und mit des Mitleids Lächeln blick ich
 Auf all der armen Reichen Glanz.
- Und soll die Einsamkeit der Freuden
 40 Uns nirgendwo beschieden sein,—
 Ich liebe zärtlich und bescheiden
 Mein Dorf Sacharowo allein.
- Ein Rauschen durch die Pappeln geht.

- Dorthin, den Spaten in den Händen,
Eil ich beim ersten Tagesblick
55 Hinan den Pfad an Wiesenhängen,
Die Tulp' und Rosen zu besprengen.
So schaffend fühl ich Morgenglück [Там же].

Наконец, отрывки из оды «Вольность»:

- Geh mir aus meinen Augen fort,
Kytheras schwache Herrscherin!
Doch wo bist du, der Könige Schreck,
Der Freiheit erhabene Sängerin?
5 Nimm meinen Kranz! Kein Liebeston
Soll mehr aus meiner Leier klingen.
Ich will der Erde Freiheit singen
Und Fluch dem Laster auf dem Thron.

Ihr, vom Geschick zu Herrn gemacht,
Tyrannen aller Welt, erzittert!
15 Doch ihr, erniedrigt und erbittert,
Erhebt euch, Knechte, aus der Nacht!
Doch ach, wohin ich blicke jetzt,
Seh ich das Volk in Ketten stöhnen.
Und Willkür schändlich als Gesetz,
Der Sklavenohnmacht bittere Tränen [Там же].

Кроме отрывков из произведений Пушкина в этом сценарии есть также отрывки из стихотворения Дельвига «Прощальная песнь воспитанников Царскосельского Лицея»:

- Sechs Jahre wie ein Traum verwehen
In stillem, glücklichem Verlauf.
Das Vaterland hat uns vonnöten,
Es ruft uns: Söhne, macht euch auf!

Wir müssen auseinandergehen.
50 Des Abschieds bittere Träne fließt.
Doch wenn wir uns auch nicht mehr sehen,
Der Geist der alten Freundschaft grüßt.
Reicht uns die Hand! Es ist beschieden.
Wir treten still aus euren Reihn.
55 Vielleicht soll unser Los hinieden
Das Los des ewigen Scheidens sein! [Там же].

В кинофильме «Лермонтов» цитируются отрывки из стихотворений Лермонтова и Давыдова.

Отрывки из стихотворения Лермонтова «Смерть поэта» (строки 57—60, 62—63, 66, 69—72) совпадают в переводе с соответствующими строками перевода, опубликованного в упомянутом 7-м томе [9, с. 571]; не совпадают строки 2—4:

- 2 Er fiel, der Ehre frech beraubt.
Sein totes Herz noch glühte Rache.
Und sterbend sank sein stolzes Haupt [7, Nr. 920]

и строка 61:

Inn, die ihr dicht am Thron euch prügelt um die Plätze [Там же].

Так же обстоит и с переводами отрывков из поэмы «Демон» (строки 66—72, 95, 99 [9, с. 131, 132]), однако два отрывка (строки 73—75, 161—162) имеют другой вариант:

Der Terek über Felsengründe
Wie eine Löwin springt und heult.
75 Der Berge Vögel hoch im Winde...

Ich schwör's beim ersten Tag der Schöpfung,
162 Ich schwör's bei ihrem letzten Tag [Там же].

Цитируется в этом сценарии также и предпоследнее четверостишие из стихотворения «Дума»:

Als dumpfe Masse, schnell vergessen, wanken
Wir lautlos, ohne Spur auf dieser Erdenbahn.
Doch nie erwarten wir den trächtigen Gedanken
40 Noch den vom Genius entworfenen Plan [Там же].

Кроме того, упоминаются здесь и две строки из стихотворения «Кавказ»:

Mein Herz wie ein süßes und heimatlich Lied
5 den Kaukasus liebt [Там же].

Из произведений Давыдова в сценарии цитируются две строфы из стихотворения «Песня старого гусара»:

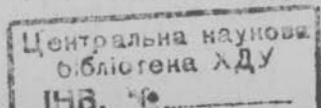
Wo, ihr Freunde alter Zeit,
Wo seid ihr, die uns gehörten,
Väter der Geselligkeit,
4 Grau gewordne Tischgefährten?

Reden sie auch noch so klug,
Was kriegen wir denn schon zu hören?
35 Ach Shomini, und Shomini,
Doch vom Branntwein kein einziges Wort [Там же].

Как видно при первом же прочтении, все переводы звучат как прекрасные поэтические отрывки оригинальной немецкой поэзии; что же касается их как собственно переводов, то простое сравнение с оригиналами дает основание говорить об их высоком качестве. Все это является достаточным основанием для публикации этих переводов.

Список литературы: 1. Девеник В. Эрих Вайнерт. М., 1965. 149 с. 2. Мионов О. А. Эрих Вайнерт — переводчик Тараса Шевченко: Автореф. дис... канд. филол. наук. К., 1971. 23 с. 3. Пархоменко М. М. Твори Івана Франка в нових німецьких перекладах // Іван Франко: Статті і матеріали. Львів, 1961. С. 274—291. 4. Erich Weinert Dichter und Tribun. 1890—1953. B. u. W., 1965. 212 S. 5. Preuß W. Erich Weinert. B., 1978. 147 S. 6. Schaporin J. Auf dem Felde Kulikowo / Symphonie-Kantate // A. Block, M. L. Losinsky, W. D. Wassiljef. M.-L., 1941. 26 S. 7. Vorläufiges Findbuch des literarischen Nachlasses von Erich Weinert (1890—1953) // H. Schurig. Akademie der Künste zu Berlin, 1959. 368 S. 8. Weinert E. Gesammelte Gedichte. B. u. W., 1970—1976. B. 1—6. 9. Weinert E. Gesammelte Gedichte / Nachdichtungen französischer, russischer und ukrainischer Lyrik des 19. Jahrhunderts // Zusammenstellung, Textrevision. Anmerkungen: O. Mironow und H. Friedo. B. u. W., 1987. B. 7. 735 S. 10. Weinert E. Gesammelte Werke. B., 1955—1966. B. 1—9. 11. Weinert E. Gesammelte Werke / Ein Dichter unserer Zeit. B., 1958. 272 S. 12. Weinert E. Gesammelte Werke / Memento Stalingrad. B., 1961. 271 S. 13. Weinert E. Gesammelte Werke / Nachdichtungen. B., 1959. 807 S. 14. Weinert E. Gesammelte Werke / Prosa. Szenen, Kleinigkeiten. B., 1955. 310 S. 15. Weinert E. Gesammelte Werke / Um Deutschlands Freiheit. B., 1960. 465 S. 16. Zenker E. Nachbemerkung // Weinert E. Gesammelte Gedichte. B. u. W., 1976. B. 6. S. 565—572.

Поступила в редколлегию 30.11.88



Важная роль символических образов в художественной системе В. Г. Короленко неоднократно привлекала внимание ученых [1—4, 6, 8, 10]. Однако исследователи, как правило, ограничивались характеристикой идейного содержания таких образов-символов, как «огоньки», «последний луч», березка из «Марусиной заимки» и т. п. Проблема же специфики и эволюции художественной структуры символических образов и их функций в жанровой композиции произведений Короленко хотя и поставлена [1—4], но до сих пор не решена.

Между тем исследование этой проблемы может уточнить как традиционные интерпретации рассказов Короленко, так и представления о месте и роли писателя в литературном процессе рубежа веков. Поскольку обозначенный круг вопросов требует обстоятельного и всестороннего изучения, ограничимся анализом этапного, с точки зрения развития образов-символов в художественной системе Короленко, произведения — рассказа «Мороз» (1900—1900—1901 г.).

Г. А. Бялый определяет «общее настроение» всех рассказов второго сибирского цикла Короленко, включая «Мороз», как «...застой, неподвижность, вырождение, чувство фатальной крепости раз навсегда данного, застывшего порядка: застыла природа, застыли общественные учреждения, порой замерзает даже совесть («Мороз»)» [1, с. 248]. Поведение Игнатовича ученый рассматривает как бунт против самого страшного порождения застывшего строя — привычки к бытовой жестокости. Л. С. Кулик считает, что проблема взаимоотношений интеллигенции и народа сближает «Мороз» с другими сибирскими рассказами — «Чудная», «Федор Бесприютный» [6]. Г. А. Исупова говорит о «Морозе» как об одном из примеров того, что «...для писателя существенен не финал бунта, а процесс — взлет личности», поэтому «нередко Короленко строит сюжет на подвиге, оставшемся безрезультатным» [3, с. 18].

Исследователи осмысливают событийную сторону рассказа и авторскую позицию в нем, не затрагивая другие уровни структуры. Только в одной из работ Г. А. Исуповой прозвучала мысль о том, что «все произведение — развитие образа-символа мороза» [4, с. 162], но этот тезис не получил развернутого обоснования. Нам же представляется, он может стать отправной точкой для исследования как поэтики рассказа «Мороз», так и обозначенных выше проблем.

Прежде всего, обращает на себя внимание название рассказа. Вначале Короленко выносил в заглавие своих произведений значимые для их центральной проблемы прозвища главных героев («Чудная», «Соколинец», «Убивец», «Черкес»). Позже в названии

стало запечатлеваться место действия, а, вернее, пейзаж или деталь, имеющие обобщающее значение («Ат-Даван», «Марусина замка», «Последний луч», «Огоньки» и т. п.). На наш взгляд, это явление отразило возрастающую роль пейзажа и лирического начала в прозе Короленко, а также усиление символического значения не только пейзажа, но и всей жанрово-композиционной структуры произведения, достигшее своего апогея в литературных легендах и сказках Короленко. Название «Мороз» обозначило центральный образ-символ, являющийся стержнем жанрово-композиционной структуры рассказа, развивающейся как противоборство мороза, символизирующего застой и омертвление, и «живой жизни».

Уже в первых двух главках «Мороза» пейзаж не только воссоздает место и обстановку действия, как в эпосе, но и, как в лирике, обнаруживает глубокий обобщающий смысл. Обычные явления, сопровождающие наступление зимы, описываются здесь как противоборство двух первооснов бытия, а победа мороза — как настоящая трагедия: «Мороз все продолжал свои завоевания... река сердито кидала в сковывавшие ее неподвижные ледяные укрепления свободно еще двигавшимися по ее стрелю льдинами, пробивала бреши, крошила лед в куски, в иглы, в снег, но затем опять в бессилии отступала... торос... все еще ворочался тяжелыми беспорядочными валами, скрывая от глаз застывшее русло, как одичалая толпа закрывает место казни...» [5, с. 391—392].

Иносказательный смысл этого пейзажа усиливается за счет контекста предшествующего творчества Короленко, в частности, рассказов «Река играет» (1891) и «Ат-Даван» (1892), в которых река уже выступала как символ движения, сопротивления, неисчерпаемости жизненных сил, а мороз — как символ подавления и застоя. Описание ледостава и переправы коз в «Морозе» развивает эти образцы-символы и способствует истолкованию последующих событий как борьбы животного и омертвляющего начал.

Необходимо отметить также, что, в отличие от преобладающего большинства предыдущих произведений Короленко, в «Морозе» символом становится не зрительный образ, деталь пейзажа (березка, огоньки и т. п.), а почти абстрактное понятие. Чтобы понять суть явления, обозначаемого этим понятием, автор включает его в различные контексты, в которых оно раскрывает свои многочисленные значения и конкретизируется. Так, ипостасями мороза в первых двух главках являются льдинки, иней, изморозь, стеклянный (хрустальный, переливчатый) звон, кристаллические иглы, снег, льдины, торос и, наконец, ледяные поля. Проявлениями «живой жизни» выступают люди, «обожженные» инеем; животные (две диких козы); а, главное, река, ее живое течение.

В этих же сценах выявляются определяющие семантические признаки противостоящих символических образов, которые будут неизменно сопутствовать им на протяжении рассказа. Нарастающая сила мороза (изморозь-иней-снег, иглы-льдинки-льдины-торос-ледяные поля) сопровождается хаотическим, стихийным действием,

механически-методичным подавлением и подчинением всех ипостасей «живой жизни», омертвлением, застоём. «Живая жизнь» — это движение, многообразие, наконец, осознанная нравственность.

После того, как первыми двумя главками предложен необходимый «угол зрения» для восприятия последующих событий, в третьей главке определяется главная проблема рассказа, которую кратко формулирует приискатель Сокольский: «Всякий ли человек сделает это (способен на самопожертвование. — В. Т.) при таких обстоятельствах?» [5, с. 395]. Здесь же повествователь даёт такое описание внешности Сокольского: «Его чувства, казалось, так же скрывались под невыразительной физиономией, как течение реки под льдами. ... Его твердые серые глаза все время не отрывались от животных, и мне... показалось, что в этих серых глазах мелькает что-то, не совсем холодное и не совсем заглубившее» [Там же]. Этот портрет в сочетании с последующей фразой Сокольского о том, что в человеке может замерзнуть совесть, позволяет сделать вывод о переводе конфликта на новый уровень и о появлении у обозначающих его символических начал новых характеристик, относящихся к духовному миру человека. Морозу здесь соответствуют холодность, грубость, злые чувства, равнодушие, а «живой жизни» — доброта, сочувствие к другим, совесть. На этом уровне развития конфликта вопрос Сокольского обретает дополнительный смысл: всякий ли человек в столкновении с давящей силой мороза сохранит в своей душе «живую жизнь»?

Портрет политического ссыльного, романтика Игнатовича («...У него на всю жизнь остались на руках и ногах следы железа: их вели в кандалах без подкандалников по морозу...» [Там же, с. 396]), а также его метания и переходы из одной крайности в другую при оценке нравственно-духовных возможностей человека резко обостряют постановку вопроса Сокольским — ведь для романтика Игнатовича человек либо эгоистическое животное, либо существо, обладающее титаническими возможностями.

Сюжет в «Морозе» строится как испытание, основная цель которого — дать ответ на этот вопрос. Другими словами, следующий этап развития конфликта осуществляется на уровне сюжета. При этом образ-символ мороза как бы наделяется функциями действующего лица, с которым вступают в противоборство главные герои (Сокольский и Игнатович). В то же время образы-символы связывают происходящие события с глубинным уровнем конфликта рассказа, и тем самым создают подтекст и условия для философского осмысления сюжета.

Сокольский и Игнатович отправляются в путь к будущему месту службы. По дороге они встречаются двух уток, борющихся с морозом в речной полынье. Как и козы, утки помогают друг другу — одна из них, здоровая, даже осталась, чтобы разделить участь другой, больной, хотя у этих птиц нет никаких шансов выжить. Реакция путешественников была различна. Игнатович бросился спасать уток, ямщик смеялся, а Сокольскому стало «жутко и холодно». Ямщик и Сокольский скорее всего проехали бы мимо, но

под влиянием Игнатовича присоединяются к ловле птиц. И, хотя, в конце концов, ни одна из уток не была спасена от смерти, люди все же как будто сумели победить мороз и холод в душе. Противопоставление добрых чувств и холодного равнодушия подчеркивается в этой сцене сопоставлением мечущихся в полынье уток и «смотрящих» на них «безучастно холодных гор», с одной стороны, и бегающего вокруг полыньи Игнатовича и наблюдающих за ним ямщика и Сокольского, с другой. Однако ямщик и Сокольский сделали это скорее по необходимости: ямщик смеялся над затеей Игнатовича, а Сокольский все время думал о том, что это сентиментально и глупо. Таким образом, вопрос о природе человека остался открытым. Одно стало очевидно — за любое активное, сознательное выступление против мороза придется отвечать всерьез: Игнатович за спасение уток поплатился обмороженными пальцами.

Сразу же после истории с утками развитие сюжета переходит на новую ступень обострения конфликта из-за невиданного усиления мороза. Происходящее в природе наводит на мысль о приближении какого-то вселенского катаклизма: «Птицы замедляли полет, судорожно взмахивали крыльями и падали на землю, медведи зябли в берлогах и выходили тощие, испуганные и злые...» [Там же, с. 400]. Замерзла ртуть в термометре. Чем больше путешественники мерзнут, тем сильнее нарастает холод в их душах: «Настроение меняется, впечатления постепенно тускнеют, люди кажутся неприятнее» [Там же]. Мороз все более подчиняет себе тело и душу путешественников, постепенно подводя их к выводу: «...как можно меньше движений, как можно меньше мыслей...» [Там же, с. 401].

Однако и эта демонстрация мощи мороза является только подготовкой к дню испытания людей, который должен дать ответ на вопрос Сокольского и оправдать или обмануть надежды Игнатовича. Все происходящее в этот день необыкновенно. Переход необычайно длинен. Природа будто умерла под снегом, лучи солнца густы и желты, в ноздрах у лошадей то и дело появляются льдины. Деревья похожи на привидения. Путники во власти злого настроения: голоса кажутся скрипучими и неприятными, лица принимают мизантропическое и злое выражение. Звук от колокольчика раздражает и тревожит. Наконец, застывают впечатления и звуки, которые звенят, как льдинки. В таком состоянии они проежают мимо одинокого путника в лесу. Ямщик в этот момент, как и при виде уток, смеется. Таким образом, мороз полностью подчиняет себе людей, и они, в результате, не выдерживают первого испытания.

Уже ночью путешественники прибывают на «Холодный станок», который не только по своему названию, но и по расположению и состоянию является олицетворением мороза и холода. Необычный мороз не только продолжает действовать (приехавшие не могут согреться даже кипятком), но и усиливается (северный ветер рождает гул «...будто кто-то огромный шагал от времени

до времени по окованной морозом земле» [Там же, с. 403]. Наконец, начинается морозная буря, которая как бы отделяет избушку и происходящее в ней от окружающего пространства и времени: «...воздух тронулся с места и тянул, точно над нашей площадкой неслись волны бездонного океана...» [Там же]. Так начинается второй виток испытания людей морозом.

«Замерзшие» в лесу впечатления Сокольского начинают «таять» под взглядом Игнатовича. Оправдать свое равнодушие инстинктом самосохранения герои не могут — ведь даже животные вели себя по-другому. Совесть двух интеллигентов «оттаивает» и они, создав ямщиков, делают попытку «отогреть» их, уговорить поехать за замерзающим. Это удастся им далеко не сразу, и Игнатович, не выдержав «склеки» ямщиков и окончательно разочаровавшись в людях, решает один, без надежды на успех, отправиться на поиски. Вся сцена в избе сопровождается гулом, ударами, глухими стонами морозной бури. В конце концов Сокольский и староста ямщиков отправляются в путь наперекор тяжелому и палящему ветру, из-за которого Сокольскому впоследствии отрежут два пальца. Мороз ослабевает, только когда они достигают цели: на обратном пути «ветер стих и мороз внезапно сдался» [там же, с. 412]. Люди все-таки выдержали испытание, в трудной борьбе доказав, что добрые, гуманные чувства в человеке «оттают» после любого мороза. Вывод этот тем не менее не бесспорен: ямщики, в основном, не поняли происшедшего, а Игнатович замерз, и на фоне остальных событий его поступок выглядит жертвой во искупление пассивности и равнодушия окружающих. Сокольский тоже не решается дать однозначный ответ на свой вопрос — он то говорит о «подлой человеческой природе», то отказывается вынести окончательное суждение: «Не знаю я, не знаю!...» [там же, с. 413]. Автор выразил симпатии Игнатовичу и в то же время выявил несостоятельность его романтического мировосприятия, однако окончательных и однозначных заключений тоже делать не стал.

Активность авторской позиции проявилась на композиционном уровне — в создании контекста для масштабного нравственно-философского осмысления поставленной проблемы. Он возникает благодаря тому, что регулярный повтор и вариации сходных сюжетных ситуаций (мороз и река, мороз и животные, мороз и люди) и ликов мороза (иней, торос, снег, льдины, снежная буря и др.) образуют цепочку «...повторяющихся и перекликающихся звеньев, образующих подспудную сюжетную линию, по-своему окрашивающую и цементирующую те события, которые проходят на поверхности повествования» [7, с. 94]. В «Морозе» подспудная сюжетная линия (подтекст) акцентирует внимание на конфликте между символическими началами, помогает глубже осмыслить его ход и результаты.

Кроме того, эти повторы и вариации ликов мороза, как в лирике, выполняют жанрово-композиционную функцию — упорядочивают и придают целостность произведению. Особо следует отме-

тить, что противоборствующие образы-символы раскрывают свое значение не сразу, а постепенно, в каждой сцене обогащаясь новым смыслом. Так, только в третьей-четвертой главках проявляется способность мороза влиять на человеческие чувства, пробуждать холод в душе. Затем выясняется, что при ослаблении мороза добрые чувства могут «оттаять» и даже попытаться вновь вступить в борьбу с морозом и исправить содеянное и т. д. Таким образом, в «Морозе» Короленко разрабатывает новую, более сложную и динамичную по структуре разновидность образа-символа.

Наряду с символическими пейзажными деталями в «Морозе» есть развернутые картины природы, подобно стихотворениям в прозе пронизанные лирическими переживаниями и размышлениями повествователя. В первых двух главках такой лирико-символический пейзаж, как уже говорилось, задавал правильный «угол зрения» для восприятия последующих событий и обозначал конфликт произведения. Второй раз лирически окрашенные картины природы появляются в день испытания людей небывалым морозом и не исчезают в описании всей ночи вплоть до принятия ямщиками решения.

С одной стороны, нарастающее описание катастрофических изменений в природе помогает выделить происходящее из цепи событий рассказа, подчеркнуть его значительность для решения центральной проблемы произведения. С другой стороны, описания природы в роковую ночь испытания людей на «Холодном станке» имеют явные черты сходства с аналогичными ночными пейзажами в других сибирских рассказах («Соколинец» «Ат-Даван»). Во всех этих рассказах ночные пейзажи как бы отделили место действия (юрту или станок) от остального мира в пространстве и времени, оставляя людей, мучимых «вечными и проклятыми вопросами», наедине с Космосом, безграничным и всеобъемлющим, как само бытие. Этот прием также помогает автору, не выходя за рамки реальности, придать происходящим событиям больший вес и значение.

Описания природы, о которых говорилось выше, осложнены в рассказе еще одним элементом, который, думается, точнее всего можно было бы обозначить термином «пейзаж-мираж» [9, с. 118]. Он появляется в начале рассказа, когда спутник повествователя кажется «...белым привидением, внезапно возникшим из холодного блеска инея и лунного света» [5, с. 390], а скалы, уходящие вдаль, видятся «почти призрачными». Нечто подобное возникает и в рассказе Сокольского о роковом дне — высокие сосны вдоль дороги напоминают привидения, звук колокольчика и смех ямщика воспринимаются совершенно не так, как обычно, впечатления заставляют, человек у костра проносится, как видение. Развивая и значительно переосмысливая такой традиционный для романтической «таинственной» повести способ изображения природы, как пейзаж-мираж, Короленко использует его, чтобы предварить граничащую с фантастикой грандиозность последующих эпизодов и указать на их философское значение. Нечто подобное можно встре-

тить и в других рассказах Короленко. Например, в «Марусиной заимке» такую функцию выполняют описания заимки как «заколдованного уголка» и белой ночи с ее неясным звоном, вздохами и шорохами.

Следует также отметить, что «Мороз» пронизан фольклорными, сказочными мотивами: герои отправляются в путешествие в царство мороза, после суровых испытаний они попадают в замок мороза («Холодный станок»), и там вступают с ним в схватку и добиваются победы. Такая ориентация на сказку, в духе литературы рубежа веков, способствует углублению социально-философской концепции рассказа.

Охарактеризованные особенности структуры и функций пейзажа, возрастание их роли в «Морозе», по сравнению с предыдущими произведениями Короленко, ни в коем случае не являются самоцелью или плодом формотворчества. Оно обусловлено стремлением автора к более глубокому философскому и нравственно-этическому осмыслению традиционных для Короленко проблем пробуждения социальной активности у героя-интеллигента и человека из народа, роли и места социально активной личности в преобразовании действительности. В то же время, особенности поэтики «Мороза» свидетельствует о новаторстве Короленко, создавшего художественные формы, оказавшиеся чрезвычайно продуктивными в литературе рубежа XIX—XX вв.

Список литературы: 1. Бялый Г. А. В. Г. Короленко. Л., 1966. 352 с. 2. Гусев В. А. Стили русской реалистической прозы конца XIX века как художественная система. Днепропетровск, 1983. 75 с. 3. Исупова Г. А. Проблема синтеза реализма и романтизма в творчестве В. Г. Короленко («Сибирские рассказы» 1880—1900 гг.): Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Казань, 1964. 19 с. 4. Исупова Г. А. Эстетический идеал Короленко и его воплощение в сибирских рассказах // Учен. зап. Казанск. гос. ун-та. 1963. Т. 123, кн. 9. С. 148—171. 5. Короленко В. Г. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1953—1956. Т. 1. 496 с. 6. Кулик Л. С. Сибирские рассказы В. Г. Короленко. К., 1961. 60 с. 7. Сильман Т. И. «Подтекст — это глубина текста» // Вопр. лит. 1969. № 1. С. 89—102. 8. Николаева Е. П. Пейзаж в эстетике и творчестве В. Г. Короленко // Учен. зап. Стал. пед. ин-та. 1959. Вып. 7. С. 22—39. 9. Троицкий Ю. В. Романтизм в русской литературе 30-х годов XIX в. Проза // История романтизма в русской литературе (1825—1840). М., 1979. С. 108—172. 10. Федорова Г. А. В. Г. Короленко и Жюль Мишле // Проблемы романтического метода и стиля. Калинин, 1980. С. 116—128.

Поступила в редколлегию 14.03.89

А. Д. МИХИЛЕВ, канд. филол. наук,
О. С. КРИВОШЕЕВА

**КОМИЧЕСКОЕ В СТРУКТУРЕ ДРАМ Р. МЕРЛЯ
«СИЗИФ И СМЕРТЬ» И «НОВЫЙ СИЗИФ»**

Широкому читателю Р. Мерль известен преимущественно как крупнейший прозаик-реалист послевоенной Франции, автор многочисленных остро актуальных и философски глубоких романов,

многие из которых стали заметным явлением современной литературы: «Уик-энд на южном берегу» (Гонкуровская премия 1949 г), «Смерть — мое ремесло», «Остров», «Разумное животное», «Мальвиль», «Мадрапур», шеститомный цикл «Судьба Франции». Значительно менее известен Мерль-драматург, перу которого принадлежат такие пьесы, как «Сизиф и смерть», «Новый Сизиф», «Семейство Зондерлинг», «Правосудие в «Мирамаре» [5—6].

И хотя достаточного сценического признания пьесы Мерля не получили, они тем не менее представляют значительный интерес как в художественно-эстетическом смысле, так и в смысле уяснения особенностей его творческой манеры в целом, ибо первый этап становления Мерля как писателя проходил под знаком серьезного увлечения театром. Бросается в глаза тяготение Мерля-драматурга к философско-политической и нравственно-этической проблематике, получившее дальнейшее развитие в романах, ориентация на классическую традицию (из шести пьес три являются переработкой античных мифов и сюжетов — «Сизиф и смерть», «Новый Сизиф» и «Ассамблея женщин») и ярко выраженная комедийно-сатирическая интерпретация изображаемых событий (исключение составляет лишь «Фламиньо» — свободная инсценировка романа Джона Уэбстера «Белый дьявол»). С наибольшей полнотой все эти качества запечатлены в дилогии о Сизифе.

Интерес Мерля к мифологии был отнюдь не случайным. Во французской предвоенной и послевоенной литературе сложилась устойчивая традиция обращения к античности для постановки как общечеловеческих, так и современных проблем (Ж. Жироуду, Ж. Ануй, Ж.-П. Сартр, А. Камю). Для французского читателя имя Сизифа было связано не только с античностью, но прежде всего с получившим широкую известность философским эссе А. Камю «Миф о Сизифе» (1942), в котором писатель использовал образ легендарного героя как убедительную иллюстрацию экзистенциалистского учения об абсурдности человека, обреченного жить и действовать в чужом и непроницаемом для него мире без малейшей надежды на успех.

Пьеса «Сизиф и смерть» (1950) предстает как своего рода отповедь Мерля захлестнувшим общественное сознание в конце 40-х годов экзистенциалистским настроениям и содержит в себе отчетливо выраженную полемику со взглядами Камю и Сартра на фундаментальные моменты человеческого бытия — жизнь, смерть, деяние, выбор этической позиции, рабство и свобода. «Новый Сизиф» (1956) — развитие и углубление в свете приобретенного творческого опыта (в 1952 г. писатель выпускает роман «Смерть — мое ремесло») поднятых в первой пьесе проблем. В обеих драмах Мерль последовательно опровергает экзистенциалистские идеи о бессмысленности любого человеческого деяния, о человеке, как «животном, придавленном страхом» (Сартр), замкнутом в самом себе, лишенном радости и равнодушном к страданиям других. Сизиф Мерля — жизнерадостный и смелый коринфянин,

бросающий вызов самим богам в лице их слепого орудия — Смерти, мечтающий избавить человечество от несправедного порядка, который покоится на страхе перед ней и готовый на вечные муки (во второй пьесе герой тяжело болен) ради того, чтобы сделать людей бессмертными и, следовательно, свободными.

Разность исходных позиций в решении общей философско-нравственной проблематики обусловила и диаметрально-противоположную тональность реалистических драм Мерля о Сизифе и экзистенциалистских драм на античные сюжеты Камю («Калигула») и Сартра («Мухи»). В отличие от беспросветной мрачности последних Мерль, широко вводя в структуру каждой из своих пьес комическое, придает им просветленное и жизнеутверждающее звучание. Комическое начало органично заложено уже в самой парадоксальности исходной идеи и «Сизифа и смерти», и «Нового Сизифа»: любознательный и смелый герой отнимает у Смерти ее власть над жизнью и ставит своих сограждан перед перспективой бессмертия. Исследование поведения и поступков представителей различных слоев населения в повергающей в растерянность (в первую очередь знать и армейское начальство) ситуации, когда люди перестали умирать: умирающие, для которых уже готовили саван, оживают. Утопающие не утопают. Воины не могут убить друг друга. Осужденные, которых бросали живыми в огонь, выходят оттуда невредимыми. Яд потерял силу. Кинжал не может настичь свою жертву. Сама чума отныне бессильна. Повешенные своими веселыми шутками приводят в восторг чернь, толпящуюся вокруг виселицы. Оружейное производство в опасности. Цена на порох падает. Наемные убийцы шатаются без работы» [1, с. 10]. — дает художнику богатейшие возможности для социальной сатиры.

Осмеянию прежде всего подвергаются власть имущие, находящиеся у них на службе военачальники различных рангов и продажная и трусливая интеллигенция. К безусловно комическим персонажам относятся представители коринфской знати, которые рассуждают о духовных ценностях, поднимая одну руку к небу, а другой побрякивая серебром в карманах; журналист, готовый ради сенсации продать все что угодно и кого угодно («Сизиф и смерть»); архонты и поэт Ифрат — «холуй» и «потаскуха пера», по характеристике шута Мельхедеса; начальник стражи Ксантий («дорогой Ксантий» — называют его архонты; — «Ксантий, который обходится нам так дорого», — уточняет Мельхедес); унтер-офицер Кратос, который, прежде чем сделать сообщение, спешит перечислить свои заслуги: «Двадцать пять лет службы, сорок врагов, задушенных собственной рукой, шестнадцать ранений, шесть подвигов, два геройства, восемь благодарностей в приказе, пять болезней, полученных на поле боя»... — «...из которых одна венерическая» [2, с. 621], — язвительно добавляет Мельхедес («Новый Сизиф»).

В традициях снижающей комики представлены в первой пьесе образы бога войны Ареса, прибывающего к Сизифу с поручением

Зевса, и самой Смерти (Мерль рисует ее как типичного чиновника средних лет, одетого в черный костюм, с неизменной огромной регистрационной книгой под мышкой, неукоснительно следующего предписаниям и параграфам только ему видимых законов и уложений). Внешне Арес — молодой красавец атлетического сложения. Он в военной форме, рукава мундира усыпаны серебряными звездами, грудь украшена орденами. По ходу пьесы автор постепенно создает яркую сатиру на ограниченного, самоуверенного вояку. Прибегая к приему окарикатуривания, Мерль низводит бога войны до уровня заурядного фельдфебеля. Арес, который сам привык подчиняться только приказам, не сомневается, что стоит Сизифу приказать, и он вернет золотое перо Смерти. Сцены, в которых принимает участие бог войны, до предела насыщены сатирическими и юмористическими элементами. Через всю пьесу проходит он, громогласно отдающий приказы, печатающий шаг, беспрерывно щелкающий каблуками. Писателю удается передать специфически профессиональную характерность осмеиваемого персонажа. При помощи комизма речевой характеристики Мерль обнажает тупость Ареса, скрывающуюся за его приказными интонациями. Бог войны заявляет, что сейчас произнесет три слова, которые важнее всего, и произносит: «Армия! Отечество! Война! И Зевс!» [1, с. 11], не понимая даже, что это четыре слова, а не три. По остроумному замечанию Сизифа, Арес усердно упражняет не свои мозги, а свои каблуки.

Социально-обличительное начало смеха в пьесах Мерля связано с изображением коринфской знати и так называемых представителей народа — архонтов, за лицемерной заботой которых о благе плебса кроется страх потерять власть и приобретенные с ее помощью богатства.

В «Новом Сизифе» автор срывает маски не только с их душ, но и с лиц. И тогда под маской добродушия проступает «потное лицо», которое «выражает лишь злобу и страх, в этом лице не осталось ничего человеческого» [2, с. 645].

Архонты настойчиво требуют возвратить Смерти ее власть. Истинную причину они скрывают за заботой о том, как прокормить растущее население, и заботой о свободе, которая якобы в опасности. Демагогию, лицемерие Избранных Мерль обличает на протяжении всей пьесы. «Коринфяне!», «Друзья мои!», «Мои возлюбленные сограждане!» — говорят они по очереди, обращаясь к плебсу. Они убеждают, что сожалеют о жестокости по отношению к народу. Заявляют, что братство и согласие между гражданами для них является благом. Архонты уверяют, что пришли к Сизифу с мирными предложениями. Жесткой насмешкой звучит в пьесе несоответствие слов архонтов с их делами и мыслями.

В обличении лжи и лицемерия архонтов Мерль не ограничивается тем, что представляет читателю возможность самому судить о власти имущих по их словам, поступкам, как это имело место в первой пьесе. В «Новом Сизифе» он искусно использует прием разоблачающих реплик и комментариев, которые вкладывает

вает в уста Мельхедеса. В связи с этим образ Мельхедеса в структуре драмы заслуживает особого внимания.

В. Е. Хализев в своей работе «Драма как род литературы» утверждает, что в драме слова персонажа не комментируются и не обсуждаются каким-либо сторонним наблюдателем, если отсутствует хор; утверждает, не учитывая, видимо, специфику сатирической драмы (достаточно вспомнить «Лилюли» Ролана и роль, которую выполняет Полишинель в ней — см. 3, с. 111—114). Функция Мельхедеса подобна функции Полишинеля у Роллана. По сюжету он шут архонтов. Но его роль в пьесе много шире. Как уже говорилось, Мельхедес является комментатором многих сцен. Своими яркими, остроумными репликами он открывает истинное лицо архонтов, их мысли, скрытые за пышными, красивыми, но лживыми фразами «Я — это архонты» [2, с. 615] — говорит Мельхедес о себе, разъясняя далее, что он — скрытая сущность архонтов. Он срывает маску лицемерия с «избранных демократии». Правда в Коринфе опасна, и поэтому власть имущим очень удобно называть ее ложью, а ложь в свою очередь правдой. Вот почему Мельхедес и прослыл шутом. Он говорит правду, ту, которую в Коринфе все стараются не замечать. С убедительностью Мерль говорит об этом, показывая, как архонты проходят мимо своего шута, машинально закрывая лицо полой плаща. Они уже привыкли не замечать Мельхедеса, не замечать истину.

Своими репликами Мельхедес обнаруживает скрытую ненависть архонтов к Сизифу, их страх и их заискивание, которое порождено страхом. Перед читателем обнажается контраст между словами «избранных» и их мыслями, которые высказывает Мельхедес. Зачастую это создает обличающий и комический эффект. Так, лживые и лицемерные заявления архонтов о любви и неизменном уважении к Сизифу завершает реплика Мельхедеса: «Мы расточали тебе похвалы, бесчисленные утешения, почетные награды, а иногда и небольшие денежные вознаграждения» [2, с. 619]. Насмешка изобличает архонтов: любовь и уважение на деле оказываются обыкновенной попыткой подкупа. Но и в этом архонты остаются верны себе: жадность не оставляет их ни на минуту, вот почему утешения «бесчисленные», а денежные вознаграждения — «небольшие».

Одной фразой Мельхедес способен сорвать с лица архонтов маску лицемерия и лжи. «Избранные» могут долго рассуждать о том, что Коринф, конечно, далек от совершенства, но что это можно исправить общими усилиями. Мельхедес уточняет: «Надо только потерпеть какие-нибудь несколько столетий» [2, с. 630]. Или: Архонт второй. Коринф, за который так сладко отдать свою жизнь на поле боя! — Мельхедес. Коринф, за который я отдал бы все жизни, кроме своей [2, с. 623].

В «Новом Сизифе» автор вновь обращается к одной из сцен первой пьесы. Там Знатные сами раскрываются, когда говорят о духовных ценностях, звеня серебром в карманах. Теперь Мерль заставляет Мельхедеса разоблачить ложь архонтов:

Архонт второй. Во имя правосудия.

Архонт первый. Духовных ценностей.

Мельхедес. И просто ценностей [2, с. 630].

Таким образом, комедийно-сатирическое начало в «Сизифе и смерти» и «Новом Сизифе», проявляясь в многообразии средств смеховой типизации: комическая идея, комические персонажи, снижение божественных и сакральных образов, их шаржирование и окарикатуривание, насмешливо-язвительный комментатор Мельхедес,— предстает как органический структурообразующий элемент этих драм, определяющий не только их жанровую специфику, но и идейно-эмоциональную направленность. При помощи смеха Мерль переводит философскую драму в философско-сатирическую, и тем самым решает по меньшей мере две стоявшие перед ним существеннейшие задачи — во-первых, снимает трагически мрачный ореол с фундаментальных моментов человеческого бытия, который им придал экзистенциализм, и во-вторых, обогащает вневременную проблематику актуальным содержанием (проблема гражданской ответственности, критика социального неравенства, осуждение войны и осмеяние ее апологетов и т. п.).

Список литературы: 1. Мерль Р. Сизиф и смерть // Иностранная литература. 1955. № 4. С. 4—16. 2. Мерль Р. Новый Сизиф // Пьесы современной Франции. М., 1960. С. 589—650. 3. Михилев А. Д. Пафос утверждения и отрицания. Х., 1979. 136 с. 4. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986. 262 с. 5. Merle R. Flaminco suivi d'autres pièces: Sisyphé et la Mort, Les Sonderling. P., 1950. 6. Merle R. Théâtre. P., 1957. T. 2. Nouveau Sisyphé. Justice à Miramar. L'Assemblée des Femmes.

Поступила в редколлегию 05.12.88

Г. Г. РУДЕНКО

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

ПОВЕСТИ Ф. АБРАМОВА «ДЕРЕВЯННЫЕ КОНИ»

В советском литературоведении накоплен богатый опыт изучения жанров. Это прежде всего работы М. Бахтина, М. Храпченко, Г. Пospelова, В. Кожина. В последние годы вышли обстоятельные монографии В. Захарова, Н. Лейдермана, Н. Утехина, Л. Чернец, А. Эсалнек, Э. Бальбутова, посвященные проблемам жанров. При всем своеобразии их концепций, ученых объединяет взгляд на жанр как на особое единство формы и содержания, отличающееся особой структурной устойчивостью, и в то же время исторически изменчивое. Д. С. Лихачев отмечал: «Дело не только в том, что одни жанры приходят на смену другим и ни один жанр не является для литературы «вечным»,— дело еще и в том, что меняются типы и характер жанров, их функции в ту или иную эпоху» [7, с. 55]. Поэтому, несмотря на предлагаемые принципы жанровых различий, при непосредственном анализе текста не всегда удается безоговорочно соотнести художественное произведение

с традиционной жанровой структурой. Подтверждением этому может служить динамика жанровых форм в современной советской литературе.

В середине 50-х — начале 60-х годов доминировавшей формой был рассказ. При всех известных заслугах его жанровая специфика ограничивала широту раскрытия характера, масштаб исследования проблемы. Даже если в основе рассказа лежит описание значительного по временному охвату периода жизни героя, она будет представлена лишь под каким-то определенным углом зрения, в одной, избранной автором плоскости. С середины 60-х годов главенствующей в жанровой иерархии становится повесть. Подобный переход от рассказа к повести — сложный диалектический процесс. К. Маркс писал: «И разве способ исследования не должен изменяться вместе с предметом?» [1, с. 8]. Так и смена жанров обусловлена прежде всего объективными потребностями действительности, но происходит по имманентным законам жанровой системы. В 60-е годы отчетливо обозначилось стремление к исследованию характера человека во всем богатстве его внутренней жизни и многообразии связей с окружающим миром. «Сейчас можно с уверенностью сказать, — писал Ю. Суровцев в 1967 г., — повесть вышла на первый план текущей прозы. И количественно, и по тому интересу, который она вызывает у читателя» [9, с. 4].

Один из путей формирования жанра повести в 60-е годы связан с укрупнением формально-содержательных элементов традиционного рассказа. Поэтому одной из особенностей стало варьирование ее объема, а следовательно, и содержания. В это время возникает жанровый феномен, обозначенный в критике «короткая повесть». У исследователей мнения о времени ее возникновения разделились. Одни связывают его с первой половиной 60-х годов [8, с. 628], другие — с более ранним периодом. «Жанровый эффект «короткой повести» возник уже в конце 50-х — начале 60-х годов», — писал В. Ковский [5, с. 250]. К сожалению, подробный анализ жанровой поэтики «короткой повести» в советском литературоведении до сих пор не осуществлен. Единственным отличительным признаком подобных произведений была названа «переходность». Определение этой жанровой формы как промежуточной ступени в движении от рассказа к повести вносило известную путаницу, ведь сама повесть традиционно воспринималась как «промежуточный» жанр между рассказом и романом.

На наш взгляд, «короткая повесть» — самостоятельная жанровая структура со своими характерными особенностями, которые во многом сближают ее с повестью. Главное своеобразие «короткой повести» состоит в особом способе построения сюжета, отличающимся спрессованностью, сжатостью жизненного материала, и благодаря этому, способностью легко расширить содержание до масштабов традиционной повести.

Рассмотрим произведение Ф. Абрамова «Деревянные кони» с целью определить некоторые его жанровые особенности, свойственные, на наш взгляд, жанру «короткой повести» в целом. Отли-

чие произведения Ф. Абрамова от канонов «чистого» жанра привело к известной путанице: в одних источниках его классифицируют как рассказ [6, с. 209], в других — как повесть [4, с. 354]. Соотнесенности с рассказом способствовали две особенности. Одна связана с цельностью изображения, отсутствием побочных сюжетных ответвлений. Вторая — определяется избранным писателем способом организации материала: в центре произведения история жизни героини, представленная не в хронологическом порядке, вполне возможном в повести, а в наиболее ярких, важных для понимания характера моментах, что больше свойственно рассказу.

Однако в 60-е годы обозначилась тенденция, при которой многие жанровые черты, свойственные рассказу, стали прослеживаться и в повести. Так, в произведении Ю. Галкина «Пиво на дорогу» образ героини также раскрывается не в линейном движении времени, а в наиболее важных, «пиковых» событиях ее жизни.

В повести «Деревянные кони» автор рисует ряд ситуаций, связанных с единственным центральным событием — приездом Милендьевны к сыну. То есть, цепь событий, в которых раскрылись бы характеры, по сути отсутствует. Особенность создания образа героини состоит в том, что писатель представляет его не в объективных обстоятельствах, а опосредствованно, через восприятие невестки, автора-рассказчика, жителей деревни, рассказы самой Милендьевны. Подобный «многофокусный» взгляд способствует полноте и глубине художественного исследования. Сюжет повести отличается отчетливо выраженным концентрическим строением, при котором с каждым эпизодом, фрагментом в орбиту писательского внимания вовлекаются все новые факты из жизни героини, выстраиваемые с заметным смысловым нарастанием, в четко продуманной последовательности. Так, в начале повести рассказчик еще не знает самой Милендьевны, но то необычное оживление в доме, та метаморфоза, происходящая с сыном и невесткой в канун приезда матери, интригуют его, внутренние настраивают на встречу: «Сам Максим, например, довольно равнодушный к своему хозяйству как большинство бездетных мужчин, в последний выходной не разгибал спины, перебрал каменку в бане, поправил изгородь вокруг дома, разделал на чурки... еловые поленья» [2, с. 22]. «Еще более усердствовала жена... Она все перемыла, перескоблила в избах, в сенях, на вышке, разостлала нарядные пестрые половики, до блеска начистила старинный медный рукомойник и таз» [Там же]. Удивительно и неожиданно для рассказчика то, что в день приезда старухи «чуть ли не вся Пижма встречала» ее [Там же]. Но еще более глубокое впечатление производит на него забота старухи о незнакомом ей человеке, для которого она оставила зажженный в сильный туман свет в окне. С этапами расширения образа связано членение композиции на главки, каждая из которых знаменует новую ступень, новую грань исследования характера Милендьевны, причин ее влияния на окружающих и автора-рассказчика, в первую очередь.

Концентрическое строение сюжета позволяет с каждым новым эпизодом расширять временной охват жизни героини. В далеком прошлом приехала к мужу в дикую деревню Пижмы Милентьевна. И случилось чудо: ее доброта сделала жителей человечнее, чище, пробудила в них тягу к красоте: «Лошадей-то деревянных видал на крышах? Сколько их? Во всей Руси столько нету. А скажи-ко, часто ли ране ворота на взвозе красили... А тут же на Пижме сплошь... клады им открыла Милентьевна» [Там же]. Первый рассказ Евгении о жизни свекрухи происходит в ее присутствии, более того, она уточняет или поправляет невестку. Перед читателем раскрываются основные черты характера Милентьевны — доброта и терпение, проявляющиеся во всех связанных с нею эпизодах произведения. Поэтому глубоко в себе прячет героиня печали и горестные воспоминания: «Мало ли чего меж своих не бывает» [Там же, с. 28], — говорит она в ответ на обвинение покойного мужа. Однако нет-нет да и проскользнет та глубокая боль женщины-крестьянки за унижения, обиды прошлых лет. Вначале это проявляется внешне: «У старой Милентьевны, как веревки, натянулись жилы на худой морщинистой шее, сгорбленная спина выпрямилась — она хотела унять дрожь, которая заметно усилилась» [Там же, с. 30]. А затем и в разговоре обронила: «...не было у меня молодости... не любила я своего мужа... мы смолodu не знали воли» [Там же, с. 32]. Еще более усиливает наше восприятие второй рассказ Евгении в отсутствие Милентьевны. Более суровый и подробный он расширяет и усиливает уже знакомые нам факты из жизни героини. Подобный прием нарастания во многом восполняет фабульную аморфность повести.

Вряд ли правомерно говорить о генетической покорности Милентьевны. Скорее речь может идти о великом терпении и настойчивости, силе духа, которые и стали единственным средством зародить в жителях Пижмы тягу к красоте, способствующей и нравственному возрождению человеческого в человеке.

В повести проходит ряд второстепенных персонажей (Петр Урваев, Оника Иванович, дети), своим отношением к Милентьевне подтверждающих эту мысль. Образ героини проникнут живой силой, благотворно влияющей и на автора-рассказчика, вызывающей у него прилив творческих сил: «Меня неудержимо потянуло в большой и шумный мир, мне захотелось работать, делать людям добро» [3, с. 42].

Автор-рассказчик играет в произведении многофункциональную роль. Во-первых, он — единственный участник всех эпизодов — скрепляет отдельные фрагменты повествования в единое художественное целое; во-вторых, своими размышлениями придает содержанию определенную лирическую окраску; в-третьих, не навязывая читателю своей точки зрения, оценивает происходящее, высказывает свое отношение к персонажам. Избранный Абрамовым прием изображения характеров требует большого писательского мастерства, так как достаточно в своей оценочной функции чуть переставить акценты, чуть залюбоваться своим героем —

и неизбежно искажение, нарушение жизненной убедительности.

Действие в «Деревянных конях» ограничено несколькими днями. Подобная временная неразвернутость восполняется в произведении наличием двух хронологических пластов. Первый — время внешнее, которое отличает причинно-следственная взаимосвязь, оно объективно в своем течении. Перед читателем предстает ряд ситуаций. В них персонажи в своих рассказах, суждениях раскрывают второй (ретроспективный) временной пласт, охватывающий значительный этап в жизни героев. Этим изображение прошлого в анализируемом жанре отличается от ретроспекции в широких эпических полотнах (повесть, роман), в которых объективно разворачивается целая цепь последовательных событий из жизни героев. В «короткой повести» эпизоды из прошлого выстраиваются ассоциативно и представлены опосредствованно, через личностное восприятие персонажей или рассказчика. Подобный прием прослеживается и в других произведениях этого жанра («Вологодская свадьба» А. Яшина, «Алька» Ф. Абрамова, «Двадцать пять на двадцать пять» В. Солоухина и др.).

В «Деревянных конях» проявилось еще одно качество, свойственное жанру повести 60-х годов — вместо традиционного повествования о судьбе человека на достаточно протяженном во времени отрезке жизни писатель стремится шире раскрыть уже сложившийся, сформировавшийся характер. Подобная тенденция не к генетическому исследованию его, а к глубокому раскрытию во множественности связей с окружающим миром отличает повести В. Белова, В. Астафьева, В. Распутина, Ф. Абрамова и др.

Соединяя оперативность рассказа с глубиной исследования поставленной проблемы и человеческих характеров, возможной в повести, «короткая повесть» стала важной вехой в жанровом движении современной советской литературы. Эта форма появляется там, где необходимо энергичное, сжатое повествование, так как «короткая повесть» способна сохранять высокое эмоциональное напряжение, что гораздо сложнее в крупных жанрах.

Список литературы: 1. Маркс К. Заметки о новейшей прусской цензурной инструкции // Маркс К., Энгельс Ф. Собр. Соч. 2-е изд. Т. 1. С. 3—27. 2. Абрамов Ф. Дела российские. Повесть и рассказы. М., 1987. 526 с. 3. Абрамов Ф. Последняя охота. Повести и рассказы. М., 1973. 400 с. 4. История русской советской литературы (40—70-е годы). М., 1980. 496 с. 5. Ковский В. Литературный процесс 60—70-х годов. М., 1983. 336 с. 6. Крамов И. В зеркале рассказа. М., 1986. 272 с. 7. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. 360 с. 8. Русский советский рассказ: Очерки истории жанра. Л., 1970. 736 с. 9. Суровцев Ю. Роман и время // Лит. газ. 1967. 8 февр.

Поступила в редколлегию 15.12.88

М. Д. КАРЦЕВА

**ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. КАВЕРИНА
«ХУДОЖНИК НЕИЗВЕСТЕН» И К. ФЕДИНА «БРАТЬЯ»
(некоторые аспекты)**

Необычайно острые споры о характере и назначении искусства шли в литературе и критике в 20-е — начале 30-х годов. Возникают теории рапповцев, левовцев, конструктивистов и др. Вопросы искусства освещаются не только в статьях и декларациях, но и в художественных произведениях. Особое место в литературе этого периода занимает интенсивное осмысление проблемы художника и его места в действительности. Были опубликованы: «Гравюра на дереве» В. Лавренева, «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова, «Кашеева цепь» М. Пришвина, «Братья» К. Федина, «Художник неизвестен» В. Каверина и др.

До недавнего времени два последних из названных произведений об искусстве нередко оценивались неправильно. Авторы упрекали в неверном воспроизведении жизни, в пережитках индивидуализма и формализма [2, с. 128, 132—135]. В связи с обострением в современной советской литературе интереса к людям и проблемам искусства важно выяснить значение заветов писателей 20-х годов для современных авторов, связь нового и предшествующего искусства, в котором человек является предметом и целью.

В Каверин в романе «Художник неизвестен» и К. Федин в «Братьях» обращаются к осмыслению проблем искусства после революционного времени. В своих произведениях авторы предлагали свою трактовку личности, демонстрировали и глубокий интерес к социальным исканиям своего времени, и желание соотносить их с вечными нравственными ценностями. В таком подходе к мотивировке человеческой судьбы проявилось стремление отразить гуманистический взгляд на человеческую личность и ее право на личный выбор, на самостоятельность нравственного поведения.

В связи с образами главных героев писатели раскрывают свои взгляды на искусство. Если стержневая мысль романа «Братья» о сложном взаимодействии человека искусства и жизни в период коренной ломки общества, то «Художник неизвестен» — «книга о столкновении революционного и догматического мышления», о противопоставлении «двух соперников — художника, отстаивающего право на свободу творчества, и догматика, безукоризненно честного человека, убежденного, что романтика бесперспективна» [4, с. 7].

Искусство будущего и этика человека социализма — вот что было предметом дискуссии, которые непрерывно вели главные герои романа «Художник неизвестен». В «Братьях» речь идет о судьбе искусства в период революции и гражданской войны, о трагедийности искусства в «минуты роковые» жизни.

Трудное движение героя к революции составляет основную коллизию романа «Братья». Отставание морали от техники, проб-

лемы личного достоинства человека и связь «между личным достоинством и ответственностью за труд» [3, с. 8] волнуют героя — художника Архимедова.

Несмотря на своеобразие подхода каждого автора к вопросам искусства, и Каверин, и Федин повествуют о трагедийной судьбе художника. Ценой горьких утрат — несостоявшейся любви, потери друзей, тяжелого одиночества, — ценой нелегких нравственных поединков с большевиками и невыносимого творческого отчаяния, свидетельствовавшего о бескомпромиссных поисках композитора, Никита Карев начинает слышать музыку революции и познает радость творить для народа. Драма Архимедова в том, что, пытаясь передать людям ощущение жизни как свободного творчества, в котором труд станет возвышающим и одухотворенным, художник остается непонятым ни современниками, ни своим другом и антиподом Шпекторовым.

Писатели заставляют героев испытать всю горечь утрат. Но в отличие от Архимедова Никита Карев многое приобретает. Его музыка нужна людям, у него есть большое дело, есть своя среда, есть будущее. Никита остался одиноким вследствие полной поглощенности музыкой лишь в личной жизни. «Идею трагедийности искусства, трагическое в судьбе Никиты Федина раскрывает как реалист, видящий всю сложность переходной эпохи и жизни большого художника: трудности поиска самого себя в искусстве, неудовлетворенность достигнутым, утрата на какое-то время веры в свои силы, в нужность своего искусства, послушническое самоотречение во имя главного дела, нелегкость определения позиции в период коренной ломки мира» [5, с. 96]. Каверинского героя окружает пустота. У него нет больше ни друзей, ни последователей, он отдает Шпекторову свое последнее достояние — ребенка. Передача родительских прав Архимедова Шпекторову — акт трагико-символический, в котором «нейтрализован житейский конкретный вопрос, чьим сыном является Фердинанд. Это придает особенную остроту спору о духовном отцовстве, о том, чьим путем пойдет грядущее поколение» [6, с. 128].

К Федина интересует связь времен, мысль о соотношении человека и эпохи, в которую ему выпало жить, о долге его по отношению к ней. Жизненный путь композитора, история взаимоотношения Родиона Чорбова и Баха, весь строй романа утверждает мысль о важности наследования всего лучшего, что оставлено предшественниками.

Отношения человека и времени волнуют и Каверина. Устремляя свой взгляд в прошлое, Архимедов работает для будущего. «На прошлое он смотрел как на черновик. С душевной ясностью человека, свободного от сожалений, он вмешивался в прошлое, придавая новый смысл тому, что ничего не значило в действительности, для него уже не существовавшей» [3, с. 30].

Судьба Никиты Карева поставлена в прямую зависимость от революции. Мир творчества и мир революции находятся в непрерывном сопряжении. Особым драматизмом отмечена сюжетная ли-

ния, раскрывающая взаимоотношения композитора и его младшего брата большевика Ростислава. Происшедшая случайная встреча героев вылилась в бескомпромиссный нравственный поединок между ними. В споре героев сталкиваются два «дела». «Дело» каждого остается для них главным в жизни.

Судьба художника Архимедова входит в искусство не конкретными деталями, а своей духовной сутью, своим пафосом. Трагический конфликт романа достигает предельной, завершающей остроты в описании театральной «войны» и в последующем разговоре со Шпекторовым. Главный герой терпит поражение, он «теряет лицо». Но «поражение Архимедова,— считают О. Новикова и Вл. Новиков,— временное. Поражение сегодня — залог победы завтра, что не снижает, конечно, драматизма судьбы тех, кто, ясно видя это завтра, не смог до него дожить» [6, с. 127].

Художественные прозрения — результат осмысления драматизма и трагизма жизни, а биографическая трагедия — плата за эти прозрения.

Поэтому сразу за рассказом о гибели Эсфири в романе «Художник неизвестен» следует рассказ о том, как Архимедов работает, как он ищет цвета для будущей картины, бродя по вечернему Ленинграду. Поэтому же, испытав величайшие потрясения, Никита создаст свою симфонию, которая запечатлела «на себе все то великое, что принесла нам революция» [7, с. 396]. В его симфонии, выражавшей противоречия личной и общественной жизни, драма, достигая «высот подлинного трагизма», завершилась «могучим, бурным призывом» [Там же, с. 322].

Повествуя о трагической судьбе Архимедова, кончающейся его гибелью, но и созданием гениальной картины, Каверин неотступно размышлял о казавшихся ему неизбежными противоречиях между «днем бегущим» и всяким истинно одаренным художником. Больше того, художник-творец должен быть готовым к любым жертвам и страданиям. Они — одно из неперемennых условий рождения подлинных, непреходящих ценностей искусства, которые создаются для будущего и во имя будущего. Писатель защищал право художника быть самим собой. Именно в этой идее — смысл заключительных сцен романа, где рассказывается о том, как, глубоко пережив самоубийство жены, Архимедов создал свое полотно: «Нужно было разбиться насмерть, чтобы написать эту вещь» [3, с. 106] — эти слова были «своеобразной декларацией писателя, подтверждавшей его верность самому себе» [1, с. 69].

В романах решается еще одна проблема — проблема гуманизма. Настоящий художник наделен обостренным чувством сострадания к чужому горю, к чужой боли. Герои не могут принять жестокость современности. И такая гуманистическая концепция была присуща новаторскому искусству.

Драматическая судьба Никиты Карева показана в эволюции. А изображение пути героя по своему «взвозу» на протяжении двадцати с лишним лет позволяет Федину философски осмыслить эпоху, провести обстоятельно-психологический анализ характера героя.

В новых исторических условиях по-своему продолжают эстафету писателей 20-х годов современные мастера слова. Сложные, подчас трагические судьбы людей искусства раскрываются в таких произведениях, как «Картина» Д. Гранина и др.

Список литературы: 1. Белая Г. А. Путешествие в поисках истины. Статьи о советских писателях. Тбилиси, 1987. 274 с. 2. Брайнина Б. Я. Константин Федин. М., 1962. 462 с. 3. Каверин В. А. Собрание сочинений: В 8 т. М., 1980. Т. 2. 4. Каверин В. А. Большой день // Вопр. лит. 1987. № 11. С. 5—8. 5. Кузнецов Н. И. К. А. Федин — художник: Проблемы метода и стиля. Томск, 1980. 275 с. 6. Новикова О. И., Новиков В. И. В. Каверин: Критический очерк. М., 1986. 288 с. 7. Федин К. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1962. Т. 7.

Поступила в редколлегию 22.11.88

Н. П. ЕВСТАФЬЕВА

О ЖАНРООБРАЗУЮЩЕЙ ФУНКЦИИ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЕ ПОДТЕКСТА В НОВЕЛЛЕ И. А. БУНИНА «В ПАРИЖЕ»

Новелла И. А. Бунина «В Париже» не привлекала специального внимания исследователей. Как правило, она лишь упоминалась в связи с освещением социально-философских и эстетических проблем позднего периода творчества писателя [2, 3]. Не изучена и ее жанровая специфика. Между тем, как показывает анализ, «В Париже» вместе с новеллами «Кавказ», «Галя Ганская», «Генрих» и «Чистый понедельник» образует идейный и жанрово-композиционный стержень «книги итогов» И. А. Бунина — «Темные аллеи».

В этих произведениях писатель воплотил сущность своего понимания природы, места и роли любви в судьбе человека, что определило основу концепции жизни Бунина, сложившейся в конце его творческого пути. Наиболее же продуктивной жанровой формой, способной адекватно замыслу художника отобразить акт слияния душевного космоса со Вселенной, момент разрешения напряженной нравственно-духовной коллизии, выход из которой всегда чреват для человека трагедией [5], оказалась новелла. Поскольку внешние перипетии любовных коллизий не вмещали в себя все то духовно-эмоциональное и философское содержание, которое открывал в любви Бунин, жанр психологической новеллы в «Темных аллеях» развивался благодаря углублению подтекста и расширению средств его выражения.

Анализ поэтики «В Париже» обнаруживает ведущую роль подтекста в создании жанра новеллы Бунина, а также возможность воплощения подтекста литературного произведения живописно-«кинематографическими» способами. В своем понимании этой категории мы исходим из определения, данного Т. Сильман: подтекст — «это подспудная сюжетная линия, дающая о себе знать лишь косвенным образом, притом чаще всего в наиболее ответ-

ственные, психологически знаменательные и поворотные, «ударные» моменты сюжетного развития» [4, с. 89—90].

В фабуле анализируемой новеллы не содержится ничего интригующего: она очерчена несколькими событиями из жизни двух людей, встретившихся поздней осенью и разлученных судьбой в начале весны. Случайное знакомство бывшего офицера белой армии и русской эмигрантки, служащей в парижской столовой, скоро и *беспрепятственно* перерастает в близкие, а потом и супружеские отношения. Любовная интрига не только заурядна, но и бесконфликтна. Однако сжатая, емкая характеристика персонажей, отдельные детали повествования, психологическое поведение героев, а, главное, неожиданный новеллистический финал свидетельствуют о наличии в произведении чего-то более значительного чем описываемое происшествие.

«В Париже», как и все стержневые новеллы книги «Темные аллеи», построена на основе скрытого конфликта. В эпическом повествовании он пульсирует сигналами подтекста, смысл которых в полной мере открывается в финале произведения в момент выхода на поверхность «подводной» лирической сюжетной линии. Трагическое разрешение коллизии опровергает мнимый благополучный итог спокойно развивавшегося в пределах маленького гармоничного мира действия. Внезапное вторжение смерти, мгновенно разбивающей эту гармонию, обнажает подлинный смысл любовной истории. В столкновении с судьбой человек оказывается вырванным из повседневных, обыденных обстоятельств жизни и сформированных ими нравственно-мировоззренческих представлений. Он обнаруживает свою причастность к космосу, к вселенским законам бытия, трагически преломляющимся в земной человеческой жизни.

По Бунину, любовь — это своеобразный канал связи вечного и мгновенного; категория, «переплавляющая» материальное в духовное и тем самым бесконечно расширяющая представления о человеческой способности *индивидуально* переживать свою связь с мирозданием. Станный и столь несвоевременный уход из жизни человека любящего и любимого в данном случае не представляется трагедией потому, что физическая смерть как бы упреждает неотвратимую деформацию и перерождение любви. Уход героя как единственно возможная форма воплощения в конкретном человеческом чувствовании абсолютной энергии любви оправдан тем новым качеством его мироощущения, которое неизбежно привело бы к разладу личности с действительностью. Тема драматических последствий подобного разлада широко разработана в рассказах книги «Темные аллеи». Новеллы же, образующие ее стержень, разрешаются на трагической ноте. «В Париже» — это трагедия непредсказуемого нравственно-психологического прозрения сокрушительной силы *нежданной* любви. Подлинная трагедийность внутреннего конфликта обнаруживается лишь в финале произведения, заставляющем переоценить уже сложившиеся представления о героях и их отношениях. Поражает отчаяние женщины,

безнадежно молящей кого-то о пощаде. И тем более важно, что неколебимая гармония и красота внешнего мира ничего не меняет в ее субъективном переживании смерти любимого человека. Финальный эпизод организован таким образом, что возникает отчетливое ощущение масштабного соответствия состояния героини в момент ее трагического прозрения состоянию возрождающейся и обновляющейся природы: «Когда она, в трауре, возвращалась с кладбища, был милый весенний день, кое-где плыли в мягком парижском небе весенние облака, и все говорило о жизни новой, вечной — и о ее, конечной» [1, с. 120]. Совершенно очевидно, что суть прозрения обусловлена не переживанием обрушившегося на нее горя, а осознанием катастрофического крушения *общего бытия* равно друг друга любящих людей. В трагедии человек постигает космос собственной души, который оказывается не только сопоставимым, но и равновеликим Вселенной. Мотив безысходного отчаяния героини не только опровергает прямую зависимость духовного мира человека от круговращения природы, но и создает их антиномическое противостояние.

Таким образом, финал новеллы «В Париже» предполагает переосмысление в обратной перспективе ее эпического повествования, выявление в его ткани примет параллельно развивающейся «подводной» сюжетной линии.

Главным действующим лицом эпического сюжета вплоть до внезапной смерти является Николай Платонович. Герой интересен тем, что много повидал в жизни и вынес из нее «сухую грусть и постоянную рану в душе». Его меланхолически-неторопливые манеры, едкие суждения будто бы свидетельствуют об абсолютной бесстрастности. Неожиданная красота и изысканность Ольги Александровны смутили Николая Платоновича; однако вызванное в нем оживление оставило по себе не радость, а раздражение — вполне естественную реакцию человека, уверовавшего в то, что женщина только портит душу. И все же вопреки житейской логике выясняется, что бывший генерал, некогда обманутый муж, живет в постоянном тайном ожидании счастливой любовной встречи. Следует подчеркнуть, что это предощущение по ходу развития лирического сюжета совершит сложную эмоциональную модуляцию и разрешится полной реализацией духовной энергии его носителя. Героиня же долгое время будет восприниматься только как объект, побуждающий героя к рефлексии возрастающего напряжения.

Исходную тональность начавшегося романа определило взаимное спокойное признание героев в возникшей привычке видеть друг друга. Размышления Николая Платоновича о том, что для счастливой долгожданной встречи ему уже поздно, не звучат диссонансом. Его эмоциональная реакция на состоявшееся знакомство не предвещает большого чувства. В ней скорее угадывается потребность исповеди, ностальгия по невозвратно утраченному. С обезоруживающей откровенностью герои рассказывают друг другу о своих любовных перипетиях. Историю неудавшегося брака

Николай Платонович поведал небрежно, но с затаенной грустью. Признание в том, как нелегко было забыть жену прежней, екатеринодарской, свидетельствует не только о страстности его натуры, но и о глубине пережитого потрясения. Любовно-печальное стремление к Ольге Александровне не осознается героем как возможность реализовать огромный духовный заряд, столько лет заключенный в оболочку непреодолимого скепсиса. Действие новеллы в силу его плавного, неторопливого развития, а также благодаря локальности художественного пространства приобретает черты камерности и кажущейся малозначительности. Место его всегда как бы отгораживает героев «В Париже» от «большого» мира. Это комната столовой, зал кинотеатра, карета такси, кафе, дом в одиноком переулке, тесный лифт, маленькая квартира. Однако на самом деле именно особая организация художественного пространства порождает подтекст, повествующий о пробуждении истинной любви, ее прекрасной и трагической сущности. Речь идет о динамике цвета и света, о точном выборе плана и ракурса изображения, о колористических опорах и цветовой композиции архитектоники новеллы.

Так, первые встречи героев происходят в слабо освещенной комнате столовой, на что имеются указания в тексте. Появление официантки ассоциируется у Николая Платоновича с притоком света: «Вдруг его угол *осветился* (курсив наш.— Н. Е.), и он увидел безучастно-вежливо подходящую женщину лет тридцати, с черными волосами на прямой пробор и черными глазами, в белом переднике с прошивками и в черном платье» [1, с. 111]. Черно-белое «изображение» с единственным вкраплением цветовой детали — *розовые* ногти рук героини — свидетельствуют пока только об активизации эмоционального включения героя в жизненный поток, ранее представляющийся ему вереницей тускло-однообразных дней.

Своеобразный колористический рубеж повествования обозначается в пейзажной зарисовке, на фоне которой начинается свидание героев: «Вечером в понедельник шел дождь, мгlistое небо над Парижем *тускло краснело* (курсив наш.— Н. Е.) [1, с. 115]. Красный цвет становится антитезой тусклого видения мира. Дальнейшее развитие внутреннего сюжета динамизируется через интенсификацию этого цвета.

Первая случайная вспышка света в полутемной карете такси ярко обозначила на лице женщины черные глаза и «полные губы в красной помаде». Контраст красного и черного сигнализирует о наличии скрытого и более острого, чем это было в завязке сюжета, восприятия героем разворачивающейся коллизии. После эпизода в кинотеатре, отмеченного цветовой паузой, наступает апофеоз цвета, что вносит большое эмоциональное содержание в очередную сцену. За столиком кафе Ольга Александровна выглядит уже вполне красавицей благодаря разгоревшемуся лицу. Цветовая палитра эпизода поражает не столько богатством красок, сколько их экспрессивностью. Сочетание тонов красного (бордо),

желтого (шартреза) и «окровавленных» ее губами окурков придает повествованию высокую степень накала.

Состояние экзальтации снимается посредством остановки в нагнетании цветовых впечатлений, что в событийной последовательности совпадает с переменой места действия. После непродолжительной связки — поездки героев в ночном такси — следует эпизод в квартире Николая Платоновича. Вместе со связующим звеном этот композиционный раздел написан с наиболее интересным использованием визуальных эффектов. Свет газового фонаря во дворе дома, приглушенное ночное освещение вестибюля, тесного лифта, лестничной площадки и, наконец, маленькой столовой, где «в люстре скучно зажглась только одна лампочка» [1, с. 119], т. е. ослабление светового потока и постепенное сужение пространства, воспринимаемых героем, воссоздают процесс его возвращения в меланхолически-безучастное состояние. Прием «сворачивания» сопровождается концентрацией энергии, которая в момент любовного озарения героя вырывается на поверхность подобно взметнувшемуся пламени. В субъективном восприятии Николая Платоновича яркий свет лампочки спальни и ванной комнаты, усиленный зеркальным отражением, вдруг безгранично расширяет пространство и парадоксальным образом размыкает его интимный, «камерный» мир. Оживленный и освященный любовью внутренний духовный космос соприкоснулся с мирозданием и стал равновелик ему.

В этот момент отождествляются геройное и авторское осознание масштаба чувства, вызванного переживанием женской красоты. В сюжетно-композиционном целом новеллы фрагмент любовного прозрения героя выступает кульминацией лирического и эпического сюжетов. Долгожданная счастливая встреча состоялась, но на уровне мироощущения героя и авторского мироощущения она интерпретирована в новелле по-разному, что и обусловило ее неожиданно трагический финал. Благополучное разрешение любовной коллизии создает относительно завершенное эпическое повествование, воплощающее внутреннюю потребность Николая Платоновича в гармоническом ощущении своих контактов с миром. Его смутная тревога и предосторожность могут показаться избыточными и противоречащими логике характера. Однако именно присущая герою эмоциональная избыточность создавала на протяжении всего повествования мощное силовое поле сопряжения авторского мироощущения и мироощущения героя — дисгармонического и гармонического. Герой на иррациональном уровне обнаруживает в себе настроения, которые в авторском сознании присутствуют концептуально. Так, Николай Платонович предощущает в себе какие-то нереализованные возможности, связывает их с женщиной, с любовной встречей, причем связывает не тривиально. Однако его мироощущение эгоцентрично, т. е. оно включает в себя инстинктивное стремление к благополучному разрешению коллизии. Авторское же понимание нравственно-этической и философской сущности человека — носителя страсти — противоположно.

По Бунину, чем больше личность концентрирует в себе духовной энергии, тем трагичнее акт ее высвобождения: человек изображен только как живая мембрана любви, в чувстве он осуществляется до конца. Физическая смерть героя не несет в себе трагического в общепринятом смысле, о ней сообщается как о факте будничном и малозначительном потому, что она наступает в момент взаимно гармонизированного и целостного бытия личности и Вселенной.

Катастрофизм авторского переживания мироздания новеллистически неожиданно преломился в судьбе героини, что в конечном итоге определяет философский пафос новеллы «В Париже».

Таким образом, новеллистичность структуры проанализированного произведения обуславливается важной идейно-художественной ролью подтекста. Аналогичную жанрообразующую функцию подтекст выполняет в «Кавказе», «Гале Ганской», «Генрихе», «Чистом понедельнике» и других новеллах книги «Темные аллеи». Своеобразие же этих произведений во многом связано со спецификой способов и средств создания подтекста. Он может возникать на уровне темпо-ритмической организации повествования («Кавказ»), выявляться посредством портретного и пейзажного «живописания» («Галя Ганская», «Генрих»), а также воплощаться в сложном комбинировании подтекстовых элементов различного рода («Чистый понедельник»).

Подтекст новеллы «В Париже» можно назвать «кинематографическим». Эпизоды, несущие в себе максимальное лирическое содержание, подобны сменяющимся кинокадрам, монтаж которых выявляет авторское видение фабулы. Достаточно сравнить слегка оттененное розовым цветом черно-белое изображение в сцене первой встречи героев с ослепительной яркостью картины апогея их любви, чтобы убедиться в том, как близко подошел Бунин-писатель к кинорежиссерской поэтике, что вполне закономерно для исканий большого художника XX в., владевшего столь гибкой эстетической системой.

Список литературы: 1. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1966. Т. 7. 2. Нифеев М. Поздняя новелла Бунина // Профили искусства. М., 1965. С. 279—319. 3. Михайлов О. Строгий талант. Иван Бунин: Жизнь. Судьба. Творчество. М., 1976. 277 с. 4. Сильман Т. Подтекст — это глубина текста // Вопр. лит. 1969. № 1. С. 89—102. 5. Сливницкая О. В. Проза И. А. Бунина 1914—1917 годов: Дис. ...канд. филол. наук. Х., 1970. 210 с. Машинопись.

Поступила в редколлегию 01.12.88

К ОПРЕДЕЛЕНИЮ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ДЕФИНИЦИИ
«ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР»

Потребность в такого рода категориальной конструкции для изучения как специфики художественного отражения действительности, проблем творчества, так и произведений отдельных авторов или литературных направлений очевидна, ибо предполагает органическое единство идей, мыслей, представлений, с одной стороны, и способов, приемов их воплощения в содержательной структуре произведения, позволяет уловить связь между творческой деятельностью поэтического сознания, трансформирующего эмпирический мир действительности в мир художественного произведения, и вполне материальными средствами его образного воплощения. Именно поэтому, хотя само понятие поэтического мира как некоего единства конкретно-чувственного и идейно-образного отражения действительности в художественном произведении интуитивно ощущалось и читателями, и исследователями литературы, не сразу было осознано как важная эстетическая категория. Если представители «формальной» школы 20-х годов, акцентируя внимание на различных элементах структуры произведения, недооценивали его идейную сторону, связанную с творческим сознанием писателя, то адепты вульгарно-социологического метода в эстетике, демонстрируя, казалось бы, противоположный подход к произведению, тем не менее склонны были рассматривать мир художественных произведений как некую «живую» реальность, требующую непосредственного социологического истолкования, вплоть до прямого отрицания творческого сознания и определяющего влияние его на образную систему. Так определяет, например, задачи исследования литературы В. Переверзев: «Художник создает живые лица, характеры, а не системы идей, и анализ художественного произведения должен быть анализом живых образов, а не поиском взглядов и идей» [9, с. 65].

Эти установки вызывали в те же 20-е годы несогласие и прямую полемику со стороны таких ученых, как В. М. Жирмунский [1.], П. Н. Сакулин [10], А. П. Скафтымов [11], отстаивавших принцип смысловой, тематической обусловленности формальной структуры произведения. А. П. Скафтымов, например, отстаивая «установки эстетического сознания самого автора» в сочетании с элементами формы произведения, снимая тем самым самоценность «приема», употребляет термин «тематическая композиция» [Там же]. В. М. Жирмунский, выступая против наметившегося в книге Б. М. Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха» сведения проблемы «музыкальности» лирического стиха к формально-мелодическому интонированию без должного учета смыслового значения, формулирует такое понятие, как «предметная тема». И «тематическая композиция» А. П. Скафтымова, и «пред-

метная тема» В. И. Жирмунского не адекватны понятию «поэтический мир», но их объединяет стремление закрепить фундаментальное свойство художественного текста: нерасчленимое единство идейно-мировоззренческого комплекса писателя и форм его образного претворения.

Впервые понятие «поэтический мир» в определительном терминологическом значении появляется в известной книге Б. О. Кормана о Некрасове, опубликованной в 1964 г. [3.]. Описывая структуру авторского сознания и соответствующей ему лирической системы, подчеркивая их единство при разнообразии субъектных форм выражения авторского сознания в лирике Некрасова, он приходит к выводу, что, в отличие от Некрасова и поэтов его школы, существуют лирические системы (Фет, Тютчев, др.), в которых «место ощущения определенного носителя речи занимает ощущение резко своеобразного поэтического мира; между этим миром и читателем при непосредственном восприятии нет личности как главного предмета изображения или остро ощутимой призмы, через которую на глазах читателя преломляется действительность» [Там же, с. 179]. Понятие поэтического мира употребляется здесь как терминологическое обозначение одной из составляющих лирической системы, как замещение функции «определенного носителя речи», что, конечно же, неправомерно суживает значение этого понятия, переводит его в узко-функциональный ряд одной из форм выражения авторского сознания. Нам представляется, что гораздо ближе к истинному значению «резко своеобразного» поэтического мира поэтов с «внесубъектными» формами выражения авторского сознания Д. Е. Максимов, автор блестящей работы «Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока: «Главное здесь — не столько развитие, изменение, а *лицо, угол преломления действительности*» (курсив наш.— А. Л., В. И.), поэтический мир, система ценностей. Таковы Кольцов, Тютчев, Фет» [8, с. 10].

Определение поэтического мира в понятиях и терминах семиотики предпринято в статье А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова [2]. Оно исходит из жесткого совмещения и в то же время взаимообусловленности двух категорий: темы и поэтического мира, и последний определяется как «экстраполяция понятия темы на семантическую структуру всей совокупности произведений одного автора» [Там же, с. 160—161]. Поэтический мир автора, исходя из этого, понимается как «смысловый инвариант его произведений» [Там же, с. 161], или, как это сказано в другом месте статьи, образуется «инвариантными темами» произведений данного автора [Там же, с. 166].

В более широком теоретико-методологическом аспекте поставил проблему поэтического мира Д. С. Лихачев в статье 1968 г. «Внутренний мир художественного произведения» [6]. В ней намечены пути и сформулированы задачи изучения этого явления, особенно обращено внимание на то, что при изучении «мира действительности в мире художественного произведения» нельзя ограничи-

ваться только наблюдениями, верно или неверно изображены в произведении те или иные явления действительности, необходимо осмысливать его как целое. «Каждое художественное произведение (если оно только художественное!) отражает мир действительности в своих творческих ракурсах. И эти ракурсы подлежат всестороннему изучению в связи со спецификой художественного произведения и прежде всего в их художественном целом» [Там же, с. 75—76]. Исследователь обращает внимание и на основные элементы, многообразные соотношения которых образуют мир художественного произведения: художественное время и пространство, психологический и социальный мир, мир истории в исторических художественных произведениях, нравственный мир и тому подобное; на примерах фольклорной сказки и романов Достоевского демонстрирует функционирование, «жизнь» отдельных элементов и внутреннего мира произведений искусства слова. В статье Д. С. Лихачева содержится принципиально важное, на наш взгляд, указание на связь поэтического мира со стилем произведения: стиль определяет отмеченное выше единство его внутреннего мира [Там же, с. 87].

Наряду с этим нам представляется правомерным поставить вопрос о связи поэтического мира в его единстве и целостности с творческим методом произведения и его автора, тем более, что возможность такой постановки логически вытекает из той мысли Д. С. Лихачева, что действительность отражается в поэтическом мире и косвенно, то есть через его «художественные представления», и прямо, непосредственно [Там же, с. 78]. Это важное положение конкретизируется в одном из новейших исследований: в зависимости от аксиологической установки отражение «может быть опосредованное, если в основу художественного задания была положена нормативная функция (конструирование нормы предполагает знание той реальности, которая ту или иную норму выдвигает), или отражение непосредственное, если в основу художественного задания кладется познавательная функция (исследование реальности во всех ее формах и закономерностях» [13, с. 3—4]. Но, как известно, характер соотношения нормативной и познавательной функций в разных творческих методах является определяющим для них: познавательная функция, связанная с глубоким изучением человека в его многообразных связях с действительностью, характерна преимущественно для реализма, нормативная же функция преобладает в нереалистических методах, какими бы разными они ни были в других отношениях [4, с. 3—19].

Основополагающие координаты поэтического мира, таким образом, соотносимы с очень важными, сущностными координатами творческого метода, и это обстоятельство помогает уяснить некоторые значительные его черты. Во-первых, из соотношения отмеченных выше координат следует, что поэтический мир может представлять собой не только инвариант реальности, преображенной творческим сознанием писателя или поэта, но быть продуктом художественного и даже культурного сознания целой эпохи или

определенного течения, культурной или литературной школы. Единственным непеременимым условием при этом является то, чтобы создаваемый художественным сознанием эпохи, литературного направления или течения инвариант эмпирической действительности обладал всеми качествами эстетического.

Во-вторых, отмеченная соотношенность категорий творческого метода, в частности реализма, и поэтического мира, может хорошо объяснить важнейшую особенность последнего из них, а именно: поэтический мир, представляя собой сложную систему идейно-содержательных, духовных соотношений, заключенных в пределах эстетического целого (которое с точки зрения теории знаковой системы может быть понято как текст, имеющий эстетическое значение) [7, с. 21], предполагает, что все составляющие его элементы, внутренние явления, их многообразные соотношения существуют (функционируют) в формах, соотносимых с эмпирической реальностью, сохраняя ее пропорции, цвета, краски, что необходимо для адекватного его понимания (прочтения). А это означает, что проявление и реализация поэтического мира произведения словесного искусства в восприятии читателя или в трудах исследователя может осуществиться не иначе, как через осмысление формы и содержания произведения в их единстве, а поэтического мира автора — в единстве художественного сознания и отражаемого им предметного мира. И в одном и в другом случае реализация этого единства возможна не иначе, как через стиль.

В-третьих, поэтический мир, представляя собой органическое единство преломленной художественным сознанием действительности и действительности эмпирической, обязательно включает в себя всю реальную действительность как целокупность: он всегда «сокращенный» мир; но, будучи сокращенным, художественный мир представляет собой модель действительности в целом, где часть изоморфна целому» [13, с. 6]. Поэтический мир любого произведения или творчества автора в целом можно представить и как своеобразную концепцию реальности, сложившуюся в результате отражения этого мира под определенным углом видения его пересоздающим творческим сознанием. Причем концепция эта основана на согласованном и осмысленном этим сознанием системном единстве различных сторон, явлений, материальных и социальных структур, духовных отношений в мире «второй реальности», создаваемой искусством. «Отдельные элементы отраженной действительности соединяются друг с другом в этом внутреннем мире в некоей определенной системе, художественном единстве», — формулирует Д. С. Лихачев это свойство по отношению к внутреннему миру художественного произведения [8, с. 74].

Наконец, необходимо особо подчеркнуть активную роль отражающего реальный мир поэтического сознания: преломление, «пересоздание» эмпирической действительности в акте художественного творчества, в произведении, характер этого преломления зависит от позиции, творческой установки самого художника, что

и придает поэтическому миру особенный, в каждом случае неповторимый облик.

Учитывая все вышесказанное о поэтическом мире, рискнем предпринять попытку более или менее адекватного описанному понятию определения этой чрезвычайно сложной, неоднозначной, объемной категории: *Поэтический мир* — это художественная концепция реального объективного мира, сложившаяся в произведении или в целом творчестве автора, группы авторов (течение, направление, культурная эпоха) как результат отражения и преломления поэтическим сознанием различных его элементов, явлений, материальных и социальных структур, духовных отношений в их совокупности и системности, обеспечиваемых единством творческой установки и реализующих ее художественного метода и стиля.

Конечно, в этом определении с очевидной неизбежностью остались неучтенными какие-то немаловажные содержательные и структурные особенности и аспекты этого понятия (например, многозначность семантических значений каждого из элементов поэтического мира и его соотношений, часто приближающаяся к символичности [13, с. 7]), а некоторые из учтенных, возможно, не столь существенны, чтобы быть определяющими. Мы лишь надеемся на то, что попытка будет учтена в дальнейших исследованиях, сложных проблем поэтического мира.

Список литературы: 1. Жирмунский В. М. Мелодика стиха (По поводу книги Б. М. Эйхенбаума «Мелодика стиха». Пб. 1922) // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 56—94. 2. Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1975. Вып. 7. С. 143—167. 3. Кроман Б. О. Лирика Некрасова. Воронеж, 1964. С. 325. 4. Кроман Б. О., Биншток Л. М., Киселева О. Н. и др. Судьба романтизма в творчестве русских лириков второй половины XIX века // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя (Выражение авторского «я» в художественном произведении). Томск, 1982. С. 3—19. 5. Кроман Б. О. Лирическая система Некрасова // Н. А. Некрасов и русская литература. М., 1971. С. 81—129. 6. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопр. лит. 1968. № 8. С. 74—87. 7. Лотман Ю. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Пробл. поэтики и ист. лит. Саранск, 1973. С. 14—44. 8. Максимов Д. Идея пути в поэтическом мире Ал. Блока // Максимов Д. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 6—152. 9. Переверзев В. Творчество Достоевского. М., 1922. 65 с. 10. Сакулин П. Н. К вопросу о построении поэтики // Искусство. 1923. № 1. С. 79—93. 11. Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках. М., 1972. С. 23—88. 12. Федоров В. О природе поэтической реальности. М., 1984. 184 с. 13. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига, 1988. 455 с. 14. Шаталов С. Е. Художественный мир И. С. Тургенева. М., 1979. 312 с.

Поступила в редколлегию 16.12.88

ПАЛЕОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И СТРУКТУРА
ХАРЬКОВСКОГО РУКОПИСНОГО ХРОНОГРАФА

Достойное место в культурном наследии прошлого [1] занимает древнерусская литература, памятники которой дошли до нас в рукописном и частично в печатном виде. Не все из рукописей стали достоянием науки. Настоящая работа посвящена описанию рукописной книги, хранящейся в отделе рукописей Харьковского государственного университета, — описанию хронографа.

Многочисленные хронографы [9, 10] дошли до нас из глубокой древности. Кроме Хронографа 1512 г, они до сих пор не издавались. Во многих хранилищах рукописных книг в нашей стране есть памятники, которые еще не описаны. С одной из таких книг мы ознакомились в Отделе рукописной книги Центральной научной библиотеки Харьковского университета. Мы ставим цель дать ее научное описание, сделав тем самым достоянием науки, и решить две задачи: определить тип хронографа, а также, по возможности, время его составления.

Как известно, хронографами называют своеобразные рукописные сборники, излагавшие всемирную историю [2—4]. Однако, будучи, как и летописи, памятниками историографии по своей функции, хронографы не ограничивались изложением одних только исторических событий. В их составе оказывались произведения, заключающие в себе также сведения географического и естественно-научного характера, упоминания о персонажах античной мифологии и героях античного эпоса [12, 13]. В хронографах содержались обширные богословские комментарии, христианские легенды, сведения о мучениках и святых [7, 8].

Рукопись, хранящаяся в Центральной научной библиотеке Харьковского университета, была подарена университету в 1835 г. Владыческой записи на ней нет. Пользуясь правилом, которое предусматривает возможность дать название рукописному памятнику, мы назвали его Харьковским рукописным хронографом (сокращенно ХХ).

В фонде рукописей она имеет шифр 388/с. Размер этой книги in folio. Объем 746 листов. Первоначально обложка была деревянная, нижняя сохранилась. Верхняя доска обломана и занимает треть листа. Корешок кожаный. Титульного листа нет. Книга начинается с оглавления «Сказание главом, яже суть в книзе сей», расположенного на 13 листах, за которыми следует предисловие религиозного содержания о могуществе бога, написанное от руки почерком одного человека, который (почерк) затем еще раз повторяется в рукописи.

Два первых листа значительно повреждены из-за частого прикосновения и незащищенности дощатой обложкой. Текст переписан двумя почерками. Почерк оглавления — наклонный, с мелки-

ми буквами, а начертание букв на листах 1—93 более прямое, завитушками. С листа 94-го и до конца рукописи почерк такой же, как и в оглавлении. Названия глав, статей и первая буква, с которой начинается текст, написаны кинноварью. Пагинация выполнена славянскими цифрами. Цифровое обозначение глав перенесено на поля. Обозначение темы и особого сюжета иногда выносится в верхнюю часть страницы, чтобы читатель сориентировался в большом материале и сразу находил его. Примером могут служить обозначения глав «о Рахманах», «об Александрии». В редких случаях краткое название статей внутри глав выносится на поля.

В тексте встречаются глоссы. Их функции достаточно разнообразны: в одних случаях составитель или переписчик указывает на автора сюжета, время выполнения или указывает на владельца заимствованного произведения; в других — дает собственную оценку событиям или мифам.

Особенностями алфавита — «кириллицы», которой написан Харьковский хронограф, — было то, что помимо букв, необходимых для передачи основных звуков, сюда включен ряд букв, не нужных для передачи славянской речи. Как известно, к их числу относились «от», «кси», «пси», «фита». Четыре «юса», «зело», «ять» были созданы специально для обозначения славянских звуков, не имевших соответствия в греческом языке. Иотованные «юсы» — «малый» и «большой» — вышли из употребления уже в начале XVIII в. Петровская реформа 1707—1709 гг. привела к исключению из алфавита «юсов», «пси», «от» [14]. Изменения, происходившие в письме после петровских реформ, являются важным датирующим признаком: для Харьковского рукописного хронографа присуще скорописное письмо XVII в.

Буквы алфавита, характерные для скорописи именно XVII в., совпадают по начертанию букв с буквами текста Харьковского хронографа [15, 356, табл. № 10]. Скоропись XVII в. выделяется применением выносных букв, которые пишутся над строкой, хотя и составляют часть слова. В качестве встречающихся выносных букв следует указать на «з», «м», «с», «т», «н». При этом выносятся не только срединные, но и конечные «м», «н», «х», «ж». Эти буквы пишутся над строкой в том же виде, как они писались в строке. Это относится прежде всего к буквам «з», «м», «с». Первые две буквы стали выноситься в виде волнистой линии, а буква «с» приобрела вид точки над титлом — так называемое «с» «глазковое».

Для языковой характеристики хронографа большое значение имеют надстрочные знаки, обозначающие сокращения, ударения. Встречаются сокращения слов. Чаще всего сокращаются слова религиозного содержания, а также наиболее распространенные и часто встречающиеся в тексте (Бца, си и др.).

Существует в хронографе и пунктуационная система. Из знаков препинания встречаются точка и запятая. Запятая ставится внутри сложносочиненного и сложноподчиненного предложения.

Кроме того, в конце предложения ставится точка (выше), а ниже расположены запятые (,).

В ряде случаев слова не отделены друг от друга («емуже»). Частица «не» от глаголов не отделяется. Имена собственные пишутся с прописной, а не с заглавной буквы. Слова переносятся по одной букве, произвольно. Все отмеченные выше признаки позволяют нам считать, что Харьковский хронограф принадлежит, скорее всего, ко второй половине XVII в.

Датировать изучаемый нами хронограф второй половины XVII (самое позднее — началом XVIII) века позволяют также бумажные знаки — фрагменты гербы Амстердама [см. 2, 6]. Сокращенный вариант филигрانی в Харьковском хронографе близок к указанным в альбоме А. А. Гераклитова под № 52 (1680 г.) и под № 59 (1692 г.) [см. 2, с. 36, 38].

Гербы города Амстердама чередуются в хронографе с изображением литеры Б, выступающей на фоне восьми вертикальных полос. В некоторых случаях просматривается опрокинутый герб. При этом четко вырисовываются корона, кресты, менее четко — лвы, поддерживающие корону. Известно, что в качестве датирующего признака опираться на эту филигрань можно не во всех случаях, так как герб Амстердама встречается и на бумагах петровского времени. Однако в нашем случае филигрань близка к варианту, приводимому Н. П. Лихачевым и относящемуся к XVII в. [см.: 6, № 488]. Сбоку герба, приведенного Н. П. Лихачевым, отпечатана литера, идентичная филигрانی Харьковского хронографа, что и позволяет относить его все-таки к XVII веку.

Определение времени составления и типа Харьковского рукописного хронографа возможно также с помощью скрытой датировки [12]. В главе 116-й «О отложении мяса иноком» [л. 414—415] написано: «Федор Студит был по седмом соборе в лето 6342-го, а до сех времен за 783 лета и как был Федор Студит и он пишет во своем уставе на праздник Успения Пресвятыя Богородицы бы на котором соборе отложено». Указанные в тексте даты дают 1617 в сумме. Значит, анализируемая нами рукописная книга написана не ранее этой даты и относится к Основной редакции хронографов 1617 г. [11, 12], что подтверждается всем ее содержанием.

Структура текста такова: материал расположен по главам, составляющим микро- и макросюжеты, тематически связанным с библейской книжностью (в значительных купюрах), а также с римской, византийской историей, историей стран Ближнего Востока и западных славян.

Небольшую часть рукописного текста составляют вставки из мифологии (греко-римского происхождения), отдельные сказания.

И, наконец, сюда вошли статьи древнерусских летописей, построенные совсем по другим принципам, нежели предыдущие.

Сведения о русской истории введены в разделы, в которых излагаются византийские и болгарские истории второй половины IX в. Первая статья о Руси — «О пришествии на Царьград Руси»

(в главе 121, л. 436 об.). В статьях, связанных с западноевропейской историей и восточными странами, составители придерживались принципа портретной характеристики. Здесь можно узнать о характерах монархов (обычно указывается, сколько лет он правил), их увлечениях. При этом ни история, ни легенды не датируются. Что касается событий русской истории, то они датируются, и летописный способ изложения сохраняется, кроме истории XVII в.

Во второй половине книги помещено описание событий русской истории начала XVII в., так называемого «смутного времени», до заключения мирного договора с Польшей. Молитвой об отпущении грехов и покаянии заканчивается основной текст книги.

В конце книги написаны тексты на религиозные темы в форме вопросов и ответов, а также приведены очень краткие нравоучительные сентенции о богородице, наставлявшей на праведный путь разных грешников. Завершается книга «Житием Алексея божиего человека», переведенного с греческого, как указано, в 1659 г. монахом Арсением.

Содержание, форма организации материала, палеографические особенности — все это дает основание отнести анализируемую книгу к основному типу хронографов XVII в., составленному, по-видимому, во второй половине или конце этого столетия.

Список литературы: 1. Ленин В. И. О пролетарской культуре. М., 1977. 2. Герасимов А. А. Филиграния XVII века на бумаге рукописных и печатных документов русского происхождения. М., 1963. 3. Истрин В. М. Введение в историю русской литературы II половины XVII в. Одесса, 1903. 4. Истрин В. М. Исследования в области древнерусской литературы. СПб., 1906. 5. Истрин В. М. Очерк истории древнерусской литературы домосковского периода. Пг., 1922. 6. Лихачев Н. П. Бумага и древнерусские и бумажные мельницы в Московском государстве: Историко-археологический очерк. СПб., 1891. 7. Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. Л., 1946. 8. Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М., 1970. 9. Орлов А. С. Переводные повести феодальной Руси и Московского государства. М., 1934. 10. Попов А. Обзор хронографов русской редакции. М., 1866. 11. Рыбин В. А., Творогов О. В. Материалы к классификации списков Русского хронографа // Методич. рекомендации по описанию славянорус. рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. М., 1976. Вып. 2, ч. 1. 12. Творогов О. В. Древнерусские хронографы. Л., 1975. 13. Творогов О. В. К истории жанра хронографов. Л., 1972. 14. Тихомиров М. Н., Муравьев А. В. Русская палеография. М., 1957. 15. Черепнин Л. В. Русская палеография. М., 1956. 16. Щенкин В. Н. Русская палеография. Л., 1922.

Поступила в редколлегию 25.11.88

ЛАТИНСКАЯ ПОЭМА ОБ АЛКЕСТЕ ИЗ БАРСЕЛОНСКОГО
ПАПИРУСНОГО КОДЕКСА IV—V вв. н. э.
(новые папирусные находки)

Барселонский папирусный кодекс является собственностью монастыря Св. Луки Евангелиста. Папирусный кодекс содержит поэму на сюжет из языческой мифологии, две первых речи Цицерона против Катилины, библейский псалом и литургический текст на греческом языке. Латинскую поэму издатель кодекса каталонский ученый Рока Пуиг опубликовал в 1982 г. в Барселоне [11]. Латинские папирусные тексты сравнительно редки: на каждый из них приходится свыше пятидесяти греческих. Неудивительно, что каждая новая публикация вызывает серьезный интерес специалистов филологов. Вошедшая недавно в научный обиход латинская поэма из барселонского папирусного кодекса предложила исследователям оригинальный, требующий профессиональной интерпретации материал из области орфографии, грамматики, лексики, мифологии, поэтики литературного сочинения. Появился ряд статей зарубежных исследователей, посвященных отдельным аспектам этого произведения [6, 12, 13, 14]. Советские филологи-классики впервые познакомились с поэмой благодаря докладу М. Л. Гаспарова, сделанному в Московском институте истории на семинаре по папирусным находкам (под председательством В. Н. Ярхо) в октябре 1986 г.

Поэма написана гекзаметрами. Ее сюжет — популярный в античной литературе миф о Ферском царе Адмете: Адмет узнает от Аполлона, некогда отбывавшего у него в услужении наложенное Зевсом наказание, о близкой смерти, а также о возможности сохранить жизнь, если кто-либо из близких согласится умереть вместо него. Престарелые родители Адмета считают такую «подмену» невозможной и несправедливой, а преданная мужу Алкеста соглашается на нее с преисполненной энтузиазма готовностью и умирает, предрекая себе посмертную славу.

Благодаря высокому профессионализму и солиднейшей эрудиции ученых, занимавшихся текстом поэмы, проделана основная работа по реконструкции рукописного текста, сделаны интересные наблюдения относительно содержательного и жанрово-композиционного своеобразия произведения. Тем не менее, поэма оставляет для исследователей немало проблем на всех уровнях филологического анализа, начиная с технической части реконструкции текста и заканчивая вопросами общей интерпретации произведения.

Интересной представляется попытка ответить на вопрос о происхождении, назначении сочинения и сфере его распространения. Дать такую характеристику возможно только на основании последовательного анализа различных уровней и аспектов текста: состояние рукописного текста (орфография, грамматика), лексико-

стилистические особенности произведения, содержание поэмы (отношение к мифографической традиции), жанрово-композиционные особенности.

Рукописный текст изобилует ошибочными и неточными написаниями, возникшими, преимущественно, в процессе переписки сочинения как результат влияния изменившихся к IV—V вв. н. э. норм произношения. Плохое состояние рукописи и отсутствие последующей правки исключают предположение о происхождении ее из крупного центра по переписке рукописей или научного центра. Можно допустить, что составленный в основном согласно правилам классической (школьной) грамматики текст подвергся искажению в процессе использования его в школьном обиходе: произведение диктовалось ученикам и переписывалось ими [см. 1, 4].

Создатель анонимного сочинения обнаруживает немалую начитанность в классических авторах (Вергилий и Овидий, прежде всего), свидетельством чего служат лексические и метрические модели, обнаруженные исследователями в их сочинениях. (Лексико-метрические модели, заимствованные из произведений последнего значительного римского поэта Клавдиана — конец IV — начало V вв. н. э. — могут служить дополнительным критерием для датировки анонимной поэмы). Активный запас авторской лексики все же невелик, недостаточны и его познания в сфере семантики литературного латинского языка, о чем можно судить по неоднократно встречающимся в тексте «неловким» — необычным с точки зрения традиционной латинской семантики выражениям [6]. Недостаток языкового чутья сочинитель старается компенсировать формальной изобретательностью, применяя простейшие фигуры речи: многочисленные анафорические повторы, аллитерация, игра слов (напр., частое обыгрывание одного глагола с разными приставками), антитезы, грамматическая рифма (рифмуются окончания колонов в рамках одного стиха) и рифма в современном понимании (классические латинские авторы такой рифмы избегают). Количество и качество подобных фигур не отвечает ни духу «героического» метра, ни традиции классической римской поэзии.

Наиболее нетрадиционен автор поэмы в сфере использования мифологического материала: вопреки устойчивой мифографической традиции он излагает историю самоотверженной супруги, не упоминая о последующем возвращении ее к жизни; вводит роль матери Адмета (она выступает как самая активная противница сына с речью, содержащей риторически искусно подобранную аргументацию в доказательство тезиса об абсолютной власти смерти), самый смелый аргумент в речи матери — перечень «каталог» погибших богов-олимпийцев (подобные сведения можно обнаружить только в самых редких греческих источниках). Образ Алкесты — центральный в поэме — отождествляется с образом Феникса, легендарной птицы, сжигающей себя для нового рождения: героиня готовит погребальное ложе из ароматических растений так же, как, согласно изложению многочисленных авторов, делает это знаменитый Феникс [14].

Необычность использованного материала сочетается с необычной организацией произведения. Поэма непохожа на сочинения, написанные в традиционном жанре эпиллия (произведение, излагающее мифологическую историю гекзаметрическим размером [15]): объем барселонской поэмы (124 строки, согласно транскрипции в первом издании) по «меркам» эпиллия (100—600 строк) минимален; прихотливой организации материала в александрийских эпиллиях противопоставлено ясное и последовательное изложение событий, исключая посторонние по отношению к главной сюжетной линии мотивы; речи героев резко доминируют в поэме над авторской повествовательной речью (на полях рукописи частично сохранились обозначения выступающих действующих лиц), в драматическую часть произведения переведены и традиционно авторские партии вступления (прооймиум) и заключения — поэма начинается и оканчивается прямой речью, что заставляет исследователей сомневаться, полностью ли переписан в кодексе текст сочинения.

На наш взгляд, пояснением к оригинальным чертам организации материала в барселонской поэме могут служить учебные рекомендации к системе школьных риторических упражнений: *progymnasmata* — «прогимназмы». Ораторские упражнения — декламации на заданную тему — входили в программу универсального школьного риторического обучения наряду с теорией красноречия (ср. использование многочисленных риторических фигур речи в поэме) и разбором образцов для подражания [2]. Системное описание видов «прогимназм» дают, прежде всего, греческие авторы, греческие рекомендации лежали в основе школьного обучения в эпоху поздней Империи [16]. В латинской традиции единственное системное изложение представлено переводом «прогимназм» Гермогена, выполненным Присцианом в начале VI в. н. э. [9].

Методические разработки к жанру *diegema* (*narratio*) — пересказ некоторой истории — предписывают изложение одного только эпизода мифологического предания, рекомендуя прямой и последовательный порядок повествования.

Классификация «рассказов» по содержанию (Афтоний, автор начала III в. н. э. и анонимный автор подробных схолий к его сочинению) включает разновидность *mythikon kai dramatikon* — в основу дефиниции положен признак наличия в произведении мифологического содержания — обычного содержания трагедии, но термин «*dramatikon*» вносит дополнительную — жанровую и композиционную — характеристику. Разработка сюжета, знаменитого по трагедийной интерпретации Еврипида, «в лицах» соответствует этой терминологической дефиниции.

Влиянием упражнения *muthos* (*fabula*) — «басня» — нравоучительная история с моралью, первого в системе «прогимназм» и рекомендуемого как прекрасное средство нравственного воспитания, можно объяснить вызывающую недоумение исследователей (по словам Лебека [6], героиня «выпадает» из роли)

реплику Алкесты, которой благочестивая супруга завершает свою речь:

...Et tu pro coniuge caro

Disce mori, disce ex me exemplum pietatis [с. 103—104].

Больше всего эта строка походит на «epimythion» — эксплицитно выраженную басенную мораль. О родстве между «басней» — вымышленной историей и «рассказом» на мифологический сюжет — тоже вымышленным, но обладающим авторитетом предания, пишут многие авторы [9, 16].

Драматизированное изложение мифологической истории (см. выше) естественным образом опирается на опыт другого популярного упражнения — «ethoroiia» (sermocinatio) — вымышленная речь от лица известного персонажа. Желание автора поэмы воссоздать партию матери, не представленную в традиции, соответствует духу школьного упражнения. Независимость от традиции позволяет автору, впервые выполняющему эту задачу, использовать в выступлении матери необычный мифологический материал.

Как показывают приводимые в сборниках «прогимназм» примеры, материал, выбранный автором барселонской поэмы (история Алкесты, миф о Фениксе), был весьма популярен как материал школьного упражнения.

Наблюдения, полученные на разных этапах исследования, свидетельствуют о том, что достаточными познаниями в сфере литературного поэтического языка анонимный автор «Алкесты» не обладает. Его сочинение — продукт школьного риторического образования поздней античной эпохи. Несоввершенство языкового чутья и поэтических выразительных средств сочинитель компенсирует формальной стилистической изобретательностью, оригинальностью содержания, последовательной и стройной композиционной организацией, принципы которой поясняются рекомендациями и примерами сборников школьных упражнений.

В связи с данной оценкой произведения можно высказать некоторые замечания и предположения относительно происхождения и назначения *всего* барселонского папирусного кодекса. Соседство в нем речей Цицерона — популярнейшего материала для *учебного* разбора, поэмы на сюжет языческой мифологии, выполненной в *ученической* манере, с христианскими каноническими текстами не представляется удивительным — кодекс объединяет учебные, школьные тексты. Поэма об Алкесте входит в него как произведение, написанное в русле школьной риторической традиции. В IV—V вв. н. э. школа продолжает давать населению Империи традиционное универсальное образование, без которого не обходятся и христиане в своей мирской жизни, и христианские проповедники в своей деятельности. Именно к IV в. на смену радикализму первых веков в христианстве приходит желание сохранить элементы языческой культуры, так называемый христианский гуманизм [8]. Книга о форме кодекса, начиная с IV в., а к V в. — окончательно, вытесняет папирусный свиток. Изначально (уже со II в. н. э.) и традиционно кодекс как более дешевый и практичный

вид «книги» — предмет школьного обихода [5, 7]. Обычно в качестве материала для кодекса использовался пергамент. Папирусные кодексы очень редки и употреблялись почти исключительно в Египте — центре папирусного производства.

На этом факте основано предположение о происхождении барселонского папирусного кодекса из Египта. Поэма об Алкесте вряд ли пользовалась известностью, переходящей границы местной. Ее школьный, экспериментальный характер вполне отвечает духу массовой литературной и, прежде всего, риторической активности, которая отличает Африку IV—V вв. н. э.: африканского происхождения поэт Драконтий, эпилли которого представляют собой литературный тип наиболее близкий барселонской поэме, христианский интерпретатор языческих мифов (как мифов-басен) Фульгенций [3], христианские апологеты, не чуждые риторических традиций языческой культуры [10].

Латинские папирусные тексты — документальные и литературные — составляют отдельную главу истории латинской культуры (поздней в особенности), о которой, иначе, мы знали бы немного. В этом смысле интересны не только находки литературных произведений, обладающих несомненными художественными достоинствами, но и такие, которые немецкий филолог-классик Т. Бирт [5] назвал «разочаровывающими»: «мы ничего не потеряли от того, что эти произведения не были известны ко времени Гете — периоду формирования нашего литературного вкуса» [5, с. 225]. Отражая уровень средней массовой литературной продукции, бытование и трансформацию литературной и мифографической традиции, эти «разочаровывающие» произведения позволяют ощутимо представить культурную атмосферу своей эпохи и потому заслуживают самого пристального внимания.

Список литературы: 1. Алисова Т. В., Репина Т. А., Таривердиева М. А. Введение в романскую филологию. М., 1982. 2. Гаспаров М. Л. Поздняя латинская поэзия. М., 1982. 3. Гусейнов Г. Ч. Истолкование мифологии на рубеже античности и средневековья: из книги латинского грамматика V—VI вв. н. э. // Античность как тип культуры. М., 1988. С. 325—333. 4. Дынников А. Н., Лопатина М. Г. Народная латынь. М., 1975. 5. Birt Th. Kritik und Hermeneutik. Abriss der antiken Buchwesen. Munchen, 1913. 6. Lebek W. D. Kommentar. Das neue Alkestis-Gedicht der Papyri Barcinonenses. ZPE. Bd. 53. 1983. S. 19—29. 7. Martialis. 14, 183—195. 8. Mohrmann Chr. Latin vulgair. Latin des chretiens. Paris, 1955. 9. Priscianus, in Rhetores Latini minores, ed. C. Halm. Lipsiae, 1963. 10. Raby F. J. E. A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages. Vol. 1. Oxford, 1957. 11. Roca-Puig. ZPE, Bd. 53. 1983. 12. Schetter W. Zu den Sprachangaben der Papyri Barcinonenses. Hermes 114. H. 1. 1986. 13. Scheublin I. Zur Alkestis in der P. B. M. H. Bd. 41. H. 3. 1984. 14. Schwarz J. Le Papyrus Latin d'Alceste et l'oeuvre de Claudien. ZPE. Bd. 52. 1983. 15. The Oxford Classical Dictionary. Ed. 2. Oxford, 1979. 16. Walz R. J. Rhetores Graeci. Stuttgart, Tubingen, Londini, 1932—1936. Vol. 1—10.

Поступила в редколлегию 26.11.88

О. С. ЮРЧЕНКО, д-р філол. наук

«ЕНЕІДА» І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО В РОСІЙСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

Славетна поема І. П. Котляревського (1769—1838) «Енеїда» має шість частин і в повному обсязі вийшла в Харкові вже після смерті автора [2]. Харківське видання здійснене 1842 року за повним чистовим автографом і вважається канонічним. Широкого розголосу «Енеїда» набула з кінця XVIII ст., коли з'явилися друком без відома автора три початкові частини її в Петербурзі [6]. То був 1798 рік. 1808 року ці частини були перевидані там же [3]. У Петербурзі з'явилося і перше авторське перероблене видання (1809 рік), цих трьох частин з додатком 4-ї [4]. Отже, світ побачила «Енеїда» спочатку в Росії, а потім уже на Україні. Зазначимо, що і уривки 5-ї частини друкувалися в Росії (ж. Соревнователь просвещения и благонравия, 1822, ч. XVII; 1823, ч. XXIV). В дожовтневий час повного перекладу «Енеїди» російський читач не мав. Однією з причин відсутності російського перекладу цього геніального твору в дожовтневий час є те, що царський уряд і його ідеологи, керовані, кажучи словами М. Горького, «зоологічним націоналізмом», чинили жорсткий опір культурному єднанню народів Росії.

В радянський час з'явилося три повних переклади поеми в Росії. Перший з них належить перу Іллі Бражніна, виданий 1953 року [9] і одразу перевиданий (1955, 1957). Хронологічно другим є переклад Костя Худенського, виданий 1957 року в Калінінграді [10] і 1961 року в Харкові [11]. Третім у часі є переклад Віри Потапової (Фінкельштейн), виданий 1961 року [13] і перевиданий 1964, 1969 року тощо. Неповних перекладів твору не називаємо.

Незважаючи на те, що є аж три повних переклади поеми і значна кількість видань (перевидань) її, освоєння цього твору російськими майстрами слова не можна вважати завершеним. До такого переконання можна прийти, читаючи такі, приміром, рядки:

Не первый я иду к Плутону
И не последний — так и знай!
Орфей вернулся без урона,
Хоть был изрядный негодай [13, с. 82].

Що може подумати російський читач про І. П. Котляревського, натрапивши на такі випадки проти чарівника давньогрецької музики і співу? Ясно, що таку характеристику Орфея читач не припише перекладачеві, а віднесе їх на карб автора оригіналу і відкладе геть книжку. І. Котляревський, зрозуміло, і в головах не клав ображати чи паплюжити легендарного співця. У нього сказано:

Не перший я, та й не послідній,
Іду до пекла на поклон:
Орфей, який уже негідний,
Та що ж йому зробив Плутон? [14, с. 85].

Слово «негідний» значить те ж, що й російське «негодный», тобто — «ветхий», «старий», «нікчемний», «негодящий».

Прикро, що таку помилку перекладачка Віра Потапова зробила з поспіху й зарозумілості, адже її попередники — Ілля Бражнін і Кость Худенський не послизнулися на слові «негідний», спільному в цім значенні для української й російської мов.

У Бражніна:

Орфей — на что уж был никчемный,
Ему ж не сделал зла Плутон [9, с. 51],

у К. Худенського:

Орфей, на что уж силой бедный,
Да с ним не справился Плутон [10],
Орфей, на что уж был никчемный,
Да с ним не справился Плутон [11],
Орфей, какой уж незавидный,
Да с ним не справился Плутон [12].

Зрозуміло, що кожному з названих тут перекладачів «Енеїди» критика щось та закидала, адже бездоганних перекладів нема і не може бути. Проте є такі вади й огріхи в доробку того чи того перекладача, яких не можна відносити до неминучостей, не можна пробачати. Так, перекладачеві А. Глобі, що переклав уривки з «Енеїди» і Іллі Бражніну закидали (і правильно!) «глухоту до своєрідного травестійного тону розповіді автора «Енеїди», неспроможність у багатьох випадках відобразити національну специфіку мови, тісно переплетену з народністю» [8, с. 197—198]. Подібне невміння «відобразити стиль «Енеїди» властиве і... перекладаві В. Потапової» [Там же]. Так пише В. В. Коптілов, а О. І. Білецький висловлює протилежну думку: «В. Потапова довго і уважно вивчала лексику поеми, майстерно сполучаючи в своїй передачі російське мовлення з елементами зрозумілого російським читачам українського, орієнтуючись на повісті Гоголя» [1, с. 15]. Вона, на думку вченого, вдаліше від попередників розв'язала завдання збереження і комічного, і героїчного характеру «Енеїди» Котляревського. Думається, що її переклад — найбільш еквівалентний варіант українського тексту» [Там же].

Критикуючи переклад В. Потапової, В. В. Коптілов вважає, що в значній кількості місць «переклад К. Худенського значно ближчий до оригіналу з його настановою на *гумористичне* використання народної мови... Саме цього сокового народного гумору і бракує іншим російським перекладачам «Енеїди». Вони вірно відображають *зміст* поеми, її сюжетні, композиційні особливості тощо і часто забувають про *стиль* першого твору української літератури, про народність його *мови*, яка забезпечила йому тривале і славне життя» [8, с. 199—200].

Після виходу калінінградського видання перекладу К. Худен-

ського журнал «Прапор» у щоденниковому записі «Перекладач «Енеїди» — інженер» зазначав: «1950 року інженер почав працювати над перекладом. Він не припинив роботи й тоді, коли дізнався, що вийшов з друку перший повний переклад «Енеїди», зроблений у 1954 році І. Бражніним. І ось перекладено останній рядок... Тепер автор чекав, що скажуть спеціалісти. З перекладом «Енеїди» ознайомились у Москві, Ленінграді, Києві, Львові, Свердловську та інших містах країни. Поет Л. Вишеславський (Київ) писав: «Робота тов. Худенського заслуговує схвалення». Літературознавець І. Айзеншток (Ленінград) зробив висновок: «Новий переклад чудової поеми І. П. Котляревського, здійснений К. В. Худенським, має бути визнаний точнішим, художнішим, кращим, ніж переклад І. Я. Бражніна, бо він віддає специфічну красу українського оригіналу» [16, с. 124].

Оцінюючи відтворення в перекладах І. Бражніна і К. Худенського стилю української поеми, В. В. Коптілов підсумовує: «На нашу думку, більш повно відображає характер стилю «Енеїди» переклад К. Худенського. Правда, його перекладові місцями бракує артистичного блиску, часом трапляються важкуваті рядки..., невинуваті тавтології... Але загальний напрямок взятий перекладачем вірно» [7, с. 138—143].

К. Худенський сам розумів переваги свого перекладу, свого стилю. На форзаці одного з видань «Енеїди» він своїм чітким красивим почерком, різко надавлюючи м'який чорний олівець, написав: «Это кошунство и глумление над памятью великого украинского писателя. Прочтя перевод..., нельзя понять, почему украинцы считают И. П. Котляревского классиком? Это же раешник, при том захудалый» (1954 р.).

Усіх дописок, коментарів, зауважень, роз'яснень, аргументів, записаних ним у текстах перекладів, зроблених колегами, не вмістити в жодну статтю, якою б об'ємистою вона не була.

Наголосимо тут на тому, що офіцер у відставці і інженер ХТЗ Костянтин Васильович Худенський провів титанічну роботу в справі популяризації серед російського загалу творчої спадщини творця нової української літературної мови і першого класика нової української літератури І. П. Котляревського.

«Енеїда» ходила у списках між читачів задовго, до її появи друком. Принаймні уже в 1794 році окремі її фрагменти привабили перших читачів, а в 1838 році І. П. Котляревський розставив у тексті «Енеїди» останні крапки над «і». Таким чином, — 45 літ творилася безсмертна «Енеїда». Зрозуміло тому, що і переклад цього твору вимагає від митця-інтерпретатора не тільки таланту, такту, енциклопедичних знань, а ще й часу, часу та ще раз часу. Приміром, Ілля Бражнін перекладав цю поему 26 років, а К. Худенський від 1950 року до 1966-го, а то й довше... Принаймні 1966-м роком датований переклад повного тексту «Енеїди», що зберігається в родині Худенських (див.: 12). З аналізу машинопису остаточної редакції перекладу поеми видно, яку значну роботу ще раз (на цей раз уже втретє) провів К. Худенський по

вдосконаленню тексту свого перекладу. В текст видання 1961 року він вніс численні зміни.

А саме:

з 660-ти рядків 1-ї частини поеми він виправив 244 рядки.
з 750-ти рядків 2-ї частини виправив 256 рядків,
з 1410-ти рядків 3-ї частини — 432 рядки,
з 1330-ти рядків 4-ї частини — 288 рядків,
з 1440-ти рядків 5-ї частини виправив 316 рядків
і з 1710-ти рядків 6-ї частини виправив 367 рядків, тобто з 7300 рядків змінив 1903 рядки. Це за його підрахунками, зробленими на полях видання 1961 року.

Практично ж змінених рядків дещо більше.

Проти кожного зміненого рядка у виданні 1961 року він поставив червоним чорнилом галочку. Але все ж є змінені рядки, проти яких немає позначки.

Так, 4-й рядок 14-ї строфи 1-ї частини «Еол сыночка запугал» [11, с. 15] не фігурує в числі виправлених. Але в названій остаточній редакції перекладу рядок цей має таке звучання: «Еол сыночка настрашал».

Ми навели тільки кілька штрихів з картини, яка постає з аналізу перекладу «Енеїди», здійсненого К. Худенським. Але й ці штрихи, гадаємо, свідчать про непересічний перекладацький хист і письменницьке обдарування харківського інженера-тракторобудівника, чий переклад «Енеїди» вигідно вирізняється в ряду інших перекладів цієї поеми.

Було б добре, якби видавці зацікавилися названою машинописною редакцією перекладу «Енеїди», зробленого К. Худенським, щоб і вона побачила світ, адже вона значно досконаліша, ніж інші дві друковані редакції перекладу.

І принагідно скажемо ще про таке: чекають на увагу до себе і переклади інших творів І. П. Котляревського, здійснені пером К. Худенського, про що в наукових колах досі не з'являлося ніяких, як нам здається, відомостей.

Список літератури: 1. Белецкий А. И., «Энеида» И. П. Котляревского // Котляревский И. П. Энеида / Пер. с укр. В. Потаповой. М., 1961. С. 3—15. 2. Вергилиева Энеида, на малороссийский язык переложенная. Ч. 1—4. Изд. 4-е. Х., 1842. 425 с. 3. Вергилиева Энеида, на малороссийский язык переложенная И. Котляревским. Ч. 1—3. Спб., 1808. 148 с. 4. Вергилиева Энеида, на малороссийский язык переложенная И. Котляревским. Ч. 1—4. Спб., 1809. 45 с. 5. Дейч Ол. Новый переклад «Енеїди» // Літ. газ. 1958. 20 черв. 6. Энеида на малороссийский язык перелицованная И. Котляревским. Ч. 1—3 с прибавлением значения малороссийских слов как содержащихся в оной, так и весьма многих других. Спб., 1798. 7. Коптілов В. Два переклади «Енеїди» І. П. Котляревського // Рад. літературознавство. 1959. № 5. С. 138—143. 8. Коптілов В. Корисне видання // Вітчизна. 1960. № 7. С. 196—200. 9. Котляревский И. П. Энеида / Пер. с укр. И. Бражнина. М., 1953. 223 с. 10. Котляревский И. П. Энеида / Пер. с укр. К. Худенского. Калининград, 1957. 272 с. 11. Котляревский И. П. Энеида / Пер. с укр. К. Худенского. Х., 1961. 303 с. 12. Котляревский И. П. Энеида / Пер. К. Худенского. Х., 1966. 367+38. Арх. семьи Худенских. Машинопись. 13. Котляревский И. П. Энеида / Пер. с укр. В. Потаповой; под ред. М. Ф. Рыльского. М., 1961. 295 с. 14. Котляревський Т. П. Повне зібрання творів. К., 1969.

512 с. 15. Пархоменко М. Новый перевод «Энеиды» И. П. Котляревского (Мастерство перевода). М., 1964. С. 162—163. 16. Перекладач «Енеїди» — інженер // Прапор. 1958. № 4. С. 124.

Надійшла до редколегії 01.12.88

Автор рассматривает переводы на русский язык «Энеиды» — бессмертного творения И. П. Котляревского.

О. І. БОРЗЕНКО

**ФОЛЬКЛОРНА СИМВОЛІКА
ПОВІСТІ Г. Ф. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА «МАРУСЯ»
ТА ЇЇ ВІДТВОРЕННЯ В АВТОПЕРЕКЛАДІ**

Бивчаючи символіку літературного тексту, ми отримуємо можливість вийти на шляхи декодування вітчизняної знакової системи, що відкриває широкі перспективи для оптимального сприйняття художнього твору.

У цьому плані показова фольклорна символіка, яка містить у собі елементи моделі народного способу мислення і світобачення. Оскільки мова зазнає постійних змін, роль фольклорних символів змінюється — вони стають тими елементами, які передають традиційні моделі сучасним мовним утворенням і діють як вектори смислу, визначаючи напрямки руху думок та почуттів.

Значні труднощі постають перед письменником, який бере на себе відповідальність, використовуючи символи у функції тропів. Іще з більшими труднощами стикається перекладач, бо знайти абсолютні відповідники символів у іншій мові практично не видається можливим.

Почасти складні процеси громадсько-культурного життя початку ХІХ ст., почасти творча фантазія Г. Ф. Квітки зумовили появу повісті «Маруся» — етапного для всього українського письменства твору, а також поряд із добре знаним у російському літературному процесі письменником Г. Ф. Квіtkoю появу Грицька Основ'яненка — видатного українського прозаїка.

Унікальністю внутрішньої поетичної структури, оригінальним типом художнього образу, побудованого на синтезі літературної і фольклорної традиції, пояснюється те, що повість стала своєрідним генератором творчого мислення, імпульси якого і понині відчутні у вітчизняній прозі.

Певний інтерес становить переклад повісті на російську мову, здійснений самим Г. Ф. Квіtkoю, якого не задовольнив перший переклад «Марусі». «Слушаем в чтении, и что же? — писал Г. Ф. Квітка-Основ'яненко до П. О. Плетньова. — Малороссы не узнают своих земляков, а русские... зевают и находят маскерадом... Я предложил свой перевод, буквальный, не позволяя себе слова сместить, а найден сносным, но не передающим вполне (ну, право) красот малорусских оборотов» [4, с. 140].

Переклад, зроблений Квіtkoю-Основ'яненком, цікавий переду-

сім із двох точок зору: він дає змогу розглянути, по-перше, деякі питання, пов'язані із специфікою автоперекладу; по-друге, проблему відтворення символіки у перекладі.

Звертаючись свого часу до проблематики автоперекладу, О. М. Фінкель відзначав, що традиційна схема «твір—перекладач» передбачає переосмислення твору перекладачем для себе. Зовсім інша ситуація виникає при автоперекладі, оскільки автор і перекладач — одна особа. В цьому випадку відбувається переосмислення не для себе, а для інших [3, с. 124].

О. М. Фінкель слушно відзначив не лише білінгвізм Квітки-людини, а й білінгвізм Квітки-письменника. Це важливо тому, що білінгвізм Квітки-письменника поставив Квітку-перекладача перед дилемою: йому доводилося варіювати між своїми українською та російською «свідомостями». На локалізацію мовних систем у білінгвів вказував іще відомий радянський психолог Л. С. Виготський, який доводив «...відносну самостійність кожної з різних мовних систем» [1, с. 330]. Це питання постає перед нами так гостро тому, що у Квітки-Основ'яненка, як письменника одночасно українського і російського, існувала локалізація принципово відмінних типів творчого мислення, зумовлених різними мовними системами. Можливо, цим пояснюється і виключна популярність українськомовних Квітчиних творів (українська ж бо мова була для нього рідною, а творчий тип мислення, зумовлений нею, був для Квітки природним) при схвальній, але досить стриманій реакції на його твори російською мовою. Свого часу ця думка висловлювалася П. О. Кулішем. «Замечателен тот факт,— міркував він,— и нам нельзя на нем не остановиться: что один и тот же писатель, производя на читателей неотразимое впечатление малороссийским языком, оставлен ими без внимания на великорусском. Здесь мы видим доказательство, какая тесная связь существует между языком и творящею фантазиею писателя и в какой слабой степени передает язык другого народа понятия, которые вырабатывались не у него и составляют чужую собственность» [2, с. 492].

Труднощі, що постали перед Квіткою при роботі над перекладом, очевидно, визначалися ситуацією, коли те, що допускала одна мовна система, інша заперечувала.

Важливу роль для творення самобутньої концепції світу виконує у повісті символіка, а специфіка вираження цієї концепції тісно пов'язана з природою символу, оскільки символ не вбачає в конкретності найбільш розумного шляху пізнання, бо в деталях завжди втрачається щось, на перший погляд другорядне, а насправді досить посутнє.

У повісті привертають увагу так звані символічні метафори, природа яких була висвітлена іще О. О. Потебнею. Така символіка представлена символами матері, батька, коханого та коханої. Так, батько — соколик, лебедик; мати — утітка, перепілочка, голубка. Кохана — голубка, лебідочка, зірочка, рибочка, перепілочка, зозуленька, галочка; коханий — сизий голубочок, соколик, лебедик. Ці символи Квітка передає у перекладі без змін, оскільки такі

слова властиві і російській мові: горлиця, соколик, лебедушка, звездочка, рыбочка, перепелочка, галочка, лебедик, уточка, голу-бочка. Більшість цих слів засвідчена також і в російському фольклорі, й у художньому тексті російським читачем вони сприймаються передусім як віднесені до фольклору російського. Такий стан речей негативно впливає на переклад, оскільки приводить до змішування асоціативних зв'язків у процесі прочитання. Справді, російський читач поряд з атрибутикою, усвідомленою ним як українська, стикається з елементами рідного фольклору (до того ж вжитими не завжди традиційно), що створює певний ефект декоративності.

Із збереженням традиційної символіки подані Квіткою-Основ'яненком елементи обряду сватання, де князь — молодий, куниця — молода, ловці — старости. Молода колупає піч — значить хлюпець їй подобається. Запропонувати старостам по чарці — значить, відмовити по-хорошому, не образивши. Інша, зневажлива форма відмови — гарбуз.

Зустрічається цікаве використання символів «хліб святий» — «гарбуз» як протиставлення: «А інші свинячою стежкою, поїд плотами мовчки собі ідуть і під плечем, замість хліба святого, несуть... гарбуз!» [5, с. 57].

Насичена природною, обрядовою символікою і сцена похорону Марусі. Наприклад, вінок на голові покійної означає, що вона вмерла невинчана. Жменю землі при прощанні з покійницею кидають у могилу, «...щоб бути з нею ув однім царстві» [5, с. 84].

З метою якнайдетальнішого відтворення обрядової символіки Квітка, по-перше, вводить у перекладі велику кількість українізмів; по-друге, примітками дає пояснення не зрозумілих російському читачеві обрядових елементів. Він повністю вилучає обрядові пісні, перекладає які надзвичайно складно. Все це свідчить, що, перекладаючи твір, Квітка на перше місце ставив інформативну функцію, свідомо йдучи на втрати естетичних вартостей.

Події повісті розвиваються так, що після смерті Марусі Василь зникає і чутки немає про нього три роки. На третьому році до Марусиних батьків з'являється «чоловік з города» (тобто, якийсь невідомий) і передає уклін від Василя. Знову ж таки про Василеву смерть розповідає незнайомий чернець, усяка додаткова інформація про якого відсутня. У обох випадках маємо справу з символічною постаттю невідомого вісника. Така символіка передана російською мовою вдало, без відчутних диссонансів.

Деякі із символів свідомо вводяться письменником у тканину твору, як, наприклад, цятання горішками Василя і Марусі при першій зустрічі, коли зароджується їхнє кохання. Пізніше Маруся зберігає горішки і, дивлячись на них, у розлуці згадує Василя, а перед смертю Маруся просить покласти горішки з нею в домовину, як щось найдорожче. Всього в тексті цей символ зустрічається дев'ять разів, і кожного разу з конкретного контексту за асоціативним зв'язком, який виконує тут роль зворотного зв'язку, знову переносить читача до початку твору, до зародження Марусиного

кохання. Подібну роль виконує і хустка, яку готувала Маруся Василеві на весілля, і яка була йому пов'язана на похоронах. Передсмертна воля Василя — покласти цю хустку разом із жменем землі з Марусиною могилою до нього в домовину, теж відсилає нас до попередніх подій, тобто, вказує смислові напрямки, за якими повинні рухатися наші думки і почуття. Відтворення такої символіки у перекладі задовільне, та вартість її значно знецінюється, оскільки інші елементи символічної структури, відтворені з меншим успіхом, порушують загальну логіку символів.

Власне, символічною є і сама Марусина смерть, яка відповідає задумові автора, висловленому ним алегорично на початку повісті: «От зберуться діти на вулицю грати... а меж ними буде дитина плохенька, смирна, покірна і що усяк її може зобідити. Адже правда, що батько тієї дитини, щоб вона не перейняла худу від своєвольників, жалкуючи об ній, кликне з вулиці до себе, і, щоб воно за товариством не скучало, посадить біля себе, та й приголубить, і поніжить, і чого воно забажа, цього їй дасть. Пожаль, хлопці, що на вулиці zostались, не знаючи яке добро тій дитині у батька, будуть жалкувати, а йому у отця дуже-дуже добре! От так і небесний наш отець з нами робить: бережить нас від усякої біди і береть нас прямісінько до себе, де є таке добро, таке добро...» [5, с. 22]. Отже, смерть Марусі символізує зв'язок із якоюсь трансцендентною реальністю, яка покликана компенсувати відсутність рівноваги і надати значущості усім подіям земного життя.

Іще один символ — вечірня зоря, сутність якого можна проілюструвати цитатою. «А щоб нам одрадіш було, — звертається Василь до Марусі, — так прошу тебе: вечірня зірочка як зійде, то ти, споминаючи мене, поглядай на неї; у ту пору я стану зорювати, гляну на твою зірочку й знатиму, що ти на неї дивилася, то мені одрадіш буде, неначе я дивлюся на твої очі, що як зірочки сяють» [5, с. 67]. Тут вечірня зоря символізує і згадку про коханого, і коханого, і саме кохання, і тривогу.

Символом жалю, печалі й суму виступає чорний платок, який одягає Маруся по від'їзді Василя. Але чорний платок — не лише сум, а й усе Марусине життя в розлуці з Василем: «...усе чорний платок, та й годі» [5, с. 69].

Із відтворенням таких символів, як вечірня зоря, чорний платок, у Квітки не виникло особливих ускладнень.

А от переклад символічної сцени прощання є помітним прорахунком Квітки. В оригіналі ця сцена виглядає так: «Василію! На кладовищі мене покидаєш, на кладовищі мене й знайдеш! Поминай мене, не удавайся у тугу... прощай на віки вічні!.. Там побачимось!» [5, с. 68]. А що ж нам репрезентує російський переклад? У ньому одразу ж впадає в око різка стилістична невідповідність, складається враження, ніби в уста селянської дівчини вкладені слова якоїсь романтизованої панночки: «Василь! На кладбище мене оставляешь, на кладбище меня и найдешь... Благодарю тебя за любовь... Через нее я узнала счастье на земле. Поминай меня: не вдавайся в тугу... Прощай на веки вечные!.. Там

увидимся!..» [6, с. 534]. Тут ми стикаємось із випадком невідповідності у мовних системах, коли те, що українською мовою виглядає природним, дослівно перекладене на російську — штучне і нещире, що є важливим для українськомовного читача — значно знецінюється у перекладі і видається незрозумілим, сентиментальним, надуманим і т. ін. Все ж загальний рівень перекладу можна визнати задовільним з огляду на те, що його недоліки зумовлені не стільки невправністю перекладача, скільки самою природою повісті, її подібністю до фольклорних творів. Ті самобутні елементи, які об'єднувалися і підпорядковувалися у відповідності з логікою символів, значно знецінились у перекладі. Власне, принцип дослівного перекладу у випадку із подібним твором просто не міг дати інших результатів. А якщо відійти від цього принципу, апелюючи до можливостей мови перекладу, то створиться ситуація, за якої цей переклад можна буде вважати наново написаним твором.

Як відомо, перекладаючи повість, Квітка переосмислював її для російського читача XIX ст., орієнтуючись на здатність того читача до розуміння. Тоді може постати питання: чи не є нині цей Квітчин переклад безнадійно застарілим? Напевно, і так, і ні. Антропологічно, звичайно, переклад можна вважати застарілим, бо для сучасного читача він став іще віддаленішим від оригіналу. А в історичному ракурсі переклад зберіг свою вартість, передусім наукову, як унікальна соціолінгвістична пам'ятка, вивчення якої може дати небайдужому дослідникові цікаві спостереження.

Список літератури: 1. *Выготский Л. С.* К вопросу о многоязычии в детском возрасте // Собрание сочинений: В 6 т. М., 1983. Т. 3. С. 329—337. 2. *Кулиш П. О.* Об отношении малороссийской словесности к общерусской // *Вибрані твори* К., 1969. С. 488—494. 3. *Финкель А. М.* Об автопереводе // *Теория и критика перевода*. Л., 1962. С. 120—133. 4. *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Твори: У 8 т. К., 1968. Т. 8. 397 с. 5. *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Твори: у 7 т. К., 1981. Т. 3. 480 с. 6. *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Повести. К., 1954. 592 с.

Надійшла до редколегії 01.12.88

Автор рассматривает фольклорную символику повести Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Маруса» и ее отображение в автопереводе.

К. В. ГУЛЫН

**О НЕКОТОРЫХ ТЕКСТОБРАЗУЮЩИХ ФУНКЦИЯХ
МЕТАФОРЫ В ИХ ОТНОШЕНИИ К ТЕМЕ ТЕКСТА
В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИРИКЕ XVI—СЕРЕДИНЫ XIX вв.
(лингвopoэтическое исследование на материале английских,
французских и русских текстов)**

В предлагаемой работе рассмотрены некоторые из многоплановых поэтических (относящихся к поэтике) функций, которыми характеризуется метафора*

* Под метафорой в данной работе понимаются случаи вторичной номинации, основанной на общем принципе сходства в плане содержания (но не в плане выражения), и в частности также олицетворение. Последнее рассматривается как метафора, приписывающая некоторому объекту свойства иного объекта [4].

в художественных текстах вообще и в текстах бесфабульной лирики в частности. Конкретно функции, рассматриваемые в данной работе, принадлежат к функциям текстообразующим. Задача исследования — определение тенденций в эволюции этих функций в текстах европейской бесфабульной лирики XVI—середины XIX вв. (в качестве материала выбраны тексты английской, французской и русской* литератур, поэзия которых проявляет определенное типологическое сходство в пределах литератур европейского культурно-исторического ареала в плане литературных стилей рассматриваемого периода).

Охарактеризуем функции, о которых идет речь.

Метафора через прямое значение своего образного средства (одиночного или развернутого в конструкцию) не только обозначает какой-то элемент референтного пространства текста, но и характеризует некоторый инсй его элемент, логически тем самым связывая через план выражения (и заставляя восприятие вводить внутритекстуально во взаимодействие) два элемента референтного пространства, которые реально подобным образом взаимодействовать не могут, чем достигается определенный художественный эффект. В качестве примера приведем фрагмент из стихотворения Г. Р. Державина «Соловей» (стихотворение также рассмотрено далее в ходе анализа): «Вдали я слышу соловья ... Певец весенних дней пернатый ... Твой глас отрывный, перекаты ... В безмолвие приводят тварь. // Молчит пустыня изумленна ... Стоящий холм чело нагнул. // И, свесясь со скалы кремнистой, / Густокудрява мрачна ель / Напев твой яркий, голосистый ... Как очарована внимает. / Не смеет двинуться луна / И свет свой слабо испускает». В данном тексте метафорически предцирированные холму, ели и луны «состояния души» формально характеризуют пение соловья (и, таким образом, самого соловья), то есть иной элемент референтного пространства текста, чем логические «субъекты» указанных «состояний» (эти «субъекты» — ель, холм, луна — в своих признаках собственно и являются темами** метафор приведенного фрагмента) — пение соловья таково (так прекрасно), что данные предметы обретают некоторые дополнительные признаки. Такова логическая модель, если отвлечься от семантической несогласованности, порождаемой метафорой (и, естественно, реальной невозможности описанных «душевных состояний»). Здесь признаки некоторых элементов референтного пространства текста с помощью метафоры представлены следствием воздействия иного элемента этого пространства. Далее такую функцию метафоры мы будем называть *функцией контекстно-логической связи* или просто *контекстно-логической связью* (причинно-следственные отношения эксплицированы в тексте).

Прямое значение образного средства метафоры логически тесно связано с точки зрения коллективного стандарта с некоторым элементом референтного пространства текста. В качестве примера приведем фрагмент из текста французского поэта XVI в. Ж. Пелетье дю Мана «L'alouette» (это стихотворение также рассмотрено далее в ходе анализа): «L'alouette ... De sa gentille voix honore*** / La faible lumière qui point». Связь в данном случае в том, что понятия пения**** и прославления (восхваления) логически тесно связаны с точки зрения коллективного стандарта: пение есть один из стандартных способов прославления (восхваления). Далее эту функцию метафоры мы будем называть *функцией абстрактно-логической связи* или просто *абстрактно-логической связью* (связь устанавливается на основе внеконтекстного знания).

Метафора через прямое значение своего образного средства связывает озаглаваемый ею элемент референтного пространства текста с некоторым иным его элементом, фактически в референтном пространстве текста с первым не связанным. Связь здесь, однако, реализуется иным образом, чем в случае контекстно-логической связи. В данном случае связь возникает вследствие того, что

* Русская лирика — с начала XVIII в. (со времен Ломоносова и Тредиаковского).

** Под темой метафоры — англ. *tenor* — понимается денотат, именуемый метафорически.

*** *honorer* в данном тексте является синонимом *glorifier* [см. 2, с. 722].

**** Доказательство правомерности недифференцированного оперирования понятием пения в данном случае (пение человека/пение птицы) см. далее текст.

в роли образного средства метафоры выступает слово, прямое значение которого тем или иным образом связано с денотатом, выступающим в роли некоторого иного элемента референтного пространства. Эта семантическая связь может быть различной — от связи через какой-то компонент значения (см. примеры в разборе стихотворений Ронсара и Шенстона далее в тексте) до практически прямого совпадения денотата прямого значения образного средства с денотатом, выступающим в роли иного, чем тема метафоры, элемента референтного пространства текста. В конечном же итоге, как и в случае контекстно-логической связи, метафора заставляет восприятие связывать два элемента референтного пространства текста, между которыми отсутствует естественная связь, и тем самым создается определенный художественный эффект. В качестве примера приведем фрагмент из стихотворения С. Т. Колриджа «To the Nightingales»: «Sister of love-lorn Poets, Philomel! / How many Bards ... listen to the drowsy cry of Watchmen / (Those hoarse unfeather'd Nightingales of Time!)». В данном тексте, в референтном пространстве которого «присутствует» соловей, стражники метафорически названы соловьями, в результате чего через план выражения происходит установление связи между фактически не связанными элементами референтного пространства текста. Далее эту функцию метафоры мы будем называть *функцией семантической связи* или просто *семантической связью*.

Специфическим эффектом обладают метафоры, неустанавливающие какой бы то ни было связи означаемого ими элемента референтного пространства текста с какими бы то ни было иными его элементами или же с некоторыми специфическими элементами этого пространства (первый случай в данной работе специально не рассматривается, примеры второго см. далее в разборе стихотворений романтического периода).

В отношении всего сказанного выше следует также заметить, что обязательно, чтобы каждый из элементов референтного пространства, между которыми устанавливается связь через метафору, был словесно эксплицирован, — в некоторых случаях один из этих элементов может не иметь прямого словесного выражения, но имплицироваться контекстом. Примером может служить «радостное чувство человека», не называемое прямо, но имплицитно представляемое в стихотворении Ф. И. Тютчева «Весна»: «Как ни гнетет рука судьбины, / Как ни томит людей обман, / Как ни браздят чело морщины / И сердце как ни полно ран; / Каким бы строгим испытаниям / Вы ни были подчинены, — / Что устоит перед дыханьем / И первой встрече весны!». Очевидно, что при определении контекстуальных отношений метафор в стихотворении, фрагмент которого приведен, необходимо учитывать и такой элемент референтного пространства.

Представление тенденций функционирования метафоры в лирике рассматриваемого периода в текстообразовательном аспекте потребует использования специфически понимаемого термина *тема текста*. Под темой текста в данной работе понимается элемент референтного пространства текста, являющийся организующим в конституировании этого пространства. Иными словами, это — элемент-основа, который присутствует в качестве подразумеваемого (имплицитного) фона в любом участке плана содержания текста стихотворения (помимо того, что в некоторых участках этот элемент может быть обозначен эксплицитно). Если понимать текст лирического стихотворения как сложный знак, то охарактеризованная выше тема текста — это тот элемент, который, служа фоном остальным элементам, позволяет им объединиться (вместе с собой) в одно сложное означаемое этого сложного знака (хотя в целом этот знак может означать нечто совершенно иное, чем такая тема текста). Далее в тех случаях, когда тема той или иной метафоры будет при разборе стихотворений совпадать с темой текста (или какими-то ее признаками), мы будем говорить, что данная метафора *спроецирована на тему текста*.

Проведем анализ отношения метафоры к понимаемой охарактеризованным выше образом теме текста на материале группы стихотворений XVI — середины XIX вв., объединенных темой текста *пение певчей птицы*.

При анализе мы будем исходить из того, что понятие *пение* и соответственно прямое значение соответствующих лексических единиц в наиболее общем виде применимы как к звукам человеческого голоса (определенным образом организованным), так и к определенным звукам, издаваемым певчими птицами, и в этом плане данное понятие будем использовать недифференцированно. Такое

обозначение двух денотатов одним и тем же звуковым комплексом — факт трех используемых в данной работе языков.

Более того, это явление вообще проявляет характер языковой универсалии, по крайней мере в отношении большинства языков европейского лингвистического ареала, причем не только индоевропейских (оно есть, например, в венгерском). Опираясь, таким образом, понятием *пение* и значениями соответствующих лексических единиц, мы будем исходить из того, что независимо от того, что является денотатом — человеческое пение или птичье — мы в обоих случаях имеем дело не с метафорой (даже языковой), а с прямыми значениями, соотносящимися друг с другом как равноценные варианты одного более широкого значения, которое можно было бы определить (не вдаваясь во все подробности) так: определенным образом организованная последовательность звуков, издаваемых голосом (человека или птицы) *.

Перейдем к рассмотрению конкретных текстов. Метафоры (метафорические конструкции) в приводимых фрагментах текстов будем выделять. При анализе каждого из рассматриваемых ниже стихотворений метафоры (метафорические конструкции) приводятся в порядке их появления в тексте и нумеруются.

Начнем со стихотворений XVI, XVII вв. (эпоха Возрождения и ранний классицизм).

Pierre de Ronsard, «Le quatriesme livre des odes. Ode XXVII (T'oserait bien quelque Poëte ...)» **:

1) «Quand la terre le Printemps sent, / Qui plus de ta [жаворонка] chanson est gaye, / Que courroucée de la playe du soc qui l'estomac luy fend»; 2) «Tu [жаворонок] fais en l'air mille discours»; 3) «... tu [жаворонок] ... contes aux vents tes amours».

Тема текста данного стихотворения — (поющий) жаворонок. Темы метафор № 2 и № 3 — предикаты жаворонка, т. е. метафоры эти спроецированы на тему текста. Эти же метафоры имеют семантическую связь с темой текста, поскольку связаны с понятием пения семантическим компонентом *пользоваться голосом* и таким образом связаны с элементом референтного пространства *поющая птица*. Теперь рассмотрим метафорическую конструкцию № 1. Темы элементов данной конструкции — *sent, gaye, courroucée, playe, estomac* — это предикаты *земли* (la terre) и на тему текста они, таким образом, не спроецированы. Не имеют они также и семантической связи с темой текста в своих образных средствах. Однако вся метафорическая конструкция как единое целое (как сложная метафора) все же с темой текста связана. Связь в том, что эмоциональное состояние человека *gaye*, — предиктируемое неживому объекту — la terre — представлено как следствие пения жаворонка, в результате чего возникает контекстно-логическая связь. Эта же связь присутствует в метафорической конструкции № 3 — антропоморфизированным ветрам предиктируется «эмоциональное состояние», так как им «рассказывают о любви».

В целом метафорика рассмотренного стихотворения подчинена теме текста и интенсифицирует воздействие последней на реципиента текста. Далее в подобных случаях мы будем говорить, что метафорика стихотворения *работает* на тему текста.

Jacques Peletier du Mans, «L'Alouette» ***:

1) «Alors que la merveille aurore / Le bord de notre ciel colore / L'alouette ... De sa gentille voix honore / La faible lumière qui point»; 2) «Tant plus ce blanc matin éclaire / Plus d'elle [жаворонка] la voix se fait claire / Et semble bien, qu'en s'efforçant ... elle veuille plaire / Au soleil qui se vient haussant».

Метафора № 1 спроецирована на тему текста и имеет с ней семантическую связь (см. выше). Метафора № 2 демонстрирует контекстно-логическую связь: солнце «может испытать удовольствие» под действием пения жаворонка. Метафора стихотворения *работает* на тему текста.

* Нужно сказать, что трактовка «пение» птицы как языковой метафоры не нарушила бы логики приводимого ниже анализа, однако неоправданно усложнила бы его технику.

** Текст стихотворения см.: 2.

*** Полный текст см.: 2.

John Milton, «To the Nightingale (O Nightingale, that on your bloomy Spray ...)» *:

«Thy [соловья] liquid ** notes that close the eye of Day».

Метафора демонстрирует контекстно-логическую связь с темой текста (поющий соловей): «око» дня закрывается (перифраза погружения в сон) под действием соловьиного пения. Метафорика стихотворения работает на тему текста.

Рассмотрим стихотворения XVIII в.

William Shenstone, «The Skylark».

1) «Go, tuneful bird! that gladd'st the skies»; 2) «... there thy [жаворонка] art display».

Метафора № 1 демонстрирует контекстно-логическую связь с темой текста: «эмоциональное состояние», предсказуемое небу, вызвано пением жаворонка.

Метафора № 2 спроецирована на тему текста и семантически с ней связана: пение (конечно, человеческое) — вид искусства. Метафорика стихотворения работает на тему текста ***.

Г. Р. Державин, «Соловей» ****.

1) «Под кровом тихой майской ноши»; 2) «Певец весенних дней пернатый»; 3) «Молчит пустыня, изумленна»; 4) «...ловит гром твой жадный слух»; 5) «На крыльях эха раздробленна / Пленяет песнь твоя [соловья]...»; 6) «Тобой [соловьем] цветущий дол смеется»; 7) «Стоящий холм чело нагнул [заслушавшись] пением соловья»; 8) «Густокудрява ... ель / Напев твой ... Как очарована, внимает»; 9) «Не смеет двинуться луна [слушая] соловья»; 10) «... ты [соловей] ... отзываешься в сердцах»; 11) «Иль храбрых россиян делами / Пленясь бы, духом возлетал [автор стихотворения о себе]».

На тему текста спроецированы метафоры № 2, 4, 5 (раздробленна), 6 и фактически № 5 (крылья эха) — эхо песни соловья и № 10 — метафорическое обозначение воздействия соловьиного пения на человека. В контекстно-логической связи с темой текста находятся метафоры № 3, 7, 8 (внимает), 9. Метафора № 11 допускает семантическую связь с темой текста: способность летать входит в интенционал (существенные признаки) понятия птица. Не обнаруживают какой бы то ни было связи с темой текста только две (что менее 20% метафор в тексте) метафоры — № 1 и 8 (густокудрява). В целом метафорика стихотворения работает на тему текста.

Рассмотрим тексты, представляющие период с конца XVIII по середину XIX вв. (переход к романтизму — романтизм).

С. Е. Раян, «Песнь соловья» ***** (представим метафоры текста, одновременно комментируя их).

Одна метафора спроецирована на тему текста: «О подруге воздыхая ... Пел над розой соловей». Одно образное средство имеет семантическую связь с темой текста: «Дни крылаты ... не летите / Оперенною стрелой *****». Восемь метафор (метафорических конструкций) никак не связаны с темой текста: «Дни ... Лейтесь медленной струей»; «...жемчуги светлых рос»; «День умрет, другой родится»; «Не спую моей подруге — / Розе нежной, молодой»; «Непреклонные дни...»; «...рой отград»; «Утро жизни отцветает»; «В светлом пириестве пируя [переносный смысл]». Контекстно-логической и абстрактно-логической связи с темой текста метафоры данного стихотворения не имеют. Около 80% метафор рассмотренного стихотворения с темой текста не связаны, поэтому в целом его метафорика на тему текста не работает.

John Keats, «Ode to a Nightingale» ***** (представим метафоры текста, одновременно комментируя их).

* Полный текст см.: The Poetical Works of John Milton. London etc., 1904.

** liquid — фактически латинизм (обозначает при этом признак темы текста), ср. «liquida — vox» [3, с. 454 (см. «liquidus»)].

*** Полный текст см.: The poetical works of William Shenstone. London, 1807. Vol. 1—2.

**** Полный текст см.: Державин Г. Р. Сочинения. М., 1985.

***** Полный текст см.: Поэты 1820—1830 гг. Л., 1972. Т. 1—2.

***** Оперенною стрелой — метаморфоза [1].

***** Полный текст см.: John Keats. Selected Poetry. New York and Scarborough, Ontario, 1966.

«...Dryad [о соловье]»; «... thou [соловей] art pouring forth thy soul abroad»; «...requiem [песня соловья]»; «...anthem [песня соловья]». Три метафоры имеют семантическую связь с темой текста: «...requiem», «...anthem» (вокальные произведения), «...I will fly to thee ... on the viewless wings of Poesy [автор стихотворения о себе]» (то же, что в случае с метафорой *возлетал* в рассмотренном выше стихотворении Державина. Ни одна метафора не имеет контекстно-логической связи с темой текста (семантическая связь метафор *requiem* и *anthem* может быть охарактеризована и как абстрактно-логическая). Девять метафор никак не связаны с темой текста: «...leaden-eyed despairs...»; «...Queen Moon is on her throne»; «...starry Fays...»; «...soft incense...»; «...eldest child»; «...dewy wine»; «I have been half in love with easeful Death, / Called him soft names...»; «...the very word is like a bell / To toll me back from thee...»; «...the fancy cannot cheat so well / As she is fabled to do, *deceiving elf*». В данном тексте метафоры, не связанные с темой текста, составляют приблизительно 65% от общего количества метафор в тексте. Это позволяет говорить о том, что метафорика этого стихотворения на тему текста в целом не работает (или же во всяком случае, что «работа» ее в этом аспекте сильно редуцирована в сравнении с рассмотренными выше доромантическими текстами).

Нами были проанализированы также тексты стихотворений «To the Nightingale» С. Т. Колриджа, «To a Skylark» П. Б. Шелли и уже постромантического (символистского) стихотворения «Le rossignol» П. Верлена. Результаты были в целом такими же, как и в случаях с рассмотренными выше стихотворениями Раяна и Китса, а именно — большее или меньшее* преобладание метафор, не связанных с темой текста, полное отсутствие контекстно-логической связи с темой текста.

Проведенное исследование в целом приводит к выводу о том, что в доромантических стихотворениях метафорика показала тенденцию к практически полной подчиненности теме текста посредством рассмотренных выше видов связи. В романтических же стихотворениях направленность тенденции изменяется в сторону разрушения подчиненности метафорике теме текста. Это особенно выражается также в отказе от контекстно-логической связи — наиболее эксплицитного вида связи. Следы этой новой направленности можно обнаружить и в постромантических стихотворениях второй трети XIX в. В плане прагматики рассмотренному различию между стихотворениями XVI—XVIII вв. и романтическими можно дать следующее объяснение: метафора в стихотворениях XVI—XVIII вв. необходима, чтобы интенсифицировать воздействие темы текста на реципиента, цель использования метафорики — изображение темы текста; в романтической лирике цель использования метафорики — изображение стимулируемых темой текста чувств, передаваемых реципиенту. Доромантический (XVI—XVIII вв.) принцип реализации текстообразующих функций метафоры можно назвать *рациональным*, романтический — *эмоциональным*. Объяснение этому переходу к эмоциональности следует искать в типологических характеристиках романтизма, который (в отличие от доромантических литературных направлений XVI—XVIII в.), сосредоточивает внимание на внутреннем мире личности, и в частности на эмоциональной его стороне.

Исследование, сходное с данным, было проведено также на материале еще двух групп стихотворений рассмотренного периода (стихотворения, писавшиеся на чью-то смерть, и стихотворения, объединенные темой текста «радостное чувство, вызванное наступлением весны»). Полученные результаты в целом сходны с результатами исследования, представленного в данной работе. Тем не менее, подчеркнем, что об обнаруженных закономерностях можно пока говорить лишь как о тенденции некоторых групп текстов, а не как об абсолютном правиле. Дальнейшие исследования должны показать место рассмотренных особенностей метафорики в общей эволюции архитектоники текста в европейской лирике.

* Меньшее, в частности, в стихотворении С. Т. Колриджа. В данном случае интересно отметить, что некоторые исследователи выдвигают предположение о том, что идиолект С. Т. Колриджа — это, так сказать, романтизированный реликт поэтического языка XVIII в. [см. 5].

Список литературы: 1. Артюнова Н. Д. Синтаксические функции метафоры // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. Т. 37, № 3. С. 251—262. 2. Евдокимова Л. В., Гринберг М.С. Комментарии // *Poésies de la Pléiade*. М., 1984. Р. 708—798. 3. Латинско-русский словарь / Сост. И. Х. Дворецкий. М., 1986. 848 с. 4. Левин Ю. И. Структура русской метафоры // Учен. зап. Тартусск. ун-та. 1965. Вып. 181. Тр. по знаковым системам. 2. С. 293—299. 5. Blake N. F. Coleridge's poetic language // *Literature of the Romantic Period: 1750—1850*. Liverpool, 1976. P. 72—81.

Поступила в редакцию 09.11.88

М. Ф. АЛЕФІРЕНКО

ВНУТРІШНЯ ФОРМА ФРАЗЕОЛОГІЧНИХ ОДИНИЦЬ У СВІТЛІ ВЗАЄМОДІЇ СТРУКТУРНИХ РІВНІВ МОВИ

Теоретичне осмислення кардинальних проблем лінгвістичної семіотики цілком зумовлюється адекватністю наукової інтерпретації «внутрішньої форми» (ВФ) мови — менталінгвального механізму імпліцитного зв'язку експонентної структури мовних знаків, їх значень (предметно-номінативних і граматичних) із репрезентованими в них розумовими відображеннями відповідних об'єктів позамовної дійсності.

ВФ — конструктивний елемент семантики всіх білатеральних мовних утворень, хоч на кожному структурному рівні мови він відзначається певною своєрідністю свого виникнення і функціонування.

Специфіка ВФ фразем, на наш погляд, зумовлюється смисловою взаємодією всіх компонентів фраземотворчого процесу — одиниць різних структурних рівнів: повнозначних і службових слів (прийменників і сполучників), словосполучень (або речень). Причому при створенні ВФ фразем їх складники взаємодіють не в усьому обсязі своєї семантики, а лише окремими її смисловими елементами (семами). Контраргументом цього положення може бути аксіоматичне твердження про десемантизацію фраземотворчих компонентів — їх лексичних, морфологічних і синтаксичних значень. Але в цьому незаперечному факті якраз і приховується фраземотворчий імпульс вільносинтаксичного генотипу. На початковій стадії фразеологізації формування фразеологічної семантики спирається саме на ті елементарні смислові компоненти (зокрема, ВФ) дериваційної бази, які нею втрачаються, щоб за їх допомогою встановити новий смисловий зв'язок між означуючим (планом вираження) фраземного знака і вторинним (непрямим) об'єктом фразеологічної номінації. У цьому відношенні досить актуальним залишається зауваження О. О. Потебні про співвідношення твірного й похідного утворення, при якому «попереднє може бути назване внутрішньою формою наступного» [1, с. 115]. Однак, на відміну від слова, внутрішньою формою фразем виступає не семантичний залишок їх словесних компонентів, а своєрідний симбіоз лексичної та синтаксичної семантики відповідного вільносинтаксичного генотипу, що служить знаком (формою) типового й узагальненого

денотата. Внаслідок такої генералізації окремих елементів гетерогенної семантики ВФ фраземи стає «образним уявленням, а не ознакою, як у звичайному слові» [2, с. 16]. Це пояснюється тим, що своїм виникненням ВФ фраземи зобов'язана не одній якійсь властивості чи рисі денотата, а цілому комплексу смислових складників — конотативним і потенціальним семам слів-компонентів, а також семантиці глибинних (ядерних) структур та пресуппозиціям синтаксичних конструкцій — того змістового фону, підтексту, попереднього знання і досвіду мовців, без якого мовне спілкування практично немислиме.

Так, ВФ фразем, структурно співвідносних із словосполученнями, *ламати голову, легка рука, на всі заставки* мотивується певними елементами лексичних значень слів у їх вільному вживанні і синтаксичних значень відповідних структурних моделей (схем). В основі фразеологічного значення першої фраземи «робити зусилля з метою опанування дуже складних явищ» лежить образне уявлення про сильне розумове напруження людини — ВФ, створювана взаємодією сем «застосування сили» і «мозок, мізкувати», які транспонуються із лексичних значень дієслова *ламати* — «робити непридатним, руйнувати, псувати, знищувати щось із застосуванням сили» й іменника *голова* — «частина тіла, в якій міститься мозок — вищий відділ центральної нервової системи», а також транзитивно-об'єктним синтаксичним значенням моделі Д_{перех.}+І_{зн.}, яке зумовлює, до речі, і зовнішню форму словникової дефініції фраземи [3, с. 17]. У зв'язку з цим твердження деяких дослідників, що «перемінне словосполучення служить лише структурним кісткою для утворення ФО, не відображаючи її специфічної семантики і тих семантичних перетворень, які приводять до формування образно-мотивованого значення ФО» [4, с. 15], уявляються нам занадто категоричними.

ВФ фраземи *легка рука* виникає з уявлення про діяльність людини, що не вимагає великих зусиль. Таке уявлення викликається асоціативними зв'язками між денотативними ознаками, об'єктивованими в прямих предметно-номінативних значеннях лексичних компонентів *рука* — «кожна з двох верхніх кінцівок» і *легкий* — антонім до *важкий*. Крім того, в осмисленні ВФ фразеологічного значення цієї фраземи не останню роль відіграє пресуппозиція — наш життєвий досвід: *рука* — основний орган практичної діяльності людини. Тому цей субстантивний компонент фраземи на фоні синтаксичного значення атрибутивності, репрезентованого моделлю словосполучення П+І_{наз.}, і визначає метонімічний тип всього фразеологічного значення «комусь що-небудь добре вдається».

Якщо у формуванні ВФ розглянутих вище одиниць (*ламати голову, легка рука*) основна роль належить цілісноасоціативному переосмисленню лексичних значень фраземотворчих компонентів, то домінуючим фактором створення ВФ фраземи *на всі заставки* виступає переосмислення її синтаксичної моделі на+3+І_{знах.}. Її пряме (денотативне) призначення — вказувати на межу спряму-

вання дії (пор.: закрити потік води на всі заставки). У процесі фразеологізації конструкції виникає фразеосхема — своєрідна синтаксична ідіома на + весь + І: на всі заставки, на всі лади, на всі (чотири) боки (сторони), на всіх парусах, на всіх парах, на все горло, на всю губу. У цьому випадку ідіоматизації піддається на-самперед пряме синтаксичне значення моделі, детерміноване головним чином граматичним значенням применника на, що, як правило, у сполученні з формою знахідного або місцевого відмінка позначає у вільносинтаксичних конструкціях фон або межу спрямування дії. Внаслідок переосмислення значення синтаксичної моделі в семантичну структуру фраземи на всі заставки переко-довується одна з найвиразніших його денотативних сем «межа, граничність якоїсь дії», на ґрунті якої нарощуються інші, переносні смислові елементи «міра», ступінь вираження динамічної ознаки». Це, зрештою, приводить до «переродження» об'єктної семантики вільносинтаксичного генотипу у фразеологічне значення обставинного характеру. Звичайно, не остання роль при цьому відводиться займенниковому компонентові: *весь* (*вся, все, всі*) означає повне охоплення однорідних предметів або явищ. У подібних фраземах «регулярний характер семантичної мотивованості за допомогою тієї чи іншої синтаксичної структури фразеологізму розуміється як засіб створення «внутрішньої форми» фразеологізму» [5, с. 181].

Взаємодія у процесі формування ВФ фразем елементів семантики одиниць різних структурних рівнів забезпечує вільносинтаксичному генотипові той фраземотворчий потенціал, на основі якого розвиваються різноманітні смислові ускладнення й нарощування, необхідні для становлення фразеологічного значення і його стилістичної мобільності [6, с. 120—121]. Смислові ускладнення, пов'язані з розвитком фразеологічного абстрагування, зумовлюються, на наш погляд, об'єктами фразеологічної номінації, необхідністю в їх додаткових експресивних і оцінювальних характеристиках. У зв'язку з цим потреби вторинної непрямої номінації вимагають такої ВФ фразеологічних утворень, яка б сконденсовувала в собі всю багатогранність ознак і властивостей денотата. В цьому полягає соціально-комунікативний фактор виникнення ВФ фразем. Якщо об'єктом номінації словесних знаків у їх прямому значенні є певні одиничні денотати або сукупність однорідних предметів, що мисляться як одне ціле (*книга, читати, вірний, голуб, дівора, табун* і т. п.), то об'єктом фразеологічної номінації виступає не окремий денотат, а ціла денотативна ситуація. «Означуванням ФО є реальна ситуація, яку вона позначає інакомовно, непрямо», — слушно зауважує Т. З. Черданцева [7, с. 35]. Цим пояснюються, зокрема, відмінність творення ВФ у лексичних і фразеологічних одиницях непрямої номінації. ВФ переносних лексичних значень, як правило, мотивується однією із денотативних сем предметно-номінативного (прямого) значення того самого слова. Так, для переносного значення прикметника *лисий* — «позбавлений рослинності (про землю, гори тощо)» внутрішньою формою служить сема (що відображає одну з характерних ознак денотата) «ого-

лений» з прямого лексичного значення цього ж прикметника «з лисиною або без волосся (про голову людини)». Пор.: 1. За столом сидів переперезаний ремнями чоловік; голова у нього була важка, лиса (Г. Тютюнник); 2. З погідного неба сонце сипле гарячим промінням, на високі лисі гори (І. Франко). Як бачимо, ВФ переносного лексичного значення прикметника *лисий* (у другому реченні), використовуючи одну реальну ознаку предмета найменування, відзначається моноатрибутивністю, яка забезпечує їй стійкість і смислову недвозначність.

Внутрішня ж форма фразеологічних зворотів, спираючись на відповідну денотативну ситуацію, характеризується не однією ознакою, а кількома, вказуючи на час, місце і характер дії чи стану. Іншими словами, внутрішні форми лексичних і фразеологічних значень зумовлюються структурою об'єктів найменування: *простим* денотатом у першому випадку і *складним (ситуативним)* — у другому.

ВФ фразем порівняно з ВФ переносних лексичних значень, як показує аналіз, значно інформативніша, оскільки більш розгорнуто проєктує у фразеологічній семантиці ознаки ряду елементів ситуації і відношення між ними (В. Г. Гак). Тому в семантичній структурі фразем ВФ не знаходить чіткого й конкретного вираження, як стверджує І. О. Бангерт [4, с. 19], а навпаки, відзначаючись, вищим ступенем узагальнено-абстрактного зв'язку об'єкта номінації із суспільною мовною свідомістю, характеризується певною неоднозначністю і варіативністю у процесі мовленнєвої реалізації того чи іншого фразеологічного значення. Це виражається, зокрема, в тому, що для смислової інтерпретації ВФ фразем використовують здебільшого не однослівний знак, а описові звороти. Так, ВФ фразеологічного звороту *ставати (стати) на коротку ногу* («вступати в близькі, дружні стосунки») може бути передана як «зовсім невелика віддаль між кимось, допустима тільки між друзями чи приятелями»; ВФ фраземи *підставляти (підставити) голову під обух* («наражатися на небезпеку без потреби в цьому») розкривається теж описово — «позбавлення життя; страта».

Смислова гнучкість ВФ фразем проявляється в можливостях фразеологічної семантики виражати розгорнуту денотативну ситуацію в кількох смислових ракурсах, що зумовлюється можливістю актуалізації у мовленні не всіх, а окремих елементів ситуації та відношень між ними. Такими актуалізаторами виступають, як правило, контекстуальні умови використання фраземного знака та певні прагматичні завдання мовленнєвої комунікації.

Формування ВФ фразем предикативного типу (*голова йде обертом у кого, руки чешуться у кого до чого*) відбувається у процесі взаємодії ідіоматизації субстанціонально-синтаксичного і реляційно-синтаксичного значень відповідної вільної предикативної конструкції. Узагальнено-цілісне переосмислення лише одного з названих аспектів синтаксичної семантики приводить, як правило, до виникнення стійких словесних комплексів нефразеологічного характеру: переосмислення субстанціонально-синтаксичного

значення лежить в основі узагальнено-цілісної семантики прислівів і приказок, а ідіоматизація реляційно-синтаксичного значення веде до появи фразеосхем.

Поява ж фразеологічних одиниць вимагає комплексного переосмислення як обох конституентів синтаксичної семантики фраземотворчої конструкції, так і її лексичного наповнення: *очі розбігаються* у кого — «хтось не може зосередитися, зупинитися на чомусь одному від різноманітних вражень»; *серце обривається* у кого — «про сильне зворушення, викликане раптовим переляком, несподіваною прикрістю»; *самі ноги несуть* кого — «хто-небудь дуже легко, швидко рухається».

Внаслідок таких структурно-семантичних перетворень ніби має виникати розрив між планом вираження і планом змісту кожного фразеологічного утворення. Однак між зовнішньою формою і змістом фраземи існує тісний генетико-смісловий зв'язок — її ВФ, яка забезпечує фраземним знакам необхідну білатеральну цілісність. ВФ фразем виступає, таким чином, проміжною ланкою між відображеними у свідомості ознаками (властивостями) об'єкта номінації — денотативної ситуації, вираженої субстанційно-синтаксичною структурою вільносинтаксичного генотипу й узагальнено-цілісною фразеологічною семантикою, що генералізує у собі переосмислені смислові елементи (семи) лексичних і реляційно-синтаксичних (граматичних) значень відповідних фраземотворчих компонентів.

Необхідність проміжного зв'язку (внутрішньої форми) між змістовим і формальним планами фраземного знака та його актуальність на рівнях ідіоматизації зумовлюється, на наш погляд, тим фактом, що з однією й тією ж структурною моделлю співвідносяться дві різні семантичні моделі — семантична модель вільносинтаксичного прототипу, яка репрезентує первинну денотативну ситуацію, і семантична модель фраземи, що характеризує вторинну типову денотативну ситуацію. Між цими двома семантичними моделями існує генетичний зв'язок, який проявляється в тому, що семантична модель фраземотворчої бази проектує певним чином смислову ідею фразеологічного значення. Цим самим установлюються причинно-наслідкові зв'язки між даними семантичними моделями. По суті роль такого зв'язку виконує субстанційно-синтаксичний компонент семантичної моделі словосполучення або речення, який, асоціюючись з первинною денотативною ситуацією, і мотивує семантику фразем, співвідносно з об'єктами власне фразеологічної номінації. Тому субстанційно-синтаксичний компонент граматичного значення фраземотворчих одиниць в органічній єдності з денотативними семами їх лексичного значення і становить, на нашу думку, суть ВФ предикативних фразем як способу співвіднесеності ідіоматизованої семантики з відповідними об'єктами фразеологічної номінації.

Поліатрибутивність ВФ фразем робить їх порівняно з іншими знаками непрямої номінації більш експресивними і насиченими модально-оцінювальними і стилістичними смисловими елементами.

Така специфіка внутрішньої форми фразем значною мірою регламентує їхні внутрішньосистемні і міжрівневі властивості прагматичного, синтагматичного й парадигматичного плану. По-перше, усуваються умови функціонально-комунікативної ідентифікації різних знаків непрямої номінації, тобто фраземи виступають не надлишковими утвореннями мови, а одиницями з цілком самостійним комунікативно-номінативним призначенням [8, с. 36], що робить їх співіснування поряд з «експресемами» (В. П. Григор'єв) лексичного і синтаксичного рівнів стилістично виправданим. З цим тісно пов'язана друга особливість фразем — їх здатність вступати в синтагматичні відношення з лексичними і синтаксичними одиницями, де вони виконують в основному дві функції або виступають самостійними засобами номінації елементів мовленнєвої ситуації, або диференціюють і уточнюють ті ситуативні об'єкти, які виражені іншими одиницями мови. І нарешті, фразеологічна семантика, в основі формування якої лежить поліатрибутивна ВФ, зумовлює характер співвідношення варіантних модифікацій і парадигматичних видозмін фразем, їх системно-семантичну організацію — багатозначність, омонімію, синонімічні й антонімічні зв'язки.

У семантичній структурі *багатозначних фразем* ВФ служить джерелом виникнення різних фразео-семантичних варіантів, що утворюються або шляхом паралельних метафоричних зміщень або внаслідок вторинної метафоризації. Конструктивна роль ВФ у моделюванні семантичної структури багатозначних фразем визнається, як правило, всіма дослідниками, але способи її об'єктивації в цій структурі уявляються по-різному. В одних працях робляться спроби з'ясувати інтегруюче призначення ВФ. У такому разі вважають, що всі фразео-семантичні варіанти мають спільну ВФ, яка нібито об'єднує їх у межах однієї й тієї ж одиниці (В. М. Глухов, Е. Б. Хатунцева) [9, 14]. Інші автори (А. М. Мелерович, М. І. Сидоренко) доводять, що в основі кожного фразео-семантичного варіанта закладено окрему ВФ [10, с. 16—17]. На нашу думку, роль ВФ в організації внутрішньої системності полісемічних фразем обумовлюється специфікою фразеологічної номінації, зокрема її об'єктом — денотативною ситуацією, *різні елементи* якої можуть стимулювати виникнення *різних ВФ*. На базі таких ВФ внаслідок паралельних первинних метафоричних процесів і розвивається фразеологічна полісемія. Внутрішньою формою фразео-семантичних варіантів, утворених шляхом вторинної метафоризації, виступає один із семантичних компонентів попереднього фразеологічного значення. Пор.: 1) *гав ловити* — а) «бездіяльно проводити час, нічого не робити»; б) «вагаючись, упускати слушну нагоду»; і 2) *колоті очі кому* — а) «дорікати ким-, чим-небудь, соромити когось»; б) «викликати досаду, бути неприємним». Фразео-семантичні варіанти в семантичній структурі першої фраземи утворюються внутрішніми формами, що з різних боків характеризують денотативну ситуацію. Фразео-семантичні варіанти другої фраземи перебувають у відношенні твірного і похідного, тому ВФ наступного значення служить один із смислових елементів попе-

реднього — сема «докір», яка, власне, і об'єднує обидва фразео-семантичні варіанти причинно-наслідковим зв'язком. Цілісність полісемантичної структури фразем забезпечується спільним для всіх фразео-семантичних варіантів етимологічним образом — образним уявленням про первинну денотативну ситуацію. Таким образом у полісемантичній структурі фраземи *входити в колію* є образне уявлення про відновлення звичайного ритму, впевненості, надійності. З цим узагальненим образом співвідносяться обидва значення: 1) «повертатися до звичного способу життя, набувати звичайного стану»; 2) «приймати звичайний хід». Образне уявлення про силу лягло в основу всіх трьох фразео-семантичних варіантів фраземи *входити в силу* — 1) «набувати великого впливу, зміцнювати своє становище»; 2) «зміцнюватися, швидко розвиватися, рости»; 3) «становитися законним, діючим (про договір, закон тощо)». Розглянуті факти ще раз доводять, що ВФ й первинний образ фраземи явища, хоч взаємопов'язані, але різні.

На відміну від багатозначних фразем *фразеологічні омоніми* співвідносяться з різними денотативними ситуаціями. Тому виникають вони на різній образній основі. Пор.: *поставити на ноги*₁ — 1) «виходити хворого, вилікувати»; *поставити на ноги*₂ — «виховати»; *поставити на ноги*₃ — «зміцнити, зробити самостійним, незалежним». Це, в свою чергу, передбачає у них різні ВФ. Різниця між внутрішніми формами багатозначних й омонімічних фразем в їх походженні: у першому випадку вони виникають на базі різних ознак одного й того ж етимологічного образу, а в другому випадку ВФ — яскраві типові ознаки гетерогенних образів.

У синонімічному ряді фразеологічних одиниць ВФ відіграють дистинктивну функцію, оскільки кожний фразеологічний синонім має свою ВФ [11, с. 19]. Це пояснюється тим, що синонімічні фраземи характеризують певну узагальнену денотативну ситуацію з різних боків. Пор.: *ламати шапку і гнути спину* в значенні «підлещуватися, запобігати перед ким-небудь». ВФ синонімічних фразем свідчать про те, що в основу їх творення покладено хоч і різні, але гомогенні етимологічні образи.

ВФ дозволяє також з'ясувати питання про характер і обсяг *фразеологічної антонімії*. О. І. Молотков вважає антонімічними тільки такі фраземи, які мають однаковий компонентний склад, за винятком одного (антонімічного) компонента, і належать до одного лексико-граматичного розряду, тобто співвідносні з однією й тією ж частиною мови (напр.: *входить в колію* і *вибивається из колеи*, *завіривать кашу* і *расхлёбывать кашу*) [12, с. 18]. Головним критерієм фразеологічної антонімії тут є компонентний склад фразем, що занадто звужує коло антонімічних відношень у фразеології. На наш погляд, антонімічність фразеологічних утворень визначається антитезним характером їх внутрішніх форм: як *кіт наплакав* — «дуже мало» і *хоч греблю гати* — «дуже багато». Діаметральна протилежність ВФ не виходить, однак, за межі їх віднесеності до одного й того ж поняття, що вбирає в себе найістотніші риси спільної для них денотативної ситуації. ВФ антоні-

мічних фразем, зорієнтовані на одну й ту ж денотативну ситуацію, зумовлюють у них однакові смислові конотації, причому незалежно від характеру їх компонентного складу, який може відрізнятися не тільки однією (антонімічною) лексемою, а всіма лексичними складниками. Пор.: *довгі руки* у кого — *короткі руки* у кого і *розв'язати язика* кому — *закрити рота* кому. Переважно більшість антонімічних фразем становлять одиниці з неадекватним компонентним складом. «Це зумовлено... тим, — пише Н. Д. Бабич, — що виникають фразеологічні антоніми не як заперечення якогось пізнаного предмета (його ознаки, дії), а як результат нового пізнання цього ж предмета, але вже з іншого, протилежного підходу...» [13, с. 29]. Тому при встановленні антонімії фразем важливо правильно виявити їхні ВФ.

Конструктивна роль ВФ у формуванні й розвитку семантичної структури фразем, у визначенні їх парадигматичних і синтагматичних властивостей ще раз підтверджує висновки О. О. Потебні про те, що ВФ спрощує співвідносні з мовними знаками відповідні уявлення і поняття, забезпечує їх доступність для всіх носіїв мови.

Отже, ВФ фразеологічних одиниць — це важливий вузол системно-семантичної взаємодії всіх фразеотворчих компонентів — слів, їх граматичних форм і синтаксичних структур, який виступає імпліцитним зв'язком між зовнішньою формою фраземи, її значенням і свідомістю.

Список літератури: 1. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. М., 1976. 2. Попов Р. Н. Формирование целостного фразеологического значения в структуре устойчивых словосочетаний // Проблемы русской фразеологии. Тула, 1975. С. 3—9; Авксентьев Л. Г. Сучасна українська мова. Фразеологія. Х., 1983. 137 с. 3. Белоножко В. М. Фразеологическое значение и способы его разработки в слове: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. К., 1984. 24 с. 4. Бангерт И. А. Специфика семантики языковых знаков косвенной номинации: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1980. 23 с. 5. Чернышева И. И. Фразеобразование как особая область вторичной номинации // Сб. науч. тр. / Моск. пед. ин-т иностр. яз. М., 1980. Вып. 164. С. 179—186. 6. Mlacek I. Slovenská frazeológia. 2 vyd. Bratislava, 1984. 237 с. 7. Черданцева Т. З. Семантическая метаструктура фразеологических единиц // Вопр. теории и ист. романских яз. Л., 1985. С. 31—38. 8. Калашиник В. С. Фразотворения в українській поетичній мові радянського періоду. Х., 1985. 172 с. 9. Глухов В. М. Полесимия и омонимия глагольных фразеологизмов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ростов н/Д, 1971. 22 с.; Хатунцева Е. Б. К вопросу об отношениях между значениями многозначного фразеологизма // Вопр. семантики фразеологических единиц славянских, германских и романских яз. Новгород, 1972. Ч. 2. С. 164. 10. Мелерович А. М. К вопросу о топологии внутренних форм фразеологических единиц современного русского языка // Активные процессы в области русской фразеологии. Иваново, 1980. С. 13—36; Сидоренко М. И. Парадигматические отношения фразеологических единиц в современном русском языке. Л., 1982. 151 с. 11. Боярова Л. Г. Синонимия грагольных фразеологических единиц современного украинского литературного языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. К., 1981. 24 с. 12. Молотков А. И. Фразеологизмы русского языка и принципы их лексикографического описания // Фразеологический словарь русского языка. М., 1978. 543 с. 13. Бабич Н. Д. Антонімія у фразеології східнослов'янських мов // Укр. мовознавство. 1984. № 12. С. 21—30.

Надійшла до редколегії 21.10.86

Рассматривается внутренняя форма фразеологических единиц в свете взаимодействия структурных уровней языка.

Язык — один из составных элементов единого процесса — восприятия человеком объективной действительности, отражения и хранения ее в сознании, а также способ передачи информации о действительности в процессе речевой коммуникации. Иными словами, речь о том, что человек воспринимает, хранит и передает информацию, исходя из общих принципов.

В этом сложнейшем процессе главную роль играет используемое психологами понятие интегрального образа реальности, этой своего рода призмы, которая фильтрует восприятие на осознаваемом и неосознаваемом уровнях и вместе с тем является для субъекта «самоочевидной психической реальностью, а потому обладает чувствами интимности и исключительности, приводит к уверенности в том, что собственное видение мира единственно правильное» [3, с. 128].

Интегральный образ реальности, кроме отражения действительности, познанной эмпирическим путем, включает также символическую Вселенную, элементами которой являются мифология, религия, искусство, определенные парадигмы научных представлений и, конечно, язык.

Главный метод восприятия, отражения и коммуникативной передачи интегрального образа реальности метод сравнения, поиск эталона. Эталоны же выбираются из устойчивых, повторяющихся представлений. Как подчеркивает А. А. Уфимцева, «прорыв» слов к реальной действительности и «удаление» от нее происходит через наши представления о действительности, которые конкретнее, реальнее, ближе к ней, чем понятия» [5, с. 55].

Интегральный образ реальности на уровне подсознания включает более глубинные и более поверхностные представления. К последним относится, вероятно, достаточно формальное разграничение на «ты» и вежливое «Вы»: сознание на уровне внутренней речи постоянно стремится освободиться от «условности», прибегая к воображаемому «ты», допустимому по отношению к любому человеку [1, с. 27].

Сущность языка заключается в том, что он, материально воплощая устойчивые представления, составляет зафиксированную стабильную основу речевого общения, которую в последнее время все чаще называют языковой картиной мира.

На уровне языковой картины мира закрепление подобных эталонов происходит прежде всего за счет устойчивых сравнений и восходящих к сравнениям метафор.

Особенно наглядно иллюстрируют существование метафорической Вселенной примеры, взятые из литературоведческих, искусствоведческих статей, в которых естественный язык одновременно выступает в роли метаязыка. Ср. в этом плане замечание Р. Барта

о том, что критика занимает промежуточное положение между наукой и чтением [2, с. 374]. С одной стороны, критические статьи не используют системы научных терминов, с другой — номенклатура стереотипов языка критики все-таки несопоставимо сложнее эталонов обыденного языка, так как ее понимание требует определенной суммы гуманитарных знаний. Собственные имена, названия направлений — пожалуй, самые распространенные эталонные схемы в литературе подобного рода. Ср.: «...строгая и четкая *чистяковская* композиционная конструкция сочетается здесь с тончайшим *пленэризмом*, с той же лирической одушевленностью, которые... властвуют в полотнах и акварелях *Врубеля*» (А. Каменский); «*Строгая классика форм* самым неожиданным образом смыкается с *лубочной*, даже вывесочной простотой» (А. Каменский). Подсознательная направленность указанной литературы на использование стереотипов и игнорирование того, что не вмещается в их рамки, отмечается Юрием Нагибиным. «...люди, «ведающие» какой-либо формой искусства, — литературоведы, искусствоведы, музыковеды, — обладают завидной способностью не замечать того, что им не угодно, что разрушает их концепции, противоречит выводам» (Ю. Нагибин). Только очень тонкие творческие личности выходят за пределы схем. Так, Иннокентий Анненский своим критическим статьям, уникальным в отечественной и мировой литературе по методу, по проникновенно-личному тону, дал такое же уникальное для данного метаязыка заглавие, назвав их «отражениями». Иначе говоря, наиболее адекватными, максимально уловившими сущность объекта, будут оригинальные номенклатурные единицы, как бы созданные по случаю, то есть специально для характеристики данного объекта. Ср., например, как Дмитрий Бисти оценивает живопись И. Л. Макаровой-Вышеславской: «Ее картины *сродни театру, своеобразному театру живописи*, где творец и зритель — соучастники мизансцен, разыгрываемых художником» (Д. Бисти). Но, конечно, следует иметь в виду, что появление оригинальных номенклатурных единиц — неизменное следствие возникновения нестандартных объектов: для более или менее устойчивых явлений всегда существует стереотипный метаязыковой фонд, закрепляющий повторяющиеся представления.

Кроме того, с помощью сочетания эталонных метафор, как свидетельствуют приведенные выше примеры, удается запечатлеть неповторимо индивидуальный интегральный образ реальности определенного художника, писателя и т. д. Благодаря метафоре как в сознании, так и в языке происходит объединение качественно различных миров в один целостный интегральный образ реальности: антропоморфность очеловечивает животных, предметы, природу; благодаря синестезии различные органы чувств по сходству ощущений как бы сливаются в единый орган, психический невидимый мир человека, материализуясь, предстает видимым, физическим, предметным.

Создание целостного интегрального образа реальности в языке, литературе, искусстве в свою очередь является прежде всего ре-

зультатом человеческого восприятия по аналогии: онтологически разнородные сущности могут вызывать сходство нервных реакций, то есть порождать однотипные ощущения, впечатления [4, с. 284—285].

Список литературы: 1. Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и новая модель мира // Семиотика и информатика. М., 1986. Вып. 28. С. 5—33. 2. Барт Р. Критика и истина // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. М., 1987. С. 349—387. 3. Гостев А. А. Индивидуальные особенности представлений: Некоторые результаты, проблемы, перспективы изучения // Когнитивная психология. М., 1986. С. 121—131. 4. Кликс Ф. Пробуждающееся мышление. М., 1983. 302 с. 5. Уфимцева А. А. Лексическое значение. М., 1986. 240 с.

Поступила в редколлегию 23.11.88

В. А. МАРИНЧАК, О. Н. ТРОСТИНСКАЯ

К СЕМАНТИКЕ ПРОПОЗИЦИОНАЛЬНЫХ ОПЕРАТОРОВ ВОСПРИЯТИЯ, НАБЛЮДЕНИЯ, ОБНАРУЖЕНИЯ

Исследование до настоящего времени недостаточно изученных как в плане семантическом, так и в плане функциональном операторов восприятия, наблюдения и обнаружения [см. 3; 5; 6; 9; 10] представляется актуальным, по крайней мере, в двух отношениях. Во-первых, с точки зрения анализа семантики высказывания с учетом семантической (перцептивно-когнитивной) деятельности субъекта (ср. понятие ментального акта). Во-вторых, с точки зрения анализа семантики текста, для развития которого изменения состояний сознания субъекта и детерминированное этими изменениями поведение (в том числе речевое) играют существенную, если не решающую роль. Ср. в этой связи хотя бы такое утверждение: «...Мы также используем отчеты о восприятии для того, чтобы объяснить действия агентов» [4, с. 28; см. также 9].

Прежде чем перейти к анализу семантики названных операторов, следует оговориться, что нас интересует значение не лексических, но семантических единиц, то есть единиц с заданной семантикой, для которых обязательной является однозначность.

Общим признаком всех названных операторов является то, что нечто, имеющее место во внешней для субъекта среде, и именно в той среде, в которую погружен этот субъект, отражается его сознанием в виде целостного образа и погружается в сознание и затем в память. Так, в «Философском энциклопедическом словаре» восприятие характеризуется как «процесс отражения действительности в форме чувственного образа... Восприятие человека включает в себя осознание предметов, основанное на вовлечении вновь получаемого впечатления в систему уже имеющихся знаний» [16, с. 92]. Ср. утверждение У. Чейфа: «Ключевая идея для нас здесь сводится к следующему: восприятие является интерпретирующим» [18, с. 37]. Ср. также следующее замечание: «...То, что человек видел, переходит в фонд его знаний» [8, с. 99].

Наблюдение в том же словаре характеризуется как «преднамеренное и целенаправленное восприятие, обусловленное задачей деятельности» [13, с. 393]. См. толкование отдельных (существенных для нашего анализа) значений глагола *обнаружить*: «найти, отыскать, заметить. *Обнаружить противника*; сделать явным, очевидным, раскрыть, установить.— *Должна я вам сказать, что обнаружена растрата* (Чехов, Хористка)» [14, т. 2, с. 549]. Ср. типичные контексты и трансформы для глаголов *наблюдать* и *обнаруживать*, приведенные Ю. Д. Апресяном: «наблюдать за врагом (за детьми; быть под наблюдением, держать под наблюдением, устанавливать наблюдение; наблюдать восход солнца) полет птицы, его движения; обнаруживать открытку, следы человека; злоупотребление, противоречия, растрату» [1, с. 103].

Финский логик И. Ниинилуото, ссылаясь на Я. Хинтикку, Д. Фоллесдаля, Э. Гуссерля и Дж. Гибсона, склоняется к трактовке восприятия как пропозиционального отношения, подчеркивая, что «эта идея тесно связана с тезисом об интенциональности восприятия и с информативным характером восприятия. Она основывается на том допущении, что всякое восприятие предполагает восприятие факта («а воспринимает, что *p*»), и потому все виды предложений восприятия (например, «а воспринимает *x*») можно свести к конструкциям вида «воспринимает, что...» [10, с. 330].

Как показывают приведенные выше толкования и контексты, отмеченное И. Ниинилуото, несомненно, относится к наблюдению в любом из релевантных значений (ср. значения глагола *наблюдать*: «1. Внимательно следить глазами за кем-, чем-л. 2. Видеть, замечать, встречать. 3. Внимательно следя за кем-, чем-л., изучать, исследовать» [14, т. 2, с. 326]), а также к обнаружению, так как наблюдают по преимуществу процессы, поведение, а обнаружение в специфическом значении, отличном от значения «увидеть, заметить», есть всегда обнаружение некоторого факта (*обнаружить растрату*). Что касается восприятия, то здесь могут вызывать сомнения случаи восприятия стационарной среды или отдельного объекта. Однако и здесь есть основания для трактовки восприятия как оператора пропозиционального отношения, так как допустима такая интерпретация: «воспринимаю, что существует (имеет место) некоторая среда; что существует некоторый объект; что объект находится в таком-то месте; что объект находится в поле восприятия; что объект располагает определенными свойствами»). Иначе говоря, воспринимается факт наличия, существования, местонахождения или факт наличия у объекта неких свойств, отношений и пр.

Обратимся к более детальному рассмотрению оператора восприятия как наиболее семантически простого в данной группе (выше показана производность наблюдения от восприятия, что касается обнаружения, то сложность семантики этого оператора в интересующем нас аспекте уже рассматривалась [см. 9]).

В работах Л. М. Васильева, А. Вежбицкой, И. Ниинилуото в круг операторов (глаголов) восприятия включаются единицы

типа видеть, слышать, осязать, обонять, ощущать на вкус и т. п. [см. 5, с. 52—68; 6, с. 336; 10, с. 329]. Представляется, однако, что здесь необходимо дополнительное обсуждение. Сами по себе осязание, обоняние и т. п.— это скорее ощущения («ощущая холод, прикосновение чего-то теплого, толчок, запах, соленый привкус, что-то кислое, горечь во рту»). В отличие от зрительного или слухового восприятия, эти ощущения сами не складываются перед сознанием в целостный образ. Пример, приводимый А. Вежибицкой (*Я чувствую здесь запах фиалок*) [см. 6, с. 349, 365—368], следует интерпретировать, видимо, так: «по запаху, который я ощущаю, я узнаю, что это фиалки». Иначе говоря, образ фиалок вызывается из памяти ассоциативной связью с определенным запахом. При зрительном же восприятии (*Я вижу фиалки*) сам образ возникает непосредственно перед взором. Можно видеть фиалки (целостный образ), но не знать, что это фиалки (так как субъект встречается их впервые), или не узнать их (забыв, что эти цветы называются фиалки). Но сам целостный образ является воспринятым и погружается в память в виде представления, а не ощущения. Неопознанное вкусовое, обонятельное, тактильное ощущение останется в памяти только как ощущение. Без дополнительных аргументов в пользу истолкования как восприятия осязательных и пр. ощущений собственно воспринимаемыми можно признать лишь слуховые и зрительные образы, что обусловлено как совершенством и дифференцированностью слуха и зрения, так и сложностью, многообразием и целостностью зрительных и слуховых образов. Основными разновидностями восприятия могут быть в таком случае признанными зрительное и слуховое. Имеет смысл изучение семантических свойств этих разновидностей, ср. замечания по этому поводу Ю. С. Степанова [17, с. 23]. Все прочие (обонятельные, вкусовые, осязательные) ощущения являются сопровождающими зрительные и слуховые образы в случае синкретичности восприятия. Следует еще раз подчеркнуть, что результатом восприятия является возникновение осознаваемого целостного образа, поддающегося описанию, отождествлению с образами имеющихся в памяти представлений, тому или иному истолкованию.

Восприятие представляет собой определенную разновидность перцептивно-когнитивной деятельности. Оно предопределяется тем, что субъект восприятия погружен в некоторый мир, внешний по отношению к сознанию. Восприятие обусловлено появлением в поле восприятия (= поле зрения) объекта или ситуации, что в свою очередь предопределяется или изменениями во внешней среде, или перемещением поля восприятия (вполне возможно, что последняя альтернатива предопределяет возникновение различных вариантов семантики данного оператора). При этом акт восприятия является произвольной реакцией на подобное появление. Произвольность, по-видимому, принципиально важный признак восприятия, отличающий его от наблюдения. Этому не противоречит наличие у восприятия направленности (на объект, среду, ситуацию, происходящее в среде).

Акт восприятия это всегда некоторое достижение, результатом которого является изменение состояния сознания [о пропозициональных достижениях см. 8, с. 99]. Даже употребление при этом соответствующего оператора пропозиционального отношения (*вижу, слышу, воспринимаю*) предполагает, что этому отношению предшествует достижение, т. е. до определенного момента *не видел*, и теперь *вижу*, или в определенный момент *увидел* и *вижу*.

Результатом акта восприятия является возникновение образа перед сознанием субъекта, погружение его в когнитивный мир, затем отождествление или интерпретация этого образа. Специфично отношение восприятия к фоновому состоянию сознания: с одной стороны, наблюдается изменение этого состояния, с другой, фоновое состояние сознания (фоновые знания) есть база для отождествления или интерпретации возникающего образа восприятия. Ср. по этому поводу высказывание Дж. Барвайса и Дж. Перри: «Мы использует отчеты о восприятии как данные о том, на что похож исследуемый мир» [4, с. 281].

Таким образом, можно назвать основные семантические признаки восприятия: обусловленность погружением субъекта в действительный мир; детерминированность появлением в поле восприятия среды, объектов, положений, изменений, вызывающих реакцию восприятия; направленность; результативность (первичным результатом является возникновение целостного образа, вторичным — его погружение в когнитивный мир и отождествление или интерпретация); фазовость восприятия, специфическое отношение к времени (восприятие имеет начало, продолжение, завершение, занимает интервал на шкале времени); связь с пропозициональным достижением; специфическое отношение к фоновому состоянию сознания.

Дальнейший анализ должен быть связан с установлением семантико-синтаксических свойств операторов. При этом следует рассмотреть, с одной стороны, внешний контекст, в который включен данный оператор, с другой стороны, внутренний контекст, подчиненный данному оператору.

Что касается внутреннего контекста, то оператор восприятия, как правило, непосредственно подчиняет пропозицию, чем он отличается от оператора обнаружения [см. о последнем: 9]. Безусловно, невозможно воспринимать все то, что имеет отношение к внутреннему миру иного лица, поэтому оператор восприятия не может подчинять пропозициональные установки (мнения, восприятия, ощущения, переживания и пр.) и предикаты субъективного состояния, субъективного отношения и под. Высказывания типа «*Я вижу, что вы недовольны*» следует интерпретировать как *Я полагаю (понимаю)*, что вы недовольны [см. 11; ср. 15]. Дополнительно следует изучить возможность подчинения оператору восприятия темпоральных и локативных сирконстантов (ср.: *Я вижу: здесь...; Я вижу: сейчас...*).

При рассмотрении внутреннего контекста можно обратить внимание на тип предиката включенной пропозиции. Здесь, как пред-

полагается, могут быть представлены предикаты, обозначающие статические явления (состояния среды, ситуации, положения, местонахождение, константное поведение) и динамические явления (процессы, события и т. п.). Соответствующие контексты, очевидно, должны быть экстенциональными [об экстенциональных контекстах см. 2] Денотативный статус [о денотативном статусе см. 12] пропозициональных компонентов должен быть утвердительным единичным. Можно воспринять то, что *поезд ушел*, но нельзя воспринимать (можно знать, помнить, полагать), что *норвежцы высокого роста*, что *некоторые люди боятся темноты* и т. п. (примеры Е. В. Падучевой [см. 12, с. 101]).

Подчиненные оператору восприятия пропозициональные компоненты должны иметь референцию к событию (в истолковании термина, данном Н. Д. Арутюновой [2]). Ср. ее высказывание, существенное для исследования как внутреннего, так и внешнего контекста операторов восприятия: «Референция к событию сочетается с предикатами физического восприятия и воздействия, с предикатами обстоятельственного значения и образа действия, предикатами длительности и протекания процесса, фазисными предикатами, предикатами реализации» [2, с. 36]. Учет всех этих компонентов при изучении контекста операторов восприятия, несомненно, расширит представление о его семантических и семантико-синтаксических свойствах.

Особый вопрос, каков денотативный статус именных групп, входящих в подчиненную оператором восприятия пропозицию. По-видимому, эти именные группы должны быть референтными. Детализация их денотативного статуса, как представляется, может позволить дифференцировать характер восприятия. Ср. восприятие в случаях наличия в пропозиции А) определенной именной группы (*Он обвел взглядом комнату. Окно было маленькое и узкое*); Б) слабоопределенной именной группы (*Он увидел, что один человек выбежал на середину улицы*); В) неопределенной именной группы (*Он увидел, что кто-то идет*) (примеры Е. В. Падучевой [см. 12]).

Представляет интерес, в особенности применительно к анализу текста, вопрос о сфере действия оператора. Так, оператор восприятия может подчинять целый ряд высказываний, характеризующих воспринимаемый фрагмент мира.

Когда речь идет о внешнем контексте оператора, возникает целый комплекс вопросов. Наметим некоторые из них.

Вопрос о субъекте восприятия. Здесь существенно противопоставление «я-субъекта» и «не-я-субъекта» (ты или он). Структура с «я-субъектом» в подобных случаях всегда проще, поскольку выражение *Он видит А* имплицитно оператор мнения, знания и под. [см. 15], т. е. говорящий полагает, что некий субъект видит А. В тексте же в таких случаях осуществляется эмпатия автора к «он-субъекту», что обусловлено усложняющей семантическую структуру презумпцией авторского всеведения и свободы перемещения фокуса эмпатии.

Вопрос об иллюкутивной рамке. Оператор восприятия свободно подчиняется иллюкутивному оператору утверждения или вопроса. Сомнительна возможность его подчинения операторам побуждения (*? Я требую, чтобы X видел*) и обязательства (*? Я обязуюсь видеть*) [ср. 9].

Вопрос о подчинении оператором пропозиционального отношения. Если подчинение оператору памяти можно считать естественным (*Я помню, что я видел А*), то при подчинении иным операторам (знания, мнения, понимания, веры) областью действия этих операторов оказывается не собственно восприятие, но идентификация: *«Я знаю, что я вижу А = Я знаю, что то, что я вижу, есть А»*.

Вопрос о подчинении модальным операторам. Сочетаемость с ними достаточно свободна, хотя и не без исключений (*Искренне вижу А*). Ср. также: *запрещено видеть = запрещено смотреть (наблюдать)*, то есть употребление модального оператора в подобных случаях меняет значение установки. С другой стороны, областью действия и здесь может оказаться операция отождествления: *Возможно (вероятно, действительно, неверно), что вижу А = Возможно (и т. п.), что то, что я вижу, есть А*.

Сложность проблемы внешнего контекста связана также с тем, что в определенных контекстуальных условиях меняется денотативный статус утверждений типа *Х воспринимает, Х слышит, Х увидел*. В норме подобный контекст является экстенциональным, событийным, характеризуется статусом утвердительным, единичным. Поэтому требует дополнительного анализа вопрос о таких разновидностях употреблений, как: *часто видел; если бы видел; хочу видеть; хорошо, что видел; то, что он видит А, значит...; если видит, то..., при некотором условии видит; видит, чтобы...; принудить к тому, чтобы видел; раньше видел*. Сдвиг семантики оператора в подобных контекстах имеется, хотя он и трудноуловим, тем интересней было бы истолковать его.

Таким образом, сомнительна сочетаемость оператора восприятия во многими из включающих предикатов, лишь некоторым из которых установка восприятия подчиняется свободно, это константы причины, меры, образа действия, абсолютные показатели времени и места: *видит по причине, хорошо видит, отчетливо видит, сегодня видит, здесь видит* и т. п.

Выявленные выше семантические признаки оператора восприятия позволяют наметить решение вопроса о контекстуальной ситуативной модели, в которую входит данный оператор. Модель эта строится линейно, что упрощает ее описание. Факту восприятия предшествует а) перемещение поля восприятия, то есть погружение субъекта в относительно новый для него фрагмент внешней среды, или б) изменения, происшедшие в среде, в которую погружен субъект. Это факторы, детерминирующие акт восприятия. За этим следует начало акта восприятия, что приводит к появлению пропозиционального достижения — возникает образ воспринимаемого, который погружается в сознание. Вслед за этим осуществляется сопоставление с фоновыми знаниями, результатом чего яв-

ляется идентификация или интерпретация образа. Получивший истолкование образ погружается в память. Адекватность предлагаемой модели получит проверку в дальнейшем анализе.

Список литературы: 1. *Апресян Ю. Д.* Экспериментальное исследование семантики русского глагола. М., 1977. 251 с. 2. *Арутюнова Н. Д.* Лингвистические проблемы референции // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1982. Вып. 8. С. 5—40. 3. *Арутюнова Н. Д.* Глагол *видеть* в функции предиката пропозициональной установки // Пропозициональные предикаты в логическом и лингвистическом аспекте. М., 1987. С. 10—13. 4. *Барвайс Дж., Перри Дж.* Ситуация и установки // Философия, логика, язык. М., 1987. С. 264—292. 5. *Васильев Л. М.* Семантика русского глагола. М., 1981. 184 с. 6. *Вежбицка А.* Восприятие: семантика абстрактного словаря // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1986. Вып. 18. С. 336—369. 7. *Вендлер З.* Факты в языке // Философия, логика, язык. М., 1987. С. 293—317. 8. *Дмитровская М. А.* Механизмы понимания и употребление глагола *понимать* // Вопр. языкознания. 1985. № 3. С. 98—107. 9. *Маринчак В. А.* Семантика и употребление пропозиционных операторов обнаружения // Пропозициональные предикаты в логическом и лингвистическом аспекте. М., 1987. С. 75—78. 10. *Ниинилуото И.* Заметки о логике восприятия // Модальные и интенциональные логики и их применение к проблемам методологии науки. М., 1984. С. 329—340. 11. *Остин Дж.* Чужое сознание // Философия, логика, язык. М., 1987. С. 48—95. 12. *Падучева Е. В.* Высказывание и его соотношенность с действительностью. М., 1985. 271 с. 13. *Роговин М. С.* Наблюдение // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 393. 14. *Словарь русского языка.* М., 1981—1984. Т. 1—4. 15. *Смирнова Т. Н.* Экспликация пропозициональной установки в предложениях с предикатами состояния // Пропозициональные предикаты в логическом и лингвистическом аспекте. М., 1987. С. 113—115. 16. *Спиркин А. Г.* Восприятие // Философский энциклопедический словарь. М., 1983. С. 92—93. 17. *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка. М., 1985. 335 с. 18. *Чейф У. Л.* Память и вербализация прошлого опыта // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1983. Вып. 12. С. 35—73.

Поступила в редколлегию 24.11.88

В. В. МОСЕНЦЕВ

РОЛЬ И МЕСТО ВРЕМЕННЫХ ОПЕРАТОРОВ В СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ И ТЕКСТА

В центре внимания семантического анализа, проводимого в соответствии с последними исследованиями в этой области [см. 2—4, 7—9], находится высказывание как структура, связывающая в единое смысловое целое знаки языка.

Известно, что реальное высказывание всегда включает в себе двоякую соотношенность с действительностью. С одной стороны, высказывание соотносено с моментом речи как высказывание о событиях, совершающихся в момент речи, предшествовавших ему или ожидаемых в будущем. С другой стороны, сообщаемые события характеризуются и более конкретно — они соотносятся с определенным объективным временем. Анализируя семантическую структуру высказывания, мы учитываем наличие в нем двух элементов: диктума и модуса, который характеризует отношение к этому содержанию со стороны определенного субъекта. Время

того события, той ситуации, о которой сообщается, может быть указано эксплицитно, то есть названы в предложении или же вытекают из ситуации речевого общения.

В тексте, как и в высказывании, также непременно содержится указание на время описываемых событий. Оно может непосредственно включаться в микротекст или же определяться более общей ситуацией и вытекать из большого контекста.

В высказывании и тексте грамматическое время оказывается не единственным проявлением темпоральной отнесенности, а всегда сочетается с указанием на объективное время. Данную функцию его выражения выполняют в микротексте или большом контексте темпоральные операторы. «Временные параметры могут уточняться как в обстоятельственных выражениях, так и через грамматическую категорию времени. Употребление временных указаний... гораздо чаще определяется исключительно типом предиката. Это относится практически ко всем случаям употребления временных обстоятельственных выражений» [7, с. 310].

Событие, описываемое в тексте, можно представить как воплощение временных свойств с нарушением одного из условий. Например, можно различать события моментальные и протяженные, повторяющиеся и неповторяющиеся и т. д. Кроме того, следует различать определенную и неопределенную локализованность событий во времени. Данное разделение зависит от различения абсолютных и относительных временных операторов (ср. в 8 часов утра и по утрам).

Абсолютные временные операторы могут характеризовать: календарное время (зимой), суточное время (вечером), хронологическое (в 1917 г.), могут содержать указание на возраст (в детстве).

Относительные временные операторы чаще всего указывают на последовательность событий относительно какого-то важного факта (скоро, наконец, потом, с тех пор и т. д.). Кроме того, временные операторы могут характеризовать различные временные интервалы: длительные (вся жизнь), краткие (в период дождей), моментальные (вдруг), протяженные (в течение месяца). Моментальные временные операторы можно разграничить на повторяющиеся и неповторяющиеся.

В связи с семантическим анализом временных операторных особо актуально значение длительности. Интересны выводы, сделанные А. В. Бондарко [4], по поводу внутренней длительности действия и внешней детерминации длительности. «...Внутренняя длительность действия — длительность, обусловленная его собственными аспектуальными признаками, заключенными в лексической, словообразовательной, грамматической семантике глагола... Внешняя детерминация длительности — характеристика временной протяженности действия, определяемая показателями, находящимися за пределами предиката» [Там же, с. 98]. Выше указывалось, что каждое событие, ситуация, действие занимает определенный отрезок времени, то есть характеризуется той или

инной объективной длительностью. Данный определенный отрезок времени и диктует выбор определенного темпорального оператора, находящегося только на определенном, заданном ему месте на временной шкале (ср. наконец, с тех пор, потом, скоро, в тот же миг и т. д.). Каждый из этих операторов обладает очень сильным семантическим потенциалом, формируя ожидание события или свидетельствуя об осуществлении ожидания. В связи с этим, временные операторы делают длительность эксплицитной и определенной. Следовательно, можно назвать временные операторы как внешние ограничения длительности, а из данной характеристики и вытекает вышеприведенная их градация на длительные, краткие, моментальные, протяженные, семантические и т. д. Например, временные операторы со значением протяженности можно подразделить на имеющие: а) собственно протяженную длительность (писал два часа); б) замкнутую длительность (все сделал за два часа); в) длительность сохранения результата (заснул на два часа).

Особое место в ряду временных операторов занимают кванторные временные показатели «всегда» и «никогда». «Всегда» соединяет в себе квантитатив всеобщности и обозначение временного промежутка или множества единиц времени, а «никогда» употребляется в применении к единицам времени в отрицательных предположениях.

Более углубленный анализ значений функций временных операторов в их связи с тем или иным субъектом, с также контекстуальных структур может осуществляться с учетом такого понятия современной логической семантики как «возможный мир». Я. Хинтика трактует это понятие как «возможное направление развития событий» [11, с. 38]. В общем плане, высказывания с различными операторами являются частными случаями пропозициональных установок, то есть отношения личности к положению дел. «Возможный мир» как «модель» не подлежит исчерпывающему описанию. Но возможно наиболее полное описание через использование пропозициональных установок нескольких возможных состояний действительного мира. «Возможные направления развития событий в таком случае представляют собой некоторое множество альтернативных направлений, по которым может пойти реальное развитие событий. Однако лишь одно (в лучшем случае) из таких направлений развития событий становится реальностью. Поэтому в определенном смысле слова все остальные были не более чем «возможными направлениями развития событий» [Там же, с. 74].

Таким образом, пропозициональные установки служат для одновременного описания нескольких возможных состояний нашего мира. Приписывая какую-либо пропозициональную установку определенному лицу, мы имеем дело с разделением всех возможных миров на два вида: те, которые согласуются с данной установкой и те, которые несовместимы с ней. Отсюда и вытекает большое внимание к неэксплицитно выраженной информации, которая приобретает особое значение при рассмотрении временных операторов

с пропозициональной установкой, связанных непосредственно со сферой сознания субъекта и тем самым предполагающих скрытый «внутренний» смысл, который остается за пределами текста и требует опоры на языковую интуицию исследователя. Лингвисты и логики предлагали различные списки пропозициональных установок, мы в дальнейшем будем различать установки знания, мнения, памяти, желания, предположения и понимания.

Обычно аппарат пропозициональных установок относится к общему модусу высказывания, но среди видов логических модальностей частного модуса мы различаем деонтическую, алетическую, вероятностную и т. д. Категория модальности, таким образом, оказывается в центре семантического анализа, а модальные высказывания служат для оценки связей ассерторической логики с той или иной точки зрения.

Таким образом, можно предположить следующий список признаков временных операторов, с учетом которых мы обычно строим их семантический анализ:

1. Включенность/невключенность временным оператором пропозициональной установки;
2. Включенность/невключенность пропозициональной установкой временного оператора;
3. Включенность/невключенность временного оператора в иллокутивный акт;
4. Присутствие/отсутствие кванторного значения;
5. Виды логических модальностей в пропозициональных установках.

Например.

«Слушая весенних птиц, сладко поющих и в холод, слушая звон ветра в фарфоровом венке, она думает иногда, что отдала бы полжизни, лишь бы не было перед ее глазами этого мертвого венка» (И. А. Бунин).

Временной относительный оператор «иногда» включает пропозициональную установку мнения, которая выражена глаголом со значением предположения. Оператор характеризуется прерывностью на отрезке времени, ситуация повторяется через определенные временные интервалы. В связке с пропозициональной установкой оператор характеризуется оценкой прошлого из настоящего с точки зрения возможного развития событий. Предполагаемый возможный мир строится самим субъектом. Значение всего контекста раскрывается с помощью неэксплицитно выраженного контрфактического оператора частного модуса «если бы... то было бы...»

Список литературы: 1. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. М., 1974. 367 с. 2. Апресян Ю. Д. Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке // Русистика сегодня. М., 1988. С. 57—78. 3. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл. М., 1976. 383 с. 4. Бондаренко А. В. Длительность // Теория функциональной грамматики. Л., 1987. С. 98—120. 5. Булыгина Г. В. К построению типологии предикатов в русском языке // Семантические типы предикатов. М., 1982. С. 7—85. 6. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки. М., 1985.

228 с. 7. *Лебедева Л. Б.* Пространственные и временные указания в общереферентных высказываниях // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1984. Т. 34, № 4. С. 304—314. 8. *Падучева Е. В.* Высказывание и его соотносительность с действительностью. М., 1985. 271 с. 9. *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка. М., 1985. 335 с. 10. *Тураева З. Я.* Лингвистика текста. М., 1986. 126 с. 11. *Хинтиikka Я.* Логико-эпистемологические исследования. М., 1980. С. 36—422.

Поступила в редколлегию 24.11.88

Л. Э. ИЛЬИНА

К ВОПРОСУ О СЕМАНТИКЕ И ТИПОЛОГИИ ОПЕРАТОРА «УЗНАТЬ»

Оператор пропозиционального достижения «узнать» характеризуется рядом таких признаков, которые позволяют выделить некоторые разновидности этого оператора.

Во-первых, узнавание чего-то может базироваться на заинтересованности субъекта в получении информации и тогда будет носить целенаправленный характер (X стремится, надеется, желает узнать, что P), а может быть случайным и носить нецеленаправленный характер (X узнает что-то случайно, ранее не интересуясь этим). О таких параметрах, присущих глаголам совершенного вида, уже говорилось в научной литературе. В частности, М. Я. Гловинская выделяет целенаправленные каузативы, которые имеют значение «действовать с целью» — «цель реализована». Так, пара «осмыслить — осмыслить» трактуется ею как «обдумывать P с целью понять устройство P — обдумать P ; понять устройство P в результате этого обдумывания» [3, с. 91]. При этом Гловинская подчеркивает, что «этот тип видового противопоставления и изучен меньше, и представлен менее массовым материалом» [Там же, с. 90].

Во-вторых оператор «узнать» можно рассматривать с точки зрения участия субъекта (субъектов) в процессе узнавания и с точки зрения степени важности приобретаемых сведений для лица, заинтересованного в получении информации. Если субъект заинтересован в получении информации о тех или иных фактах, то он будет прилагать для осуществления замыслов все свои усилия, пытаясь разузнать что-то, вести активные поиски важных для него сведений: «Синцову хотелось по дороге узнать, почему у-всегда спокойного лейтенанта такое взволнованное лицо, но Серпилин шел всю дорогу молча, и Синцову было неудобно нарушить его молчание» («Живые и мертвые», с. 148). Или: «Синцов надеялся узнать, где политуправление фронта, — если добраться до Гродно уже нельзя, пусть его пошлют в любую армейскую или дивизионную газету» (Там же, с. 15). Из примеров видно, что субъект заинтересован в получении важной для него информации и ведет целенаправленный поиск. При этом характер узнавания может быть уточнен временными показателями (вскоре, затем, утром X

узнал, что *P*), может присутствовать указание на источник получения знания и на характер процесса получения информации (интенсивность, напряженность, затрудненность, быстрота и т. п.).

Бедя целенаправленный поиск важной информации, субъект может обнаружить ее совершенно случайно. Ю. Д. Апресян отмечает, что ненамеренное значение оператора «узнать» соотносится с контекстом предлога *от*, а намеренное — с контекстом предлога *у* (2). В другой своей работе Ю. Д. Апресян указывает, что глагол «узнать» обладает свойством моментальности только в «ненамеренном» употреблении [1]. Впрочем, он имеет ввиду лишь то значение глагола «узнать», которое связано с получением информации из «вторых рук», хотя возможно (но менее употребительно) значение «узнать» = «установить самостоятельно», получить знание как обобщенное представление опыта.

Как при целенаправленном, так и нецеленаправленном характере узнавания субъект получает информацию, как правило, «из вторых рук». Мы можем говорить о том, что оператор пропозиционального достижения «узнать» вводит информацию, источники которой крайне ограничены по сравнению с оператором пропозиционального отношения «знать». Что касается оператора «знать», то он тесно связан с перцептивными пропозициями («Я знаю, что приносят народам немецкие фашисты, я не читал об этом, я это видел» И. Эренбург), с пропозициями памяти (воспоминания входят в область знаний субъекта), с пропозициями понимания, что составляет необходимое условие выводного знания, с верой («поверить» — значит принять информацию как истинную и поместить ее в фонд своих знаний).

В-третьих, тот факт, что «*X* узнал, что *P*» может быть известен: 1) самому субъекту, и тогда он контролирует процесс и факт получения знаний; 2) постороннему наблюдателю, внимание которого должно быть направлено на процесс или факт получения знаний (пример: Ученик у доски до и после подсказки). Следовательно, семантическая структура глагола «узнать» может включать в себя фигуру постороннего наблюдателя. Причем, действия этого постороннего наблюдателя могут носить целенаправленный характер с перлокутивным компонентом в семантике (S_1 сообщает S_2 информацию с целью заставить S_2 предпринять нужные S_1 шаги).

Вследствие того, что речь идет об операторе достижения, в сознании происходит некий скачок, переход от одного состояния сознания к другому, то есть факт узнавания разделяет состояния предшествующее и последовавшее вслед за этим. Реакция субъекта на то или иное событие зависит от того, насколько важны для субъекта вопросы, касающиеся полученной информации (те, что находятся в центре представлений субъекта о ценностях и носят сущностный характер, или те, которые стоят на периферии).

Рассмотрим несколько показательных, на наш взгляд, примеров того, о чем мы говорили выше.

«Ты знаешь, как я люблю тебя: ты один у нас, у меня и у Дуни, ты наше все, вся надежда, упование наше. Что было со

мною, когда я узнала, что ты уже несколько месяцев оставил университет, за неимением чем содержать себя, и что уроки и прочие средства твои прекратились!» («Преступление и наказание», с. 53). В письме Шапашковой (от 18 мая 1969 г.) К. Симонов оценивает свое стихотворение «Суровая годовщина», в котором есть хвалебные строки в адрес Сталина: «Стихотворение «Суровая годовщина» было написано в тяжелое время — осенью сорок первого года... написал его от всей души, выразив свое тогдашнее отношение к Сталину... Но когда во время XX съезда и после него я узнал — постепенно — ту правду о Сталине, которой я раньше не знал, о которой, может быть, в какой-то мере догадывался, но старался оттолкнуть от себя эти мысли, старался не дать в них поверить, когда я узнал, как все это обстояло на самом деле, — мое отношение к Сталину резко переменялось». Этот отрывок из письма поэта по поводу чрезвычайно важных лично для него событий, определивших во многом его представления о ценностях, дает нам основание сделать несколько замечаний. Во-первых, можно с уверенностью констатировать, что для Симонова оценка Сталина в стихотворении была очень значимой. Существовавшее у поэта общее, положительное суждение о Сталине отодвинуло некоторые возникавшие сомнения, мысли, догадки. И вдруг Симонов *узнает* факты, которые окончательно рассеяли все сомнения, причем, узнавание этих фактов резко меняет отношение к субъекту, происходит переоценка всех прежних представлений.

Таким образом, после узнавания фактов, являющихся для субъекта важными, интересными, ценными, происходит резкое изменение (событие), зависящее от того, насколько важна для субъекта полученная информация и каких ценностей она касается. Для разных субъектов узнавание одних и тех же фактов будет расцениваться неодинаково.

В модальную рамку оценки входит, в первую очередь, фрагмент действительности, включающий в себя, как систему ценностей субъекта и систему ценностей социума, к которому принадлежит субъект, так и собственное представление о ней субъекта. Важно отметить, что ценностная картина мира в сознании говорящего ассоциируется с представлением о нормативной картине мира (без этого для участников коммуникации возможность общения и взаимопонимания была бы затруднена).

В то же время каждый субъект исходит из своего собственного видения мира, из ценностей, которые он для себя выбирает в качестве основных, имеющих принципиальное значение. И крушение каких-то ценностей является крушением существовавшего ранее мирозеркала, связанного именно с отношением к данным ценностям.

Таким образом, до настоящего времени семантика так называемых операторов пропозиционального достижения остается мало разработанной, что, в значительной мере, затрудняет задачу описания пропозициональных установок ментального характера с точки зрения семантики и прагматики. Поэтому такого рода исследования являются весьма актуальными.

Анализ оператора пропозиционального достижения «узнать» свидетельствует о внутренней неоднородности данного оператора, что позволяет говорить о некоторых специфических особенностях, отличающих оператор пропозиционального достижения «узнать» от соответствующего оператора пропозиционального отношения «знать», и указать некоторые разновидности данного оператора. В отличие от оператора «знать», который тесно связан с глаголами восприятия, памяти, веры, понимания, «узнать» вводит информацию, источники которой чрезвычайно ограничены. Это, как правило, знание «из вторых рук» или же знание как обобщенное представление опыта. Значит, решающее значение для описания семантики оператора «узнать» имеет значение внешнего (обрамляющего) контекста. Оператор пропозиционального достижения «узнать» обладает событийностью, влечет за собой изменения, скачок, переход в новое состояние сознания субъекта. В зависимости от представлений субъекта о системе ценностей и важности получения информации будет и его реакция на то или иное событие.

Список литературы: 1. Апресян Ю. Д. Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке // Русистика сегодня. М., 1988. С. 57—58. 2. Апресян Ю. Д. Языковая аномалия и логическое противоречие // Text Język. Poetyka. Warszawa, Wrocław — Krakow, 1978. С. 81—87. 3. Гловинская М. Я. Семантические виды языковых противопоставлений русского глагола. М., 1982.

Поступила в редакцию 12.12.88

Г. М. ЗЕЛЬДОВИЧ

О «МИНИМАЛЬНЫХ» ЗНАЧЕНИЯХ ЧАСТИЦЫ «ХОТЬ»

Рассмотрим семантику выделительной частицы *хоть*: каковы контексты ее употребления; одинаково ли значение во всех контекстах, и если неодинаково, то как соотносятся разные значения; какое соотношение между *хоть* и *даже*.

Под выражением «лексема *хоть*» мы понимаем все четыре ее реализации: «хоть», «хотя», «хоть бы», «хотя бы». Обсудим только одну группу — так называемые «минимальные» значения [6]. Разница между «минимальными» и «максимальными» значениями может быть проиллюстрирована диалогом: «Дай хоть грош. — Да бери хоть рубль!»

Частица *хоть*, в отличие от многих других, употребляется обычно в модальном контексте. Безмодальный контекст допустим только при противопоставлении:

(1) Он *хоть* бы позвонил, а ты — даже не поинтересовался.

Отвлекаясь от второй части предложения, постараемся истолковать частицу. Значение *хоть* присоединяется к значению пропозиции конъюнктивно: из (1) ясно, что

(2) Он позвонил.

Говорящий не употребит частицу *хоть* ни тогда, когда описанная ситуация — «ситуация» в самом широком смысле — мыслится ему как оптимальная, ни тогда, когда случившееся кажется ему самым худшим. То, что имеет место, вообще-то говоря, плохо или не очень хорошо, так как возможно и нечто лучшее. Однако учитывая возможность и худшего варианта, говорящий все-таки оценивает ситуацию как хорошую. Все, что лежит на оценочной шкале ниже, является уже плохим (ср.: *Слава Богу, он мне дал *хоть* бы три книги, но

и двух тоже было бы вполне достаточно). Иными словами, *хоть* выделяет минимально хорошее и противопоставляет его, с одной стороны, всему плохому, а с другой стороны — всему лучшему. Полное представление семантики *хоть* в контекстах типа (1) выглядит так:

(3) а) Говорящий мыслит себе и лучшие ситуации.

б) Говорящий мыслит себе и худшие ситуации.

в) Учитывая, что реальна данная ситуация, что лучшее места не имеет и что может иметь место нечто худшее, говорящий оценивает ситуацию как хорошую*.

г) Все худшие ситуации являются, с точки зрения говорящего, плохими.

В контексте модусов «хочу», «рад» и им подобных частица *хоть* имеет приблизительно ту же семантику. Единственный пункт толкования (3), неприменимый для интерпретации предложений:

(4) Я хочу хоть немного отдохнуть;

(5) Купцы рады украсть хотя бы часть товара,—это пункт (в), предполагающий реальность пропозиции, и его необходимо модифицировать. Каким образом?

Частица *хоть* нужна для того, чтобы объявить какие-то сиюминутные, окказиональные ценности. На ценностной шкале *хоть* устанавливает границу между плохим и хорошим, и этой границей становится ситуация, обозначенная в пропозиции. В (1) актуальность оценки была определена тем, что ситуация реализована. Чем определена актуальность оценки в (4) и (5)? Их модальность ирреальна; между тем, если представить себе относительную шкалу ценностей, где все ситуации одинаково ирреальны, то становится понятно, из какого мотива дана та или иная абсолютная оценочная квалификация и зачем она понадобилась. Следовательно, обозначенные пропозициями в (4) и (5) ситуации не совсем равноправны с другими сопоставимыми ситуациями: первые представляются более вероятными: например, вероятность немного отдохнуть выше, чем вероятность отдохнуть как следует, вероятность украсть часть товара выше, чем вероятность украсть весь товар. Чем большего хочет человек, тем обычно труднее этого достигнуть и тем это маловероятнее. Если речь идет о чем-нибудь малоценном, но труднодоступном, то предложения с *хоть* чрезвычайно сомнительны, как сомнительно, к примеру, сказанное на севере

(6)?? Хочу хотя бы финик,—

даже если для говорящего финики — заурядное блюдо**.

Толкование *хоть*, приложимое к (4) и (5), расходится с (3) только в третьем пункте: (*хочу*) *хоть* *P**** значит:

(7) а) Говорящий мыслит себе и лучшие, чем *P*, ситуации.

б) Говорящий мыслит себе и худшие ситуации.

в) Учитывая, что лучшее менее вероятно, чем *P*, и что может иметь место нечто худшее, говорящий оценивает ситуацию *P* как хорошую.

г) Все худшие ситуаций являются, с точки зрения говорящего, плохими.

Следующий случай употребления *хоть* — в контексте предикатов неонтологического долженствования (об онтологической модальности см. ниже). К примеру

(8) Нужно взять хотя бы пять журналов

толкование (7) может быть применено. Однако предложения

(9) Сегодня нужно сделать хотя бы самую неприятную часть работы;

(10) Чтобы выиграть эту игру, нужно хоть кого-нибудь предать, а мне это отвратительно

* Уместно спросить: хорошую для кого? На этот вопрос мы не ответим. Скажем лишь, что бенефициантом оценки может быть, по-видимому, не только автор, но и любой вовлеченный в ситуацию субъект, если автор проявляет эмпатию к нему. Для простоты мы будем считать бенефициантом оценки только автора.

** Есть основания полагать, что и сам оператор «хочу» выражает, помимо воления, и вероятностную модальность: ср. вопрос: «Чего же ты хочешь?» в смысле: «На что ты надеешься?»

*** Обозначение *хоть P* число условно, так как *хоть* может находиться и внутри пропозиции.

противоречат (7), точнее пункту (7г). В контексте «нужно» и подобных контекстах положительная оценка становится либо необязательной, как необязательна она в (8), либо недопустимой, как в (9) и (10).

Значит, толкование *хоть* нуждается в новой модификации. Речь в (8) — (10) идет уже не о ценностях, а об удовлетворительности той или иной ситуации. Что мы подразумеваем под словом «удовлетворительность»? Нам представляется, что предикат «нужно»* по природе двухвалентен. Дополнить соответствующим образом (8) и (9) не составит труда, например (8) может в некотором контексте означать

(11) Чтобы выяснить этот вопрос, нужно взять хотя бы пять журналов, а в (10) предикат «нужно» эксплицирует обе валентности.

В структуре *нужно Р, чтобы Х* ситуация *Р* — достаточное условие для осуществления *Х***. Частица *хоть* в первой валентности «нужно» (*нужно хотя бы Р, чтобы Х*)*** говорит о том, что условие *Р* является не только достаточным, но в то же время и необходимым, то есть минимальным из достаточных. Вспомнив, что прежде *хоть* отмечало минимальное из хорошего, мы убедимся, что значение частицы не распалось, а только модифицировалось. *Хоть* в контексте *нужно хоть Р* значит:

(12) а) Говорящий мыслит себе нечто большее, чем *Р*, то есть нечто в большей степени способствующее достижению некоторой цели.

б) Говорящий мыслит себе нечто меньшее.

в) *Р* более вероятно, чем нечто большее.

г) Все меньшее, чем *Р*, — недостаточно.

По поводу (12) следует сделать два замечания.

Замечание 1. Как известно, язык живет лишь частичными аналогиями. Нетрудно заметить, что (12в) существенно отличается от (7в). Попытка провести аналогию между двумя толкованиями до конца привела бы к расширению пункта (12в) смыслом

(12в') Говорящий оценивает *Р* как достаточное или смыслом

(12в'') Говорящий сообщает, что *Р* достаточно.

Первый вариант явным образом антиинтуитивен, ибо в безмодусном употреблении и в контексте «хочу» *хоть* означает, что говорящий примеривает свою систему ценностей к уже совершившейся или вероятной реальности, а в контексте «нужно» сообщается об объективных, не зависящих от установок автора и его модальности явлениях.

Что касается (12в'), то этот смысл уже содержится в самом выражении *нужно Р*. Можно было бы предположить, что одна и та же семантика выражена дважды: помимо частицы и частицей — и мы имеем дело с селективным признаком *хоть*****. Однако мы не знаем примера, где смысл (12в') выражался бы частицей *хоть* как таковой. Поэтому (12в') в толковании *хоть* неуместно.

Замечание 2. Понятие «большее» и «меньшее», использованные в (12), нуждаются в конкретизации. Предыдущие толкования были здесь яснее. Что же касается (12), то эта развертка должна быть более абстрактна, поскольку тип шкалы в данном случае зависит от контекста, а именно от наполнения второй валентности предиката «нужно». Скажем лишь, что шкала достаточности часто сопрягается с количественной шкалой, ср.: (8) — (10), а также

(13) — Виноват, — мягко ответил неизвестный, — для того, чтобы управлять, нужно, как-никак, иметь точный план на некоторый, хоть сколько-нибудь приличный срок (М. А. Булгаков).

Скажем несколько слов о контекстах онтологической необходимости — той, которая предписана законами бытия. (12) здесь неприменимо уже потому, что

* Напоминаем, что имеем в виду всякое долженствование, кроме онтологического.

** Эта же структура, по мнению некоторых логиков, присутствует в семантике законов и прочих прескрипций: чтобы избежать санкции, нужно *Р*.

*** Находясь в сфере действия валентности *Х*, *хоть* имеет то же значение, что и в контексте «хочу»: ср.: «Нужно потрудиться, чтобы получить хотя бы минимальный результат».

**** О селективных признаках см.: 3.

предикат онтологической необходимости («онтологически») должно быть так, чтобы», в отличие от предиката «нужно», одноместен. Ни о какой достаточности в предложениях

(14) Через всякую точку проходит хотя бы одна прямая;

(15) Из существования множества, если оно не пустое, вытекает (с необходимостью) существование хотя бы одного элемента* речи быть не может. Если в значениях (3) и (7) *хоть* тесно связано с аксиологией, а в значении (12) — с прескрипцией, то в данном случае значение частицы полностью выведено из человеческого мира. Поэтому частицу в выражении (*онтологически*) *необходимо, чтобы хотя бы Р* истолковать следует так:

(16) а) Говорящий мыслит себе нечто большее, чем *Р*.

б) Говорящий мыслит себе нечто меньшее, чем *Р*.

в) *Р* более вероятно, чем все остальное.

г) Меньшее, чем *Р*, не имеет места.

Подводя предварительные итоги, мы можем сделать вывод, что частица *хоть* указывает на минимум. Характер шкалы при этом зависит от контекста. «Минимальность» семантики не делает *хоть* синонимом *только*, поскольку у второй частицы семантика включает компонент «не более, чем *Р*», а *хоть* значит «*Р* или более, чем *Р*». Поэтому уместнее говорить об антонимии, а не о синонимии *только* и *хоть*.

Чтобы приступить к вопросу об истинных синонимических связях *хоть*, нужно рассмотреть взаимодействие частицы с еще двумя видами предикатов.

Взаимодействие с отрицанием.

Ни контактно сочетаться с (непротивопоставительной) частицей *не* (*не *хоть*), ни подчиняться предикату истинностной оценки (*Неверно, что он *хоть* бы позвонил) *хоть* не может. Такое же ограничение распространяется, кстати, и на употребление *даже*. Запрет вызван, по всей видимости, тем, что выделяемые частицы предполагают целый спектр возможностей, а истинностная оценка — только две. Там, где отрицание связывается с *хоть* через посредничество другого предиката, количество альтернатив увеличивается, и предложения правильны:

(17) Он не может решить *хоть* бы простую задачу.

Возможно также сочетание *хоть* с теми предикатами, в семантику которых отрицание входит как одна из компонент:

(18) Сомневаюсь, *чтобы* ему далась *хоть* бы легкая задача.

В одном ряду с предикатами «сомневаюсь», «трудно», «тяжело» и подобными им нужно рассматривать риторический, то есть подразумевающий отрицание, вопрос, например вопрос с частицей «ли»:

(19) Сможет ли он добраться *хоть* бы до Азорских островов?

Анализ примеров (17)–(19) показывает, что частица *хоть* здесь та же, что и в контексте «хочу». Как и прежде, частицу можно истолковать, не выходя за рамки пропозиции: *хоть* в (19) такое же, как в

(20) Он добрался *хоть* бы до Азорских островов,

а *хоть* в (20) легко истолковать при помощи (7):

(21) а) Говорящий мыслит нечто лучшее, чем ситуация «Он добрался до Азорских островов».

б) Говорящий мыслит нечто худшее.

в) Учитывая, что лучшее менее вероятно и что может иметь место худшее, говорящий оценивает эту ситуацию как хорошую.

г) Все худшие ситуации являются, с точки зрения говорящего, плохими.

Очень важно, однако, что автономная частица *хоть* все-таки испытывает сильное семантическое давление вероятностных модусов (а такими представ-

* Предикат онтологического долженствования обычно имплицитен. Часто на долженствование указывает квантор или логический глагол.

Заметим в скобках, что и (14) и (15) взяты из научных текстов не случайно: именно последние чаще всего описывают онтологически необходимые связи. Среди научных текстов, в свою очередь, самыми «категорическими» являются математические тексты.

ляются все модусы, содержащие отрицание). Иногда это давление столь сильно, что из значения *хоть* вычеркивается все то, что связано с ценностной шкалой, и шкалярность частицы становится чисто вероятностной. Поэтому

(22) Сомневаюсь, чтобы перед нами возникло хоть какое-нибудь препятствие не может значить

- (23) а) Сомневаюсь, чтобы перед нами возникло какое-нибудь препятствие.
- б) Говорящий мыслит нечто лучшее, чем ситуация «У нас возникло какое-нибудь препятствие».
- в) Говорящий мыслит нечто худшее.
- г) Учитывая, что лучшее менее вероятно и что может иметь место худшее, говорящий оценивает эту ситуацию как хорошую.
- д) Все худшие ситуации, с точки зрения говорящего, плохи.

Пункт (г) в явном противоречии с (22), а потому лишается актуальности все сообщаемое в строках (б), (в) и (д). Истинное толкование должно оперировать не ценностями, но только вероятностными понятиями.

Впрочем, исчезновение оценочной семантики у *хоть* — явление маргинальное. Обычно же в отрицательном контексте *хоть* сохраняет и вероятностное, и оценочное значения.

Предикаты «рад» и «достаточно». В этих контекстах *хоть* тоже сохраняет свою двойную шкалярность, например в предложении

(24) Я рад хотя бы крохотной передышке.

Имеется много случаев взаимозаменяемости *хоть* и *даже*. Являются ли эти взаимозамены синонимическими и в каких контекстах они возможны?

Приведем примеры.

(25) Палачи били его жестоко..., но так и не смогли услышать от кузнеца не только вопля, но хотя бы стога (Л. Соловьев).

(26) Не оставалось даже зерна сомнения в том, что таинственный консультант точно знал заранее всю картину ужасной смерти Берлиоза (М. А. Булгаков).

(27) Наивно предполагать, что лев способен догнать даже пони.

(28) Купец был рад украсть хотя бы часть товара.

Легко видеть, что *хоть* в (25) и (28) можно заменить на *даже*, а *даже* в (26) и (27) — на *хоть*. Взаимозамена частиц допустима в отрицательных контекстах, в контекстах типа «рад», «достаточно» и в некоторых других. Все эти контексты обладают примечательным свойством, которое мы назовем векторностью. Векторны те предикаты, которые, относясь к меньшему, автоматически относятся и к большему. Например, тот, кто рад пустяку, рад и значительному благу. К векторным предикатам не относится предикат «хочу» — по причинам, обсуждать которые нет места.

Как же свести толкование (7) или по крайней мере совместить его с традиционным толкованием *даже*? Последнее вырабатывалось в целом ряде работ [см.: 1, 2, 4, 5] и приблизительно таково:

(29) P *даже* Q = а) PQ .

б) Другие предметы из множества, в которое входит Q , обладают свойством P .

в) Говорящий меньше всего ожидал, что свойством P будет обладать Q^* .

К предложениям типа (30) *Он даже Моцарта превзошел* (29) приложимо без оговорок, и замена *даже* на *хоть* искажает смысл. Для (26) уже желательно указать, что не входит в сферу действия *даже* по валентности P . Иначе имеем (31)? *Оставалось даже зерно сомнения...* (В то же время *хоть*, введенное в (26) вместо *даже*, к отрицанию безразлично, ср. правильное (30) *Осталось хотя бы зерно сомнения*).

Что же касается контекстов типа «сомневаюсь», то для них нетривиальная сфера действия *даже* оговаривается особо [1, с. 129—141]: модальный оператор входит в P : *сомневаюсь, чтобы X даже Q = даже (сомневаюсь, чтобы XQ)*.

* У *даже* три валентности: на выделяемый предмет Q , на множество, из которого происходит выделение, и признак P . Валентная структура *хоть* такая же — мы пытались отразить это в толкованиях.

В примерах с предикатами «рад» и «достаточно» сфера действия *даже* формируется аналогичным образом: *даже (рад (Q))*.

Из сказанного следует, что семантика *даже* и *хоть* в названных контекстах уравнивается. *Даже* «переворачивает» свое значение и отмечает не удивительность, а обычность пропозиции. Кроме того, из предложений структуры *даже (сомневаюсь, (что ХQ))* — если *Q* связано с представлением о ценности, — а из предложений структуры *даже (рад (ХQ))* — благодаря оценочной семантике предиката «рад» — всегда следует, что *Q* помещено на оценочную шкалу и занимает на ней достаточно низкое место.

Взаимодействие частицы с ее сферами действия *Q* и *P* (модусом) имеет следствием тот факт, что в предложениях наподобие

(33) Едва ли ему будет *даже* небольшая поправка;

(34) Купец рад украсть *даже* часть товара

даже помещает пропозицию не только на вероятностную, но также и на оценочную шкалу, причем на ту же ее точку, что и частица *хоть* в значении (7).

Итак, перед нами синонимия частиц. Ее условиями являются, во-первых, векторный предикат; во-вторых, возникновение у *даже* оценочного смысла или его исчезновение у *хоть*. Третье, не обсуждаемое нами, условие состоит в том, что иногда замена частиц требует ясной шкалярности в сфере действия *Q*.

Список литературы: 1. Богуславский И. М. Исследования по синтаксической семантике. М., 1985. 2. Крейдлин Г. Е. Лексема *даже* // Семантика и информатика. М., 1975. Вып. 6. С. 102—115. 3. Крейдлин Г. Е., Падучева Е. В. Значение и синтаксические свойства союза *а* // НТИ. 1974. Сер. 2. № 9. 4. Anderson S. R. How to get *even*. Language. 1972. Vol. 48, № 4. 5. Fraser B. An Analysis of «even» in English // Studies in Linguistic Semantics. N. V., 1971. P. 151—178. 6. Paršin P. B. Le lexeme *xof*. Structure semantique de l'unité linguistique *xof* et pragmatique de la concession dans le dialogue // Les particules énonciatives en Russe contemporain. P., 1987. Vol. 2. P. 69—91.

Поступила в редколлегию 24.11.83

А. О. СВАШЕНКО, канд. філ. наук

З ІСТОРІЇ ТЕРМІНІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА (митець, мистецтво, картина)

Протягом своєї багатовікової історії слова змінювали первісний смисл, набували нових значень, певний період взагалі виходили з ужитку, а потім відновлювались, але часом уже з іншою семантикою. Ці процеси не поминули й термінів образотворчого мистецтва, переважна більшість яких належить до запозичених, але значна частина становить слов'янські чи східнослов'янські утворення. Зудинимось, зважаючи на обмежений обсяг статті, лише на кількох лексемах, які становлять певний інтерес для мовознавців і вчителів-практиків.

Значних фонеморфологічних і семантичних змін у різні періоди свого існування зазнали лексеми *митець* і *мистецтво*, яким у білоруській мові відповідають лексеми *мастак*, *мастацтва*, *майстэрства* (УБС, с. 336). Російське слово *искусство* не має з цими словами спільного кореня, але в російській мові є слова *мастак*, *мастер*, *мастерство*, семантично зв'язані з названими українськими лексемами. Зв'язок слів *митець*, *мастак*, *мастер* при глибокому

аналізі виявляється не тільки семантичним, але й етимологічним. Адже всі три слова своїм існуванням завдячують одному «батькові» — латинському слову *magister*, яке в мові-етимоні мало кілька значень: 'глава', 'керівник', 'учитель' (ЛРС, с. 530); 'учений', 'мудрий' (SLP, с. 417). Запозичене багатьма європейськими мовами слово *magister* зазнало і фонетичних і семантичних змін.

Давньоруські пам'ятки засвідчують такі його варіанти: *мастеръ* (989 р.), *мастырь* (1161 р.) — 'майстер', 'ремісник', *мастеръ* (1230 р.), *местеръ* (1271 р.), *мештеръ* (1330 р.) — 'магістр', 'глава ордену' (Срезн.). Треба гадати, що фонетичні варіанти лексеми *майстер* із названими семемами були властиві й давній українській мові XIV—XV ст. — пор.: «Стояли перед е. м. очевисто *мистръ* князь Якубъ з братею своєю» АЛМ, т. 1, ч. 1, с. 164 (1498 р.), «тоты люди да имают слободу, или *мастрове*, имут бы *кожухари* или буд какы *мастеръ*» ССМ, 1, с. 579 (1453 р.); «*кожохарь* или *кузнецъ* или буд какы *мистръ* никто да не имаеть ни едно дѣло до них» ССМ, 1, с. 596 (1480 р.). Уже на українському ґрунті активізується семема 'учитель', властива мові-етимону, — пор.: Р., с. 7-а (XVI ст.), ЛЛС, с. 261 (1642 р.); пор.: «Фарисее рекли про што... *мистръ* вашъ ясть и пиет» КІСТ (XVI ст.); пор. також: «пишет ми о дидаскалѣ albo *мистръ* школномъ» Т., с. 714 (1614 р.); «великий цару Александре, если тебе богъ поставитъ на столци царем, то що учинишь доброму своему *майстру*?» А., с. 216 (XVIII с.) — запитання належить учителеві Олександра Македонского Арістотелеві; і 'вчений' — пор.: «Юанъ Кграбе, *майстеръ* філософіи, богословіи кандидатъ» В., IV, с. 141 (1720 р.).

Як свідчать проаналізовані нами пам'ятки XVI—XVIII ст., у цей час розширюється і поле діяльності семеми 'майстер-ремісник'. Це не тільки робітник-спеціаліст високої кваліфікації — пор.: «Если хочеш хитрьцем, *майстром* ремесником рукодѣльным быти... пад, поклони ми ся» І. В., с. 33 (XVII ст.); «...абы есте знашли *мистры* добрыи... штобы покрили карамидою (черепицею.— А. С.) доброю» (церковъ) КІСТ (XVI ст.); не тільки «дѣла малярского *майстеръ*» М, с. 63 (1692 р.), «*майстеръ* каменных дѣлъ» М, с. 67 (1695 р.), «овчарни *маистери*» УДА, с. 43 (1728 р.), «*маистер* вапенный» КІСТ (XVIII ст.), — а й 'лікар', 'перукар' — пор.: «Король... далъ былъ балберу своему дворному, *мистру* Ганусу... дворъ» КІСТ (1523 р.), — чи 'чарівник-чорнокнижник' — пор.: «*маистру* прошу тя заховай здоровья мое а я тобѣ добре заплачу, одповѣда *чарнокнижник* учиню то» КІСТ (XVII ст.). Отже, *маистер* — це спеціаліст високої кваліфікації, митець своєї справи. Не дивно тому, що одним із загальновідомих на той час значень цього слова було значення 'кат' — теж *маистер* у своїй галузі — пор.: «*мистръ* кгда его свѣчами палилъ» КІСТ (XVI ст.); «Хурсенко... еще в *мистра* в руках не бивши, призналъ, же тот злий учинок пополнил» ЛРК, с. 151 (1669 р.), «Прокопа казали взяти *мистрови* на квестію» КТМП, с. 4 (1683 р.); «Злодѣй в руках заплѣчного *маистра* будучий зри у *палача*» КІСТ (XVIII ст.),

Багатозначність аналізованої лексики в українській мові XVI—XVIII ст.—одна з причин переносного її вживання у творах І. Вишенського — 'хазяїн', 'диявол' — пор. «зараз позналъ есми *мистра* ваших милостей, славолюбца» І. В., с. 91; «сѣмя прелести от єдиного *маистра* — диявола посяянное в себѣ плода носятъ» І. В., с. 151 (XVII ст.). Як видно з наведених вище прикладів, варіанти *майстер* — *мистр* семантично ще не розійшлися. Досить сказати, що в двох документах Ставропігійського братства у Львові, написаних майже одночасно, одні й ті ж люди названі то *мистрами*, то *маистрами* — пор.: «майстеръ Войцех... заховатися маєть» С, IV (1597 р.) і «до тыхъ пановъ *мистровъ* братство маєт мовити... *мистрове* панъ *Войцех* и панъ *Амброжий*» С, V (1598).

Як же з варіантів *мастер* і *мистр* виникли назви *мастак* і *митець* (та похідні від них укр. *мистецтво*, біл. *мастацтва*)? Очевидно, прижившись на східнослов'янському ґрунті, варіанти *мастер* і *мистр* дістали змогу поєднуватися зі слов'янськими суфіксами (а таке явище не випадковість — пор. байстря, байстрюк з нім. *bastard*).

Таким чином виникло діалектне російське слово *мистряк* — 'хороший майстер, наведене Преображенським (П., с. 513), отже, *мистрѣ + -ук* — *мистряк*, звідки діалектне російське *местюк* — *мистюк* — 'майстер' СРНГ, с. 134. Українські словники не засвідчують варіанта *мистряк*, хоча він, очевидно, був на якомусь етапі розвитку української мови, про що свідчить його фонетичний варіант, що з'явився внаслідок спрощення *стр-ст* — пор. *мистюк* — *митець* (лексема відзначена Б. Грінченком у Лебединському повіті: «Він *мистюк* зайців ловити» (Г., 1, с. 964). Треба гадати, що аналогічно, але вже з суфіксами *-ець*, *-ак* утворилися іменники *мистрець* (*мистр + -ець*), *мастрак* (*мастр + ак*), з яких унаслідок спрощення (*стр → ст*) виникли такі варіанти: *мистець*, зафіксований у словнику М. Закревського 1861 р. (З., с. 396), у словнику Б. Грінченка із вказівкою на 1862 рік (Г., 1, с. 964), і *мастак* — лексема, вживана в усіх східнослов'янських мовах. Словник сучасної української мови в 11-ти томах подає варіант *мистець* як застарілий, відзначаючи його в творах Дніпрової Чайки і Панаса Мирного (СУМ, т. 4, с. 719). Якраз слово *мистець* і послужило твірним для слова *мистецтво*, первісне значення його було: 'досконале вміння в якійсь справі'. З цією семантикою вживалося слово *мистецтво* ще в XVII столітті — пор.: «маю свое *мъстество* показати, которое от богов взяли въ Египтъ» (Т., 1, с. 243). В іншому перекладі цієї ж пам'ятки («Александрії» початку XVIII ст.) читаємо: «маю свое *мастерство* указати, которое есми от богов взял в Египте». (А. с. 178). Слово *митець* — результат спрощення в групі приголосних *стц-тц*, яке спочатку відбулося, очевидно, в непрямих відмінках (*мистця, мистцю, мистцем... → митця...*), а згодом і в називному відмінку. У корені слова *мистецтво* збігують три приголосних не було — саме тому в ньому й відсутні фонетичні зміни. Білоруське слово *мастацтва* виникло аналогічним шляхом: *мастак + ство(о) → мастацтва*.

Слово *картина* різними мовознавцями пояснюється по-різному: М. Фасмер, наприклад, вважає, що це запозичення з італійської мови — пор.: «cartina — тонкий, красивий папір», яке в свою чергу походить від carta — папір (Ф., т. 2, с. 204), О. Преображенський розглядає це слово як результат приєднання до запозиченої основи *карт-(а)* російського суфікса *-ин(а)* (П., с. 300). На нашу думку, переконливішим є твердження О. Преображенського. По-перше, запозичене з латинської мови багатозначне слово *карта* почало функціонувати в східнослов'янських мовах досить рано — пам'ятки фіксують його з XVI ст. — пор. укр.: «скрыня немалая мешанина Матыса папирника, полна папиру и *картей*» КІСТ (1571 р.); біл.: «его у *карты* обыгралъ» Бул., с. 142 (1566 р.), «если бѣ мель хто на кого простою картою без печати фалшерство переводить» Бул. (1539 р.); рос.: «А кто учнетъ... *карты* и зерновые кости держать» СРЯ, т. 7, с. 83 (1645 р.); «Знать чертежи или *карты морския*... и прочая признаки морския» СРЯ, т. 7, с. 83 (1697 р.), а отже, адаптувалось, перестало сприйматись як запозичене, і його основа набула здатності вступати з словотвірні відношення із слов'янськими суфіксами. По-друге, як свідчать досліджувані нами пам'ятки, суфікс *-ин(а)* у XVIII ст. міг приєднуватися до основи слова *карта* із семемою 'умовне зменшене зображення земної поверхні', її частин або окремих країн світу: один і той же автор уживає для передачі цього поняття обидва варіанти, очевидно, для диференціації реалій за розміром — безсуфіксний — пор.: «за универсальную *карту* Россійской имперіи дано 70 к.» Х., с. 301 (1747 р.) — і суфіксальний — пор.: «купилъ атлясъ небольшой, в 40 картинах» Х., с. 410 (1749 р.). Наявність пари *карта* — *картина* із семемою 'умовне зображення земної поверхні...' свідчить на користь того, що лексема *картина* із семемою 'живописне полотно' утворилася на слов'янському ґрунті від запозиченої лексики *карта* за допомогою суфікса *-ин(а)*. Ще одним свідченням правильності такого припущення є наявність у мові XVII—XVIII ст. лексеми *мапа*, яка, крім семем 'географічна карта', мала і семему 'картина' — пор.: «На одной кгалеріей были розніе маппы*, были и образы, на которых войны отмаліованы были» АР. А. с. 309 (1671 р.). Як видно з наведених прикладів, поняття 'живописне полотно' і 'географічна карта' передавалися в староукраїнській мові двома синонімами — *маппа* і *картина*. Згодом за кожним словом закріпилося по одному значенню.

Коли ж слово *картина* із значеннями 'живописне полотно' стало функціонувати в східнослов'янських мовах? М. Фасмер стверджує, що в російській мові воно вживається з часів Петра I (Ф. т. 2, с. 203). Про це свідчать і дані російських пам'яток початку XVIII ст. — пор.: «Третия *картина* изобразуетъ преславную победу на жестокой переправе» ТВ, с. 101 (1703 р.). Що ж до укра-

* Такої ж думки дотримується В. І. Крекотень, який у словнику до оповідань Антонія Радивилівського зазначає: «маппа — карта, план, картина, зображення» (див.: Крекотень В. І. Оповідання Антонія Радивилівського, К., 1983. С. 403).

їнської та білоруської мов, то тут це питання ускладнюється наявністю паронімів *картина* — *кортина* (завіса) — пор. у біл. пам'ятках: «*картынѣ* скурных до обитѣя чотыри» Бул., с. 142 (1598 р.); в укр. пам'ятках: «*кортины* запусти и оныи шпилкою зтягни» Р., с. 45 (XVI ст.); «У томъ же скарбу свѣчъ восковыхъ великихъ 2, *картын* 2, желѣза белого бочулокъ 3» Арх ЮЗР, с. 368 (1593 р.) — очевидно, теж завіси; «Тими *картынами* албо опонами закрылъ ввес домъ» КІСТ (XVII ст.); «олтарь поставленъ же да будетъ противъ *картины*, которая *заслоняетъ* (!) скрынъ свѣдства предъ... молитовницею» КІСТ, VII ст.

Часом контекст пам'ятки не дає змоги точно визначити, про який із двох паронімів у ній говориться. Так, у тексті «на свято... церковь... *картынами* обвіяно» (1665 р.), представленому в картотеці Історичного словника Є. Тимченка, лексема *картина* тлумачиться як 'малювання', 'панно'. На нашу ж думку, це завіса: «обвіювати» могли завіси, а не живописні полотна. Змішування паронімів *картина* і *кортина* в староукраїнській і старобілоруській мовах цілком закономірне. По-перше, розрізняються вони тільки звуками *о—а*, а плутання букв *о—а* в запозичених словах не таке вже й рідкісне явище для тогочасних писарів — пор.: *монета* — *манета*, *монастир* і *манастир* та ін. По-друге, *кортины* (завіси) нерідко становили собою витвори мистецтва на біблійні чи античні теми, намальовані або вигиптувані справжніми художниками, тобто своєрідні картини — пор.: «На *запонѣ* (завісі) былъ мистерне *выгафтованыи страшныи судъ Божий*» Коп. Пал. с. 975 (1621 р.).

Важко визначити, коли з'явилося в українській мові слово *картина* із семемою 'живописне полотно'. Якщо Феофана Прокоповича можна вважати носієм української мови, то названа лексема вже не початку XVIII ст. функціонувала в ній. Описуючи місто Жовкву початку XVIII ст., Феофан Прокопович зазначає: «Палаты... украшениемъ различными живописешескими *картынами* и шпалерами... зело великолѣпные» ПИИПВ, с. 147—148 (1706 р.). З середини XVIII ст. ця лексема фіксується різними пам'ятками досить послідовно — пор.: «*картин* разних кунштов, листовъ 58» РККТ, с. 6 (1752 р.); «*картина* запорожця на стенѣ» СА, с. 107 (1766 р.) (мабуть, козак Мамай), «на искусной живописи *картину* смотрѣтъ всякому мило» ГС, т. 1, с. 339 (XVIII ст.); однак завдяки графічним помилкам (плутання *о—а*), семантичній близькості реалій (див. вище) і невиразності контексту часом буває важко визначити, про яку з реалій (завісу чи живописне полотно) йдеться в пам'ятці. Так, наприклад, значення слова *картина/кортина* в білоруському перекладі «Александрії» XVII ст. А. М. Булика пояснює як завіса: «принесли ей образъ намалеваныи на *кортыне*» Бул., с. 142 (XVII ст.); так само можна сприймати обидва графічні варіанти в українському перекладі «Александрії» XVIII ст. — пор.: «принесли ей *образ*, намалеваныи на *кортынѣ*» (А., с. 100); «они ему указали образъ его, на *картынѣ* вымалеваныи» (А., с. 105). Однак ширший контекст українського варіанта «Александрії» переконує нас у тому, що аналізована лексема вживається із

семемою 'живописне полотно' — пор.: «царица Кондакия... послала нѣкоторого зуграфа (художника.— А. С.)... и велѣла ему... написати, яков єсть человекъ Александер, и поставила (!) его образ в ложницы своей» (А., с. 64). Мабуть, поставити можна портрет, картину, а не завісу.

Крім лексем *мапа* і *картина*, поняття 'живописне полотно' у XVII ст. передавалося лексемою образ: «на одной кгалеріей были... и *образы*, на которых войны отмалиованы были. Пришел един атенчик... речет: «Видиш, яко силны суть атенчикове?» Тот кротко его отпразил: «Силнын, але на *образъ*» АР. А, с. 309—310 (1671 р.). У південно-західних говорах української мови назване значення слова *образ* збереглося аж до кінця XIX ст.— пор.: «...пішла я з молодю товаришкою на... виставу *образів*» О. Коб., т. 1, с. 259 (1896 р.) — у примітці образ пояснюється як картина.

Отже, як видно з проведеного аналізу, терміни, пов'язані з образотворчим мистецтвом, формувалися не тільки в XIX, а й протягом XVI—XVIII ст.; деякі ж із них сягають ще давньоруської доби.

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- | | |
|-----------|--|
| А | — «Александрія» в давній українській літературі // Давня українська повість. К., 1929. Ч. 1. |
| АЛМ | — Акты Литовской метрики / Собр. Ф. Н. Леонтовичем. Варшава, 1896—1897. Т. 1, вып. 1—2. |
| АР. А | — Радивилівський А. Апофеми // Крекотень В. І. Оповідання Антонія Радивилівського. К., 1983. |
| АрхЮЗР | — Архив Юго-Западной России, издаваемый Временной комиссией для разбора древних актов. К., 1859. Т. 1, ч. 1. |
| Бул. | — Булька А. М. Даунія запазычанні беларускай мовы. Мінск, 1972. |
| В. | — Летопись событий в Юго-Западной России в XVII в. / Составил Самуил Величко. 1720. К., 1848—1864. Т. 1—4. |
| Г. | — Словарь української мови / Зібр. ред. журн. «Киевская старина» / Упорядкував Б. Грінченко. К., 1958. Т. 1—4. |
| ГС | — Сковорода Г. Повне зібрання творів: У 2 т. К., 1973. |
| З. | — Закревский Н. Словарь малороссийских идиомов, или собрания слов, несходных с русскими // Закревский Н. Старосветский бандуриста. М., 1861. |
| І. В. | — Іван Вишенський. Твори. К., 1959. |
| КІСТ | — Тимченко Є. Картотека «Історичного словника українського языка». (Зберігається в Ін-ті суспільних наук АН УРСР у Львові). |
| Коп. Пал. | — Копистенський З. Палінодія // Русская историческая библиотека. Т. 4, кн. 2. Памятники полемической литературы в Западной Руси. Спб. 1878. |
| ЛЛС | — Лексикон латинський Є. Славинецького та А. Корецького-Сатановського / Підготував до видання В. В. Німчук. К., 1973. |
| ЛРК | — Лохвицька ратушна книга другої половини XVII ст. К., 1986. |
| ЛРС | — Латинско-руський словарь / Составили Дворецкий И. Х., Корольков Д. Н. М., 1949. |
| М | — Отрывки из летописи Мгарского монастыря 1684 г. // Киевская старина. 1889. № 4—6. |
| О. Коб. | — Ольга Кобилянська. Твори: В 5 т. К., 1962. Т. 1. |
| ПІИПВ | — Прокопович Ф. История императора Петра Великого. Спб., 1778. |
| Р. | — Розмова XVI ст. |
| РККТ | — Реестр книг кунштових позосталых по небожику отцу Антонию Тарасевичу // Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Альбом-каталог. К., 1982. |

- С — Юбилейное издание в память 300-летия основания Львовского
Ставропигиального братства. Львов, 1886.
- СА — Сулимовский архив: Фамильные бумаги Сулим, Скоруп и Вой-
цеховичей XVII—XVIII вв. К., 1884.
- Срезн. — Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского язы-
ка. СПб., 1893—1903. Т. 1—3.
- СРНГ — Словарь русских народных говоров. Л., 1982. Вып. 18.
- СРЯ — Словарь русского языка XI—XVII вв. М., 1980. Вып. 7.
- ССМ — Словник староукраїнської мови XIV—XV ст. К., 1977—1978.
Т. 1—2.
- СУМ — Словник української мови. К., 1970—1980. Т. 1—11.
- Т. — Историчний словник українського языка / За ред. Є. Тимченка.
Х., К., 1930—1932. Т. 1.
- ТВ — Торжественная врата, вводящая в храмы бессмертных славы
(1703 р.) // Пекарский П. Наука и литература в России при Пет-
ре Великом. СПб., 1862. Т. 2.
- УБС — Лемцюгова В. П. Українська-беларускі слоўнік. Мінск, 1980.
- УДА — Универсалы гетмана Данила Апостола // Материалы для оте-
чественной истории / Издал М. Судниенко. К., 1853. Т. 2.
- Ф. — Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1964—
1973. Т. 1—4.
- Х. — Дневник генерального хоружого Николая Ханенка 1727—1753.
К., 1884.
- SLP — Słownik łacinsko-polski pod redakcją Mariana Plezi. Warszawa.
1969. Т. 3.

Надійшла до редколегії 01.11.88

В статье рассматривается этимология лексем *miteць*, *мистецтво*, *картина* в украинском языке, семантические изменения, которые произошли в этих сло-
вах за период с XVI века. Привлечены материалы памятников XVI—XVIII вв.,
данные русских и украинских диалектов.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА РОЗВИТОК МОВИ

(Семчинський С. В. Загальне мовознавство. К., 1988. 328 с.)

Курс загального мовознавства був включений до вузівських програм відносно недавно, зокрема в педагогічних інститутах, і тому традиція його викладання (зміст, проблематика, навчальні посібники) тільки складається. Цей курс вирізняється великим обсягом і складністю матеріалу, безліччю концепцій, відсутністю більш-менш усталених поглядів навіть на основні, фунда-
ментальні проблеми науки про мову. З такими труднощами зіткнувся і автор рецензованого підручника професор С. В. Сем-
чинський. Він зосереджує увагу на висвітленні стрижневого розділу загального мовознавства — власне теорії мови, зваживши на те, що історії мовознавства були присвячені окремі посібники Г. М. Удовиченка та У. У. Ковалика й С. П. Самійленка, в яких, до речі, зачіпається і проблема методів дослідження мови, що входить до складу курсу. Підручник охоплює такі теми: «Мова і суспільство», «Мова, мислення і свідомість», «Знакова теорія мови», «Структура мовної системи», «Мова як історична катего-

рія». Як бачимо, автор розглядає саме ті проблеми, завдяки яким загальне мовознавство виступає як частковонаукова методологія усіх дисциплін лінгвістичного циклу, засвоєння яких і забезпечує належний рівень лінгвотеоретичної підготовки майбутніх викладачів української мови. Це звичайно вимагало від автора чіткої методологічної спрямованості у висвітленні кожної з названих вище проблем. Реалізуючи саме таку настанову, С. В. Семчинський в кожному з розділів не лише використовує вичерпано і слушно думки й судження класиків марксизму-ленінізму стосовно сутності мови або тих чи інших її конкретних сторін, а й послідовно і гнучко застосовує принципи матеріалістичної діалектики в ході всебічного аналізу складних питань теорії мови.

Другою принциповою особливістю праці С. В. Семчинського є постійна орієнтація у тлумаченні основних постулатів мовознавчої теорії на традиції вітчизняного мовознавства як дореволюційного, так і радянського періоду. Саме ці дві риси надають змісту підручника концептуальної цілісності та єдності завершеній мовознавчій теорії, досягти чого важко через наявність у сучасному мовознавстві істотних розбіжностей у поглядах на будь-які загальні або часткові проблеми мовознавства. Слід зазначити, що С. В. Семчинський не просто вибирає один з існуючих підходів до розв'язання тієї чи іншої проблеми: як правило, розглядаючи те чи інше питання, поняття або категорію, він наводить різні й більш-менш поширені точки зору на них і шляхом їх зіставлення та критичного аналізу виявляє найбільш обґрунтовані й прийнятні, що, по-перше, знайомить студентів з розмаїтістю існуючих в науці про мову концепцій, по-друге, сприяє створенню проблемних ситуацій, активізуючи їх мислительну діяльність. Особливу увагу автор приділяє критичному аналізу поглядів тих зарубіжних вчених, що стоять на позиціях різних течій ідеалізму.

У першому розділі «Мова і суспільство» розглядається проблема сутності мови, глибоко обґрунтовується матеріалістична концепція її суспільної природи, багатогранність взаємовідношень мови та суспільства, детально з використанням цікавого фактичного матеріалу розкривається поняття мовної норми, висвітлюється проблема територіальної, соціальної та стильової диференціації мови. Розділ закінчується стислою й змістовною характеристикою соціолінгвістики як важливої складової частини загального мовознавства, що вивчає різні аспекти взаємодії мови та суспільства.

Другий розділ підручника присвячено давній, дуже складній проблемі — взаємовідношенню мови з мисленням та свідомістю. Тут докладно аналізуються основні категорії — мислення й свідомість, встановлюється різниця між ними, визначається роль мови у формуванні думки й об'єктивізації різних проявів свідомості. Автор переконливо доводить, що визнання єдності мови й мислення на основі матеріалістичного світогляду найповніше розкриває сутність мови як суспільного явища і знаряддя культури. Належна увага у цьому розділі приділяється природі мовних значень,

завдяки яким і здійснюється діалектичний зв'язок мови та мислення. Завершується другий розділ критичним аналізом так званої гіпотези мовної відносності у двох її варіантах — американському та західноєвропейському (неогумбольдтіанство). Автор показує безпідставність висновків прибічників теорії мовної відносності проте, нібито мова визначає світогляд людини, її мислення та пізнавальну діяльність, доводячи, що «мова — не стіна, яка загороджує свідомість людини від об'єкту, а міст, по якому людина підходить до пізнання цього світу».

У третьому розділі викладаються основи знакової теорії мови. Спочатку визначаються основні поняття семіотики — науки про знакові системи, а саме — знаку, денотата, референта, дається класифікація знаків на основі їх різних властивостей, приділяється особлива увага унілатеральній (однобічній) та білатеральній (двобічній) концепціям знаку. Звичайно, основне місце тут відведено розгляду властивостей мовних знаків і мови як знакової системи, яка різко виділяється серед інших знакових систем складністю структури, універсальністю, різноманітністю виконуваних нею функцій, змінюваністю у процесі, функціонування та розвитку.

Найбільший розділ — четвертий: в ньому викладені основні принципи внутрішньої організації та функціонування мови та її складових частин, тобто лінгвотехніка. Тут насамперед визначаються поняття системи та структури, причому у відповідності з найбільш поширеним у радянській науці розумінням цих понять. Система — це певна цілісність множини елементів та їх відношень, структура — це відношення між елементами системи. Автор підкреслює, що мова — є складною, неоднорідною системою, у складі якої виділяються часткові системи, або підсистеми, що вона має відкритий характер і здатна весь час змінюватись, збагачуватись і розвиватись. На відміну від інших знакових систем, мова характеризується подвійним членуванням, а саме в ній виділяються: а) незначущі одиниці — фонемі, б) значущі одиниці — морфемі та слова. Далі докладно розглядаються внутрішні системи мови — фонетична, семантична, синтаксична. Таке членування мовної системи у свій час висунули представники Казанської лінгвістичної школи, зокрема І. О. Бодуен де Куртене. В ході аналізу внутрішніх систем визначається насамперед базова одиниця кожної з них з урахуванням різних існуючих у сучасному мовознавстві поглядів, а потім дається їх всебічна характеристика. Так, фонема, зазначає автор, це найменша лінійно неподільна величина, що використовується для утворення, розпізнавання і розрізнення значущих одиниць мови. Далі йдеться про функції фонем, їх варіювання, фонологічний зміст, дається типологія опозицій, розглядаються інші елементи фонетичної системи (склад, наголос, інтонація).

Звертаючись до семантичної системи, С. В. Семчинський характеризує значущі одиниці мови — слово та морфему. Внаслідок існуючих у мовознавстві розбіжностей щодо визначення слова він цілком правомірно використовує прийом послідовного розгляду

окремих істотних властивостей цієї складної одиниці мови. В такому ж дусі розкривається поняття морфеми. В обох випадках звертається увага на наявність дискусійних моментів у визначенні, як статусу цих одиниць у мові, так і специфіки їх семантики. Відмітимо дуже різноманітний ілюстративний матеріал цього розділу.

Проблема частин мови є центральною у граматичній будові мови, тому зрозуміло, що їй відведено відповідне місце у розглядуваному розділі: встановлюються загальні принципи класифікації частин мови, критично оцінюється традиційна класифікація частин мови, виявляється їх своєрідність у різних мовах світу.

Синтаксична система визначається як система засобів зв'язку і взаєморозташування словесних мовних знаків, за допомогою яких утворюються сполучення слів-семантем, використовуваних у спілкуванні для передачі семантики повідомлення. Виходячи з цього автор визначає предмет синтаксису, розглядає найважливіші ознаки основної одиниці синтаксису — речення, такі, як предикація, предикативність, модальність, типи зв'язку між членами речення, різні схеми речень тощо. Крім основних систем мови, тут визначається також статус проміжних систем — морфологічної та фразеологічної. Розділ завершується аналізом відношень та зв'язків, на яких ґрунтується системність мови як організованого цілого: парадигматичні, синтагматичні, ієрархічні та між-системні.

В останньому п'ятому розділі мова розглядається як історична категорія. Проблема функціонування та розвитку мови належить до найскладніших проблем сучасного мовознавства. Прагнучи знайти оптимальне, зрозуміле й доступне для студента розв'язання її, автор докладно зупиняється на тлумаченні процесів функціонування мови та розвитку мови з плином часу, вдало визначивши перший як форму існування і діяльності мови, пов'язаний з використанням мовної системи в актах спілкування за певними правилами; другий як форму існування, що виявляється у змінах її структури і веде до збагачення і вдосконалення мови. Обидві форми існування мови діалектично пов'язані між собою. Стосовно законів функціонування та розвитку мови автор цілком обґрунтовано відмовляється від традиційного розмежування правил функціонування і законів розвитку, вважаючи, що мова і функціонує і розвивається за певними законами, хоча ці закони і не збігаються. Цілком слушна думка автора про зв'язок розвитку з удосконаленням мовної системи під впливом головного чинника — зростаючих потреб людей у мовному вираженні своєї різноманітної діяльності. Далі автор детально аналізує причини та чинники історичних змін мови, які поділяє на позамовні та мовні, а останні на зовнішні та внутрішні, демонструючи їх дію на матеріалі різних мов. Серед зовнішніх мовних чинників увагу автора привертає взаємодія мов та її наслідки в різних умовах і за різних обставин. Розглядаються у цьому розділі такі процеси як диференціація та інтеграція, а також співвідношення синхронії та діакронії у різних напрямках сучасного мовознавства.

Отже, перед нами цікава, багата фактами, змістовна робота, яка відбиває досягнення сучасного теоретичного мовознавства. Разом з тим у ній чітко позначилась позиція автора, його сприйняття й розуміння різних концепцій, власні знахідки та уподобання. Високої оцінки заслуговує мова підручника, яка включає переважно кваліфіковані мовознавчі терміни і майже повністю позбавлена зайвих та незвичних новацій, зокрема іншомовного походження. Все це дає підстави твердити, що підручник С. В. Семчинського чекає довге життя. Тому дозволимо собі висловити деякі побажання, що можуть бути враховані у наступних виданнях книжки. Подальша робота над нею, на нашу думку, повинна бути спрямована на підсилення доступності викладу, збільшення його пояснювальної, так би мовити, здібності. Для цього, по-перше, необхідно істотно зменшити в окремих розділах кількість наведених альтернативних поглядів на ту чи іншу проблему, категорію, на те чи інше поняття за рахунок тих, що не дуже поширені або недостатньо обгрунтовані, зосередивши увагу на тих з них, які об'єктивно найповніше відбивають сучасний рівень лінгвістичної думки у даному конкретному питанні. По-друге, усунути деякі зайві ілюстрації, наведені, між іншим, у дужках, типу, скажімо, зауваження про перехідні говірки албанської мови. По-третє, повніше використати дані сучасної науки з метою більш детальної характеристики таких одиниць мови, як морфема та слово. До речі, аналіз лексичного значення слова доцільніше було б, очевидно, зробити не в другому, а в четвертому розділі. Крім того, слід зважити на те, що обране автором визначення лексичного значення, як зв'язку між відображенням фізичної сторони слова та відображенням позначуваної цим словом реальності суперечливе: зв'язок між названими компонентами в усіх словах однаковий, а лексичне значення у кожного слова своє і є воно, як говорив у свій час славетний О. О. Потебня, поняття або уявлення і в кожному мить його актуалізації може бути або абстрактним образом (поняттям, розгорнутим в ієрархічну структуру ознак чи зредукованим до мінімуму), або наочно-чуттєвим образом (уявленням), взаємодія між якими є неодмінною умовою здійснення єдиного мислительного процесу у вигляді живого споглядання та абстрактного мислення.

Л. Ф. ТАРАСОВ, д-р філол. наук

ЗМІСТ

Літературознавство

Чугуй О. П. Драматургізм у літературній спадщині П. Гулака-Артемовського (до 200-річчя з дня народження)	3
Миронов О. О. Еріх Вайнерт. До 100-річчя з дня народження	12
Татаринів В. Є. Образи-символи в оповіданні В. Г. Короленка «Мороз»	18
Міхільов О. Д., Кривошеєва О. С. Комічне у структурі драм Р. Мерля «Сизиф і смерть» та «Новий Сизиф»	24
Руденко Г. Г. Жанрові особливості повісті Ф. Абрамова «Дерев'яні коні»	29
Карцева М. Д. Проблеми мистецтва у творах В. Каверіна «Художник невідомий» і К. Федіна «Брати» (деякі аспекти)	34
Євстаф'єва Н. П. Про жанротворчі функції та естетичну природу підтексту в новелі І. О. Буніна «У Парижі»	37
Лагунов О. І., Іванова В. А. До визначення теоретичної дефініції «поетичний світ»	43
Осипова К. С., Зазулькіна Р. А., Тимошенко Д. І. Палеографічні особливості і структура Харківського рукописного хронографа	48
Давидова Т. І. Латинська поема про Алкеста з барселонського папірусного кодексу IV—V ст. н. е. (нові папірусні знахідки)	52

Мовознавство

Юрченко О. С. «Енеїда» І. П. Котляревського у російських перекладах	57
Борзенко О. І. Фольклорна символіка повісті Г. Ф. Квітки-Основ'яненка «Маруся» та її відтворення в автоперекладі	61
Гулий К. В. Про деякі текстотворюючі функції метафори у їхньому відношенні до теми тексту в європейській ліриці XVI—середини XIX ст.	65
Алефіренко М. Ф. Внутрішня форма фразеологічних одиниць у світлі взаємодії структурних рівнів мови	71
Сукаленко Н. І. Інтегральний образ реальності у мові	79
Маринчак В. А., Тростинська О. М. До семантики пропозиціональних операторів сприйняття, спостереження, виявлення	81
Мосенцев В. В. Роль і місце часових операторів у семантичній структурі висловлення і тексту	87
Ільїна Л. Е. До питання про семантику і типологію оператора «узнати»	91
Зельдович Г. М. Про «мінімальні» значення частки «хоть»	94
Свашенко А. О. З історії термінів образотворчого мистецтва (митець, мистецтво, картина)	99
Функціонування та розвиток мови. Л. Ф. Тарасов	105

СОДЕРЖАНИЕ

Литературоведение

Чугуй А. П. Драматургизм в литературном наследстве П. Гулака-Артемовского (к 200-летию со дня рождения)	3
Миронов О. А. Эрих Вайнерт. К 100-летию со дня рождения	12
Татаринов В. Е. Образы-символы в рассказе В. Г. Короленко «Мороз»	18
Михилев А. Д., Кривошеева О. С. Комическое в структуре драмы Р. Мерля «Сизиф и смерть» и «Новый Сизиф»	24
Руденко Г. Г. Жанровые особенности повести Ф. Абрамова «Деревянные кони»	29
Карцева М. Д. Проблемы искусства в произведениях В. Каверина «Художник неизвестен» и К. Федина «Братья» (некоторые аспекты)	34
Евстафьева Н. П. О жанрообразующей функции и эстетической природе подтекста в новелле И. А. Бунина «В Париже»	37
Лагунов А. И., Иванова В. А. К определению теоретической дефиниции «поэтический мир»	43
Осипова К. С., Зазулькина Р. А., Тимошенко Д. И. Палеографические особенности Харьковского рукописного хронографа	48
Давыдова Т. И. Латинская поэма об Алкесте из барселонского кодекса IV—V вв. н. э. (новые папирусные находки)	52

Языкознание

Юрченко А. С. «Энеида» И. П. Котляревского в русских переводах	57
Борзенко А. И. Фольклорная символика повести Г. Ф. Квитки-Основьяненко «Маруся» и ее воспроизведение в автопереводе	61
Гулый К. В. О некоторых текстообразующих функциях метафоры в их отношении к теме текста в европейской лирике XVI — середины XIX вв.	65
Алефиренко Н. Ф. Внутренняя форма фразеологических единиц в свете взаимодействия структурных уровней языка	71
Сукаленко Н. И. Интегральный образ реальности в языке	79
Маринчак В. В., Тростинская О. Н. К семантике пропозициональных операторов восприятия, наблюдения, обнаружения	81
Мосенцев В. В. Роль и место временных операторов в семантической структуре высказывания и текста	87
Ильина Л. Э. К вопросу о семантике и типологии оператора «узнать»	91
Зельдович Г. М. О «минимальных» значениях частицы «хоть»	94
Свашенко А. А. Из истории терминов изобразительного искусства (мифтец, мистецтво, картина)	99
Функционирование и развитие языка. Л. Ф. Тарасов	105

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Государственный комитет СССР по народному образованию

ВЕСТНИК ХАРЬКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

№ 353

Вопросы современного советского
литературоведения и языкознания

(На украинском и русском языках)

Издательство «Основа» при Харьковском государственном университете.

310003 Харьков, ул. Университетская, 16.

Отпечатано с матриц Днепропетровской областной книжной типографии в Харьковской городской типографии № 16.

310003, Харьков, ул. Университетская, 16.

Редактор *А. Х. Балабуха*
Художний редактор *Т. П. Короленко*
Технічний редактор *Г. П. Александрова*
Коректор *Л. П. Сич*

ОИБ № 75

Здано до складання 01.03.90. Підписано до друку 01.03.91. Формат 60×90^{1/16}. Папір друк. № 2. Гарнітура літературна. Друк високий. Ум. друк. арк. 7. Ум. фарбо-відб. 7,25. Обл.-вид. арк. 9. Тираж 500 пр. Видавн. № 1839. Зам. № 145. Ціна 1 крб. 80 к. Замовне.

Видавництво «Основа» при Харківському державному університеті,
в Харківській міській друкарні № 16. 310003, Харків, вул. Університетська, 16.

Надруковано з матриць Дніпропетровської обласної книжкової друкарні
в Харківській міській друкарні № 16. Зак. 666.

