

К-14038

П305943

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

№ 245

ПОЕТИКА, СТИЛЬ, ЛЕКСИКОЛОГІЯ
І ГРАМАТИЧНА БУДОВА
УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ МОВ

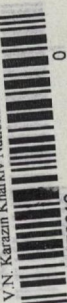
1983

1 крб. 10 к.



Вісн. Харк. ун-ту, 1983, № 245, 1—105.

V.N. Karazin Kharkiv National University



МІНІСТЕРСТВО ВИЩОЇ І СЕРЕДНЬОЇ
СПЕЦІАЛЬНОЇ ОСВІТИ УРСР

ВІСНИК
ХАРКІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ

№ 245

ПОЕТИКА, СТИЛЬ, ЛЕКСИКОЛОГІЯ
І ГРАМАТИЧНА БУДОВА
УКРАЇНСЬКОЇ ТА РОСІЙСЬКОЇ МОВ

Заснований у 1965 р.

ХАРКІВ
ВИДАВНИЦТВО ПРИ ХАРКІВСЬКОМУ
ДЕРЖАВНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ
ВИДАВНИЧОГО ОБ'ЄДНАННЯ «ВИЩА ШКОЛА»

1983

В статьях прослеживаются некоторые тенденции развития современной литературы, разрабатываются, в частности, вопросы поэтики художественных произведений украинской, русской и зарубежной литератур, художественного перевода, рассматриваются проблемы грамматического строя русского и украинского языков, фразеологии, отдельные вопросы сравнительного языкознания и методики преподавания языка в средней школе. Для научных работников и специалистов.

Редакційна колегія: доц. Л. Г. Авксентьев (відп. ред.), доц. Л. Г. Бикова (відп. секр.), проф. В. В. Акуленко, проф. З. С. Голубева, доц. М. Л. Гомон, доц. П. Я. Корж, проф. Ф. П. Медведев, доц. О. О. Мионов, доц. Г. І. Шклярєвський.

Друкується за рішенням Ученої ради філологічного факультету Харківського ордена Трудового Червоного Прапора і ордена Дружби народів державного університету ім. О. М. Горького (протокол № 4 від 18 грудня 1981 р.).

Адреса редакційної колегії: 310057, Харків-57, вул. Гоголя, 7, філологічний факультет Харківського державного університету, тел.: 22-42-27.

Редакція гуманітарної літератури

ВЕСТНИК ХАРЬКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА № 245

Поэтика, стиль, лексикология и грамматический строй
украинского и русского языков

(На украинском и русском языках)

Издательство при Харьковском государственном университете
издательского объединения
«Вища школа»

Редактор А. Х. Балабуха, художній редактор В. Є. Петренко, технічний редактор Л. Т. Єна, коректор Н. О. Парфьонова

Здано до набору 15.12.82. Підписано до друку 10.10.83. БЦ 09427. Формат 60×90/16. Папір друкарський № 3. Літ. гарн. Вис. друк. 6,5 друк. арк., 6,75 фарбо-відб. 7,8 обл.-вид. арк. Тираж 500 пр. Видавн. № 1042. Зам. 3-171. Ціна 1 крб. 10 к.

Видавництво при Харківському державному університеті видавничого об'єднання «Вища школа», 310003, Харків-3, вул. Університетська, 16

Надруковано з матриць книжкової ф-ки ім. М. В. Фрунзе в Харківській міській друкарні № 16, 310003, Харків-3, вул. Університетська, 16. Зам. 1619.

В 4601000000—083
М226(04)—83

© Харківський державний університет, 1983

Н. І. ГНОЄВА

ХОУДОЖНІЙ ПСИХОЛОГІЗМ ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Нова доба, доба розвинутого соціалізму, будівництва комуністичного суспільства відкриває широкі можливості для економічного і соціально-політичного розвитку країни. Тож не випадково ми констатуємо постійне збагачення, зростання багатонаціональної радянської літератури. «У радянському мистецтві піднімається нова припливна хвиля,— підкреслювалося на XXVI з'їзді КПРС.— В останні роки — причому в усіх республіках — з'явилося чимало талановитих творів» [2, с. 73—74]. Основний об'єкт літературного пізнання, як зазначив П. Загребельний на VIII з'їзді письменників України,— «... людина, її духовна честь і гідність,— проблема, яка нині переростає в питання про саме існування людства» [11]. Звертаючись до сутності людини, митці слова прагнуть проникнути в діалектику душі особистості, розкрити її багатоманітні зв'язки з об'єктивною реальністю, її місце в історичному процесі.

Важливим інструментарієм у художньому пізнанні реального буття і людської особистості є психологізм та психологічний аналіз. «Питання психологічного аналізу,— підкреслював відомий письменник Л. Леонов,— питання дуже складне... Поки буде жива людина, вона буде якимось по-своєму, індивідуально переживати, почувати, відчувати. Аналіз цих переживань для письменника не тільки закономірний, але й необхідний. Він дає йому ключ для розуміння людської сутності» [20]. Тому, закономірно, проблеми художнього психологізму, психологічного аналізу привертають все пильнішу увагу радянських письменників та літературознавців. Дані проблеми дають можливість розкрити ряд істотних особливостей історико-літературного розвитку, творчого методу письменника, розвінчати ідеалістичні погляди на людину в буржуазному мистецтві та естетиці.

Як відомо, перші спроби осмислення проблем психологізму наявні вже в античній естетиці («Поетика» Арістотеля), естетиці епохи Відродження. Значний внесок у вивчення специфіки психо-

логічного аналізу російської літератури зробили російські революціонери-демократи (Белінський, Чернишевський, Добролюбов). Різні місця проблеми психологізму посідали в радянській естетиці, що обумовлювалось як специфікою літературного розвитку, так і історичними умовами. Дані проблеми актуальні і в сучасному радянському літературознавстві. Домінуюча нині тенденція до психологічного аналізу обумовлює необхідність осмислення історії та теорії питання, розкриття нових аспектів цих важливих проблем, конкретних досліджень художньої практики під кутом зору традицій і новаторства в плані психологізму і психологічного аналізу.

Проблеми психологізму розглядаються побіжно в колективному збірнику «Радянська література і світовий літературний процес. Зображення людини» [21], у працях З. Голубевої [8], В. Тимофеевої [22] та інших, присвячених концепції людини, дослідженню сучасного літературного процесу, розвитку романного жанру. У дослідженнях М. Пивоварова [18], М. Храпченка [26], С. Шаталова [28] та ряду інших простежується специфіка психологізму окремих письменників. Колективна праця «Проблеми психологізму в радянській літературі» [19], монографії Л. Гінзбург [7], В. Компанійця [14], М. Кодака [13], А. Єсіна [9] засвідчують нову тенденцію у вивченні художнього психологізму — перехід від висвітлення окремих аспектів психологізму в творчості того чи іншого письменника до постановки теоретичних питань та розкриття специфіки психологізму як у літературному процесі в цілому, так і в літературі певного етапу. Але, на жаль, теорія художнього психологізму не стала об'єктом спеціального наукового дослідження.

Які ж аспекти теорії психологізму привертають увагу дослідників? Перш за все з'ясуємо місце психологізму в літературному процесі, суть понять «психологізм» та «психологічний аналіз», типологію психологізму та його засоби. Досить розповсюдженою є точка зору, що психологічний аналіз — ключ до розкриття внутрішнього світу особистості, а психологізм — провідний естетичний принцип [12; 13; 14 та ін.]. Дехто відводить психологічному аналізу допоміжну роль у пізнанні людини. Він, як зазначає Ю. Андреев, «...виступає лише засобом, хай і могутнім, хай і важливішим, але допоміжним засобом літератури» [4, с. 60]. Можна зустріти і нігілістичну точку зору, суть якої в запереченні психологізму, психологічного аналізу в добу науково-технічного прогресу [23].

Визначаючи місце психологізму та психологічного аналізу в літературі, думається, варто виходити з їхньої специфіки (розкриття індивідуальної та суспільної психології) і справді вбачати в них могутній інструментарій художнього пізнання психології особи та колективу. Не менш важливо з'ясувати зміст понять «психологізм» та «психологічний аналіз», оскільки трактуються вони далеко неоднозначно, а це приводить почасти до необ'єктивних висновків, до необ'єктивного аналізу літературного процесу. Поняття «психологізм» тлумачиться і ширше, і вужче.

Так, скажімо, А. Іезуїтов вважає, що дане поняття має три значення: 1) психологізм як родова ознака літератури; 2) психологізм як результат художньої творчості, як вираження авторської та соціальної психології і 3) психологізм як свідомий естетичний принцип [12, с. 39—40]. Дійсно, література в міру своєї родової специфіки (об'єкт її художнього осягнення — людина) розкриває внутрішній світ особистості, психологію маси, тому психологічне зображення — істотна риса мистецтва слова. Але психологічне зображення відзначається різним ступенем глибини, посідає неоднакове місце в художньому творі. Тому заслуговує на увагу думка А. Єсіна про необхідність проведення грані між психологічним зображенням як родовою ознакою літератури і психологізмом як естетичним принципом створення образу персонажа, однозначного вживання терміна «психологізм» [9, с. 14]. Більш доцільно, на наш погляд, на означення родової прикмети літератури як людинознавства вживати термін «психологічність», запропонований М. Кодак [13, с. 6].

У сучасній літературознавчій думці помітна також тенденція до більш вузького тлумачення поняття «психологізм». Так, скажімо, привертає увагу і постановкою ряду теоретичних питань психологізму, і прагненням до термінологічної чіткості, і конкретним дослідженням процесу становлення і розвитку психологізму в літературі 20-х рр. праця В. Компанійця. Дослідник вважає за доцільне розмежувати поняття «психологізм» та «психологічний аналіз» і, безперечно, має рацію. Він трактує психологізм як родову ознаку мистецтва слова, а психологічний аналіз як свідомий естетичний принцип відображення людини. Але автор не завжди буває послідовним, і, зокрема, в межах тієї ж праці психологізм тлумачиться і як естетичний принцип [14, с. 18, 66].

М. Кодак визначає психологізм як «... систему соціально-психологічних поглядів на людину у світлі естетичних сподівань даного часу», як домінуючий естетичний принцип зображення людини [13, с. 7, 97], а в психологічному аналізі вбачає «... метод образно-логічного осягнення історично характерної соціально-психологічної суті людини в художній творчості» [13, с. 7]. Зустрічаємо і синонімічне вживання даних термінів. Так, Ю. Андреев вважає, що психологізм і психологічний аналіз — це засоби реалістичного відображення світу [4]. С. Бочаров формулює психологічний аналіз як специфічний спосіб художнього відображення людини, розкриття характеру [6]. С. Шаталов розуміє психологізм як «спосіб розкриття характеру в процесах внутрішнього життя героїв» [28, с. 177]. Думається, доречно визначити психологізм як своєрідний естетичний принцип зображення людини, вираження індивідуальної і суспільної психології, а психологічний аналіз як специфічний спосіб розкриття людського характеру, внутрішнього світу людини.

Основний об'єкт психологічного аналізу — внутрішній світ особистості. Але це ні в якому разі не означає його незалежності від зовнішнього світу, як це подекуди впливає з конкретних дослі-

джень [6]. Глибинне розкриття сутності людини можливе лише за умови органічного поєднання двох діалектичних начал — внутрішнього і зовнішнього світів, суб'єктивного і об'єктивного. Адже структуру особистості визначає (згідно з даними психологічної науки) «баланс інтеріоризації — екстеріоризації» [3, с. 322], тобто переходу зовнішніх дій у внутрішні і навпаки. Тому принципове методологічне значення має положення В. І. Леніна про сутність особистості, про характер її помислів і почуттів. Заперечуючи суб'єктивістські постулати ліберального народництва, він писав: «... з яких ознак судити нам про *реальні* «помисли і почуття» *реальних* осіб? Зрозуміло, що така ознака може бути лише одна: *дії* цих осіб, — а через те що мова йде тільки про суспільні «помисли і почуття», то слід додати ще: *суспільні дії* осіб, тобто *соціальні факти*» [1, с. 394].

Тому ряд сучасних дослідників акцентують увагу на необхідності дотримання діалектичної єдності даних начал при дослідженні духовного світу людини [13; 14; 15; 26]. Проти небезпеки порушення єдності зовнішніх і внутрішніх світів застерігав ще В. Г. Белінський [5]. Як відомо, ігнорування даного взаємозв'язку приведе до модернізму, до суб'єктивно-ідеалістичних поглядів. Тому радянське літературознавство відстоює матеріалістичну трактовку проблем психологізму.

При вивченні літературного процесу досить часто максимальна увага звернена до внутрішнього світу особистості, проблеми ж суспільної психології аналізуються поверхово. Тому при дослідженні даної проблеми необхідно враховувати, що психологізм — це естетичний принцип відображення як індивідуальної, так і суспільної психології. Тому, безперечно, мають рацію літературознавці, які підносять на рівень дослідницької проблеми зв'язок літературознавства з соціальною психологією як наукою [14; 15]. «Психологізм літератури соціалістичного реалізму, — цілком слушно зауважує Л. Новиченко, — неможливий без включення до нього найширших соціально-психологічних аспектів, у тому числі й теоретичних» [15, с. 25].

Досить важливою уявляється нам і проблема типології психологізму. Дана проблема складна і вимагає особливо зваженого підходу. Увагу дослідників привертають спостереження М. Г. Чернишевського над природою психологічного аналізу Л. Толстого, його визначення можливих напрямів психологічного аналізу. «Психологічний аналіз, — вважає критик, — може мати різні напрями: одного поета найбільше захоплює окреслення характерів; другого — вплив суспільних взаємин і життєвих зіткнень на характери; третього — зв'язок почуттів з діями; четвертого — аналіз пристрастей; графа Толстого найбільше — сам психологічний процес, його форми, його закони, діалектика душі» [27, с. 425].

М. Храпченко в праці «Лев Толстой як художник» [26, с. 411—412], ґрунтовно досліджуючи своєрідність творчого методу письменника (єдність психологізму у своєрідній формі діалектики душі

з епічною монументальністю), розкриваючи творчі зв'язки митця з російською літературою I половини XIX ст., визначає чотири принципи розкриття внутрішнього світу людини: 1) динамічний (пов'язаний з творчістю Пушкіна), суть якого в нерозривній єдності лаконічної характеристики переживань героїв з динамічним розвитком сюжету; 2) типологічний (характерний для творчості Гоголя та гоголівського напрямку), згідно з яким психологія героїв розкривається через висвітлення соціально-побутового середовища; 3) аналітичний (лермонтовський), в якому поєднується відтворення психології героїв через вчинки та дії з аналізом думок та почуттів; 4) автор виділяє і четвертий тип — результат творчих пошуків Л. Толстого — «діалектику душі» — тонке розкриття динаміки внутрішнього життя людини.

Книга Л. Гінзбург [7] привертає увагу дослідженням становлення і розвитку психологічного роману в світовій літературі, прагненням визначити типологію психологічного роману XIX ст. (дослідниця виділяє флоберівський, тургеневський і толстовський типи романів).

Новаторський характер, розмаїття багатонаціональної радянської літератури виявляються і в сфері психологізму. Тому закономірний інтерес дослідників до визначення типології сучасного психологізму. М. Кодак [13] робить не позбавлену інтересу спробу виділити різновиди психологізму в радянській прозі: діалектико-синтетичний, аналітико-інтроспективний, філософсько-епічний, соціально-філософський, соціальний. В. Фащенко, досліджуючи сучасну прозу, йде іншим шляхом — узагальненої класифікації. Він виділяє два типи психологізму: повістувальний, тобто психологізм «зовнішніх виявів», і експресивний, «тобто вираження найтонших душевних станів» [25, с. 174]. Очевидно, проблема типології психологізму чекає свого подальшого розв'язання.

Суттєвим внеском у теорію психологізму є розкриття різноманітного арсеналу засобів психологічного аналізу як свідчення його дієвості в досягненні внутрішнього світу особистості (психофізичний, психологічний, психофізіологічний паралелізми, самоаналіз [14]; прямі, авторські роздуми, жести, вчинки [7], монолог, ситуація катаклізмів, психічний стан, діалог, інтроспекція, портрет [13], роздуми, ліричні відступи, інтер'єр, біографічні передісторії [18], вибір, роль внутрішніх протиріч у духовній еволюції героя, вплив дії на зміни в душі людини [19] та ін.).

Важливе і давно назріле питання — вивчення історії становлення і розвитку психологізму в літературі, історіографії даної проблеми. До праць такого типу належать колективний збірник «Проблеми психологізму в радянській літературі», дослідження В. Компанійця, М. Кодака, Л. Гінзбург.

«Проблеми психологізму в радянській літературі» — це перше в радянському літературознавстві сумарне дослідження розвитку психологізму в літературі. Автори аналізують творчість письменників-психологів Л. Леонова, К. Федіна, М. Горького під кутом

зору традицій і новаторства, розкривають багатоманітність форм і засобів психологічного аналізу в радянській літературі. Піднімаються в збірнику, на що вже зверталась увага, і теоретичні проблеми, дається історіографія питання. Так, зокрема, А. Павловський [17] дає сумарне уявлення про розвиток естетики в даному аспекті від російських революційних демократів, марксистської критики кінця XIX — початку XX століття до сучасності. Хронологічний принцип дає можливість уявити специфіку кожного літературного етапу, його діалектику, а відтак і пов'язані з ними так чи інакше проблеми теоретичного осмислення художнього матеріалу і зокрема психологізму. Характерно, що автор досліджує естетичні факти в зв'язку з історичними умовами, що сприяє виробленню «об'єктивної оцінки розвитку психологічного аналізу в радянській літературі.

Психологізм як естетичний принцип — в центрі уваги статті А. Іезуїтова [12]. Дослідник прослідковує специфіку становлення і наукового осмислення художнього психологізму в літературі та естетиці античності, Відродження, класицизму, романтизму, реалізму. Досить важливим, як на наш погляд, є положення А. Іезуїтова про роль реалізму в розвитку психологізму. Саме реалізм розкрив суттєву діалектику характеру — його соціально-історичну детермінованість і разом з тим відносну самостійність внутрішнього світу особистості.

Глибоким осмисленням психологізму радянської літератури 20-х років відзначається праця В. Компанійця. Врахування характеру епохи, естетичних запитів доби, індивідуальності митця дає автору можливість відтворити об'єктивну картину складного, суперечливого процесу становлення психологізму в літературі 20-х років — з притаманними їй гострими дискусіями навколо проблеми осягнення колективної та індивідуальної психології, крайніми антипсихологічними тенденціями (позиція груп «Літфронт», «Леф», концепція В. Фріче тощо), новаторським відтворенням колективної та індивідуальної психології (Фурманов, Серафимович, Малишкін, Фадеев та інші), утвердженням психологізму як естетичного принципу.

Таким чином, сучасною літературознавчою думкою поставлено і зроблено спробу розв'язати ряд важливих аспектів теорії психологізму, дано сумарну картину розвитку художнього психологізму в літературному процесі, розкрито своєрідність психологічного аналізу ряду самобутніх митців слова. Однак теорія художнього психологізму вимагає ґрунтового спеціального дослідження. Відчувається необхідність у вивченні проблем традицій і новаторства в сфері психологізму, зв'язку літератури і соціальної психології, психологізму і методу соціалістичного реалізму, жанру і психологізму тощо. До цього зобов'язує передусім провідна тенденція розвитку мистецтва слова і епохи — увага до людини, її внутрішнього світу.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Економічний зміст народництва і критика його в книзі п. Струве.— Повне збір. тв., т. 1, с. 323—497. 2. *Матеріали ХХVІ з'їзду КПРС.*— К.: Політвидав України, 1981.— 262 с. 3. *Ананьев Б. Г.* Человек как предмет познания.— Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1968.— 339 с. 4. *Андреев Ю.* Человек в мире. Поиски и утверждение принципов социально-психологического анализа в советской литературе 20—30-х годов.— В кн.: Проблемы психологизма в советской литературе. Л., 1970, с. 58—101. 5. *Белинский В. Г.* Русская литература в 1841 году.— Полн. собр. соч. М., 1954, т. 5, с. 521—587. 6. *Бочаров С. Г.* Психологическое раскрытие характера в русской классической литературе и творчество Горького.— М., 1960, с. 89—210. 7. *Гинзбург П. А.* О психологической прозе. 2-е изд.— Л.: Худож. лит., 1977.— 443 с. 8. *Голубева З. С.* Нові грані жанру: Сучасний український радянський роман.— К.: Дніпро, 1978.— 280 с. 9. *Есина А. Б.* Психологизм в повествовательных произведениях (к постановке проблемы).— В кн.: Культурологические аспекты теории и истории русской литературы. М., 1978, с. 14—19. 10. *Жулинский М. Г.* Людина як міра часу: Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі.— К.: Дніпро, 1979.— 275 с. 11. *Загребельний П.* Література як міра часу і величі людини.— Літ. Україна, 1981, 19 квіт. 12. *Иезуитов А.* Проблемы психологизма в эстетике и литературе.— В кн.: Проблемы психологизма в советской литературе. Л., 1970, с. 39—57. 13. *Кодак М. П.* Психологізм соціальної прози.— К.: Наук. думка, 1980.— 162 с. 14. *Компанец В. В.* Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы).— Л.: Наука, 1980.— 112 с. 15. *Новиченко Л. М.* Література і соціально-психологічні аспекти радянського способу життя.— Рад. літературознавство, 1977, № 1, с. 20—34. 16. *Новиченко Л. М.* Український радянський роман. (Стислий нарис історії жанру).— К.: Наук. думка, 1976.— 132 с. 17. *Павловский А.* О психологическом анализе в советской литературе. (В историографическом аспекте).— В кн.: Проблемы психологизма в советской литературе. Л., 1970, с. 9—38. 18. *Пивоваров М. П.* Майстерність психологічного аналізу.— К.: Вид-во АН УРСР, 1960.— 124 с. 19. *Проблемы психологизма в советской литературе.*— Л.: Наука, 1970.— 395 с. 20. *Ромов С.* Встреча с Л. Леоновым.— Лит. газ., 1930, 24 сент. 21. *Советская литература и мировой литературный процесс: Изображение человека.*— М.: Наука, 1972.— 461 с. 22. *Тимофеева В. В.* Пути художественного исследования личности (из опыта советской литературы).— Л.: Наука, 1975.— 191 с. 23. *Турбин В. Н.* Товарищ время и товарищ искусство.— М.: Искусство, 1961.— 178 с. 24. *Фащенко В. В.* Відкриття нового і діалектика почуттів: Роздуми про зображення людини в сучасній радянській прозі.— К.: Дніпро, 1971.— 251 с. 25. *Фащенко В. В.* Заради чого заглядаємо в душу?— Вітчизна, 1980, № 9, с. 174—182. 26. *Храпченко М. Б.* Лев Толстой как художник, 4-е изд.— М.: Худож. лит., 1978.— 580 с. 27. *Чернышевский Н. Г.* Детство и отрочество: Сочинения графа Л. Н. Толстого: Военные рассказы графа Л. Н. Толстого.— Полн. собр. соч. М., 1947, т. 3, с. 421—431. 28. *Шаталов С. Е.* Художественный мир И. С. Тургенева.— М.: Наука, 1979.— 312 с.

Надійшла до редколегії 01.10.81.

Т. К. МИМРИК

ПРИЙОМИ І ПРИНЦИПИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ 70-х РОКІВ

Категорія характеру в літературі й естетиці є однією з визначальних, адже через неї художник пояснює складні соціальні процеси, розкриває взаємовідносини особи і суспільства, втілює

свій морально-естетичний ідеал. Багатолітня практика мистецтва слова яскраво ілюструє мудре лєнінське положення про визначальну роль в художньому творі індивідуальної обстановки, аналізу «*характерів психіки даних типів*» [1, с. 53], засвідчує, що успіхів здебільшого досягають ті письменники, які показують складність і взаємозумовленість життєвих подій у людинознавчому аспекті. Тому характер, принципи і засоби його відображення завжди знаходились і знаходяться в центрі уваги дослідників. Однак, за влучним визначенням С. Бочарова, категорія характеру не константна, а «величина історично змінна» [9, с. 324]. Вона, як вважає Б. Сучков, міняє своє наповнення «в залежності від конкретних історичних умов, творчого методу, яким володіє художник, і міри пізнання мистецтвом суті людини» [34, с. 41—42]. Кожна епоха виробляє свої уявлення про завдання вивчення особи. Це зумовлюється потребами суспільного, культурно-історичного, національного розвитку, рівнем етичних уявлень. У період розвинутого соціалізму і будівництва комуністичного суспільства, коли людина є основним об'єктом соціальних, економічних, політичних, культурних перетворень, потреба в дослідженні художнього характеру дедалі зростає. У літературознавстві 70-х рр. досить чітко простежуються два підходи до аналізу цієї категорії. Найповніше вони визначені Д. Лихачовим, на думку якого для дослідника становить інтерес, «з одного боку... безпосереднє бачення людини, її розуміння письменником, людьми її класу й епохи». З іншого боку, важливе значення мають «художні методи її відображення, що виробляються письменником у відповідності з усією літературою його часу» [27, с. 4].

Ці два аспекти у відтворенні характеру — авторська концепція особи і художні засоби її втілення, — звичайно ж, взаємопроникають, взаємозумовлюють один одного. Дослідники справедливо підкреслюють, що для літературознавства цінним є не тільки розуміння письменником людини, а й те, як концепція особи визначає образне бачення світу і побудову твору як єдиного цілого [15]. Не менш важливо з'ясувати, яким чином художні засоби характеротворення сприяють повнокровному відображенню людини в літературі чи, навпаки, знижують її ідейно-естетичну цінність. Адже саме від зображувальних засобів у великій мірі залежить достовірність створеного письменником образу, його життєвість. З цієї точки зору характер є своєрідним фокусом, в якому найповніше втілюється ідейно-художня неповторність твору, виявляється органічний зв'язок змісту і форми.

Проте мають рацію ті вчені, що вважають необов'язковим ретельний аналіз змісту і форми в одному дослідженні. Літературознавець «вправі зосередитися або переважно на формі, не забуваючи тільки при цьому, що має справу зі змістовною формою, або на змісті, знову-таки пам'ятаючи, що це художній зміст [10, с. 116]. У зв'язку з подальшим вдосконаленням професійної майстерності радянських письменників сучасне літературознавство ставить все вищі вимоги до естетичних якостей літератури. Це виявляється в поглиб-

леному вивченні самої форми твору, в тім числі й основних засобів втілення концепції особи. Але, на відміну від формалістів і прибічників структурального методу, що розглядали художню форму виключно як таку, новітня наука про літературу досліджує засоби характеротворення як змістовну форму, а їх спеціальний аналіз вважає доцільним тільки в певних випадках [34, с. 202], перш за все, коли йдеться про особливості індивідуального стилю письменника.

Поетика характеротворення розглядається літературознавцями в найрізноманітніших аспектах. Сучасні науковці прагнуть прослідкувати еволюцію зображувальних засобів, виділити спільні типологічні риси в змалюванні людини у ряду авторів, визначити найбільш сталі компоненти характеру і взаємозв'язок між ними, а також вивчити стиль характеротворення у відомих майстрів слова.

Як і сама категорія характеру, засоби його відображення — явище історично змінне. С. Бочаров слушно запримітив, що в логіці закономірного розвитку принципів змалювання людини відбивається процес історичного розвитку особи, художнього пізнання нею світу [9, с. 324]. В цьому плані особливо цінні дослідження Д. Лихачова [27], Н. Воробйової [11], М. Перкіна [30], що розглядають поетику характеротворення в історичному ракурсі, а також роботи М. Бахтіна [6], які стали широко відомі читачеві у 70-і роки. Використовуючи багатий художній матеріал, названі автори простежують еволюцію засобів і прийомів зображення людини в залежності від особливостей суспільного розвитку. В такому аспекті найповніше виявляється конкретно-історичний підхід до дослідження явищ, засоби характеротворення постають у становленні й еволюції. Останнім часом опубліковано також ряд синтетичних праць, присвячених вивченню поетики характеротворення у сучасній прозі [13; 18; 20; 37 та ін.]. Дослідження такого типу дають змогу судити про засоби творення характеру як єдиний художній комплекс і розглядають їх в тісному зв'язку з проблемами індивідуального стилю.

Художні засоби змалювання характеру займають вагоме місце в монографіях про національні романи [4; 24; 29], в збірниках з актуальних проблем сучасної естетичної науки [3; 19; 23; 31; 32; 36 та ін.]. Тут з'ясовуються риси новаторства, які вносить у поетику характеротворення література останнього десятиріччя, показується диференційований підхід письменників до вибору зображувальних засобів, зумовлений своєрідністю теми, авторською концепцією особи, жанром твору. Не менш цікавими є спроби науковців порівняти засоби характеротворення в художній і документальній літературі [5; 14; 15; 41]. Паралелі з документальною прозою допомагають виявити найбільш сталі компоненти характеру, повніше визначити своєрідність прийомів, якими користується художня література при змалюванні людини. Найбільшу групу праць становлять статті й монографії про окремі компоненти характеру та їх роль у художній структурі твору [7; 8; 12; 16; 17; 22; 25; 26 та ін.]. Перевага такого підходу — в глибокому й всебічному аналізі, що спи-

рається на ґрунтовне знання літературного матеріалу, в наявності великої кількості прикладів. Вищесказане свідчить про інтенсивність і плідність наукових пошуків у галузі поетики характеротворення. Однак складність проблеми веде до деяких методологічних прорахунків, які негативно впливають на результати досліджень. Однією з суттєвих хиб ряду праць є невміння строго дотримуватися меж, визначених обраною темою.

Нерідко спостереження над поетикою характеротворення підмінюються аналізом художності творів [40] або, навпаки, зводяться до лінгво-стилістичних висновків [28].

Частково ці прогалини можна пояснити різним розумінням авторами самого терміну «поетика» (надто вузьким або широким). Серйозною вадою, яка позначається на результатах пошуків у сфері характеротворення, є також відсутність чіткої класифікації хоча б основних засобів і прийомів художнього змалювання людини. Наукова систематизація їх допомогла б літературознавцям спрямувати пошуки в потрібне русло, значно поліпшила б якість аналізу. Однак на сьогодні у нас ще немає жодної теоретичної роботи такого типу.

Механізм характеротворення у літературі складний. Вже сама різноманітність аспектів розв'язання проблеми особи породжує багатоваріантність художніх рішень, а отже, труднощі в класифікації. Складність класифікації полягає і в неможливості розмежування змістовного й формотворчого в художній тканині твору. «Форма істотна. Сутність формована» [2, с. 121], а таким чином кожен характеротворчий засіб є елементарним носієм авторської концепції особи, в той час як остання — конкретним виявом загальнометодологічних принципів побудови характеру в літературі, пов'язаних з авторським світоглядом та творчим методом [35, с. 100—110]. Тому прийоми і засоби поетики не можна розглядати як явище вузько локального значення, притаманне тільки окремому письменникові. Вони, за слушним зауваженням М. Храпченка, «мають більш загальний характер, ніж особливості стилю», здатні повторюватися у цілому ряду письменників [38, с. 18]. Сучасне літературознавство ж досить рідко й несміливо робить виходи у типологію характеротворення, в сферу загальноестетичних принципів організації характеру [33, с. 242]. У зв'язку з сказаним вважаємо за доцільне розрізняти в характеротворенні загальнометодологічні принципи організації характеру і власне художні засоби та прийоми їх втілення. Перші (історизм, партійність, єдність змісту і форми, аналізу і синтезу) — всеохоплюючі, притаманні всім формам наукового й естетичного знань. Другі — зумовлюються першими, є їх реалізацією в конкретному літературному творі.

Принцип історизму в зображенні людини — один з визначальних, бо «без пізнання взаємодії характерів і обставин, без заглиблення в соціально-історичний зміст характеру неможливо передати його естетичну сутність» [20, с. 30], а отже, створити повноцінний художній твір [9; 11]. Піднімаючи актуальні проблеми сучасності

чи описуючи давнє минуле, митець не має права відступати також від класового аналізу життя. І саме принцип партійності допомагає йому осмислити характер з позицій передового естетичного ідеалу епохи, розібратися в можливих фальсифікаціях історичних фактів, намалювати об'єктивну життєву картину [11, 20].

Суттєвою рисою реалістичної художньої творчості є цільність у зображенні характеру. Це виявляється у синтезі «духовного життя, внутрішнього світу людини і об'єктивного по відношенню до неї світу», синтезі «факту і психології, події і почуття» [39, с. 87]. Принцип єдності змісту і форми — засіб, за допомогою якого письменник досягає цільності у зображенні людини, втілює суспільно-історичну сутність героя в естетичну якість — художній характер. Враховуючи цей момент, дослідник повинен розглядати специфічно літературні прийоми зображення людини як змістовну форму, вивчати їх у тісному зв'язку з авторською концепцією особи [10].

Поєднання аналізу і синтезу як загальнометодологічний принцип також має важливе значення при характеротворенні, бо образ людини в реалістичному мистецтві є втіленням як індивідуально-конкретних, так і типових рис. Письменник не може досягти правдивості характеру без уважного аналізу життєвого факту, глибокого проникнення в його зміст, відбору і синтезу найсуттєвішого [9; 10; 38]. Загальнометодологічні принципи набувають у конкретному літературному творі значення естетичних категорій і виявляються в ньому у вигляді специфічних прийомів і засобів відображення дійсності, якими володіє мистецтво слова. Власне літературні засоби характеротворення різноманітні. В широкому плані цьому завданню підпорядкована вся художня структура твору. Так, авторська концепція особи втілюється в образах людей, що діють у певних життєвих ситуаціях — конкретній формі вияву типових обставин. Цементуючою основою, яка воедино скріплює *характери і обставини*, є *сюжет* [35]. У художньому сюжеті особливо варто виділити *конфлікт* як важливий принцип організації характеру, як основу, на якій будується образ людини [8]. Естетичному втіленню характеру підпорядкована й *композиційна структура* твору, зокрема *позасюжетні елементи композиції* (портрет, ліричні відступи, авторські характеристики, пейзаж, інтер'єр, художня деталь, позасюжетні епізоди, художні обрамлення і т. п.), котрі вносять «додаткову місткість і глибину в характери героїв, додають правильних психологічних штрихів» [26, с. 379], *мотивація* поведінки персонажів [37]. Немаловажні функції відводяться й літературному жанру. Не викликає сумнівів, що роман наділений більшими художніми можливостями в зображенні людини, ніж малі епічні форми [35]. Остаточно втілюється авторська концепція особи у *поетичній мові* — засобі типізації й індивідуалізації характеру — «першоелементі літератури» [6].

Роль вищезазначених художніх засобів у характеротворенні, звичайно ж, неоднакова. За влучним визначенням В. Фащенко, «в характері як конкретній цілісності є «ядро» й «оболонка», відносно

стале і постійно змінне» [37, с. 15]. Серед засобів характеротворення також є «сталі елементи», які існували в усі часи і в усіх літературах (портрет, художня деталь, авторські характеристики, інтер'єр та ін.) і є «змінні», появу яких диктують тема, історична епоха літературні традиції, індивідуальний стиль письменника (внутрішнє мовлення, вставні новели, листи, щоденники, сновидіння тощо).

Твори світової класики переконливо демонструють необмежені можливості мистецтва слова у виборі образних засобів, а отже, необмежене поле діяльності для дослідника літератури.

Враховуючи здобутки і втрати сучасного літературознавства у вивченні поетики характеротворення, вважаємо одним з найбільш плідних розгляд цієї проблеми на прикладі творчості якогось відомого сучасного письменника. Такий підхід дасть змогу проаналізувати художні засоби зображення людини у їх цілісності, в нерозривному зв'язку з авторською концепцією особи, проблемами індивідуального стилю митця, дасть матеріал для синтетичних узагальнень, що стосуються внутрішніх процесів розвитку літератури останнього десятиліття.

Список літератури: 1. *Ленін В. І.* Лист. І. Ф. Арманд від 24 січня 1915 року. — Повне збір. тв., т. 49, с. 51—54. 2. *Ленін В. І.* Філософські зошити. — Повне збір. тв., т. 29, с. 3—590. 3. *Актуальные проблемы эстетики и поэтики социалистического реализма в литературах Советского Востока.* — Казань, 1979. — 312 с. 4. *Алиев Х.* Современный азербайджанский роман. — Баку: Язычы, 1978. — 149 с. 5. *Барахов В.* Литературный портрет начала XX века: Вопросы типологии и поэтики. — Рус. лит., 1979, № 1, с. 65—76. 6. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с. 7. *Божко Г.* Функции внутреннего монолога в прозе социалистического реализма. — В кн.: Концепция человека в эстетике социалистического реализма. М.: Мысль, 1977, с. 205—230. 8. *Бочаров А.* Сквозь призму поликонфликтности. — В кн.: Дорогой правды, дорогой гуманизма. М.: Худож. лит., 1978, с. 196—227. 9. *Бочаров С.* Характеры и обстоятельства. — В кн.: Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. М.: Изд-во АН СССР, 1962, т. 1, с. 312—450. 10. *Бушмин А.* Методологические вопросы литературоведческих исследований. — Л.: Наука, 1969. — 228 с. 11. *Воробьева Н.* Принцип историзма в изображении характера: Классическая традиция и советская литература. — М.: Наука, 1978. — 264 с. 12. *Галанов Е.* Живопись словом: Портрет: Пейзаж: Вещь. — М.: Сов. писатель, 1974. — 343 с. 13. *Глушко О.* На бистрині часу: Ідейно-тематичні шукання радянської новелістики 70-х років. — К.: Дніпро, 1980. — 179 с. 14. *Гинзбург Л.* О литературном герое. — Л.: Сов писатель, 1979. — 224 с. 15. *Гинзбург Л.* О психологической прозе. — Л.: Советский писатель, 1971. — 464 с. 16. *Добин Е.* Искусство детали. — Л.: Сов. писатель, 1975. — 192 с. 17. *Долинина Н.* Портрет героя. — В мире книг, 1970, № 2, с. 39—40. 18. *Дончик В.* Гуманизм творения. — К.: Молодь, 1980. — 200 с. 19. *Дорогой правды, дорогой гуманизма: Проблемы художественной литературы развитого социализма.* — М.: Худож. лит., 1978. — 374 с. 20. *Жулинский М.* Людина як міра часу: Концепція людини і проблема характеру в сучасній літературі. — К.: Дніпро, 1979. — 275 с. 21. *Иванченко А.* Принципы изображения человека в советской военной прозе. — В кн.: Концепция человека в эстетике социалистического реализма. М.: Мысль, 1977, с. 72—100. 22. *Глинський М.* Із ріки на імення — факт. — У кн.: Рік 74. К.: Дніпро, 1975, с. 55—79. 23. *Концепция человека в эстетике социалистического реализма.* — М.: Мысль, 1977. — 261 с. 24. *Коробан В.* Современный молдавский роман. — М.: Сов. писатель, 1978. — 238 с. 25. *Кузнецов Ю.* Художня деталь у творі. —

Рад. літературознавство, 1980, № 9, с. 17—29. 26. Курова К. Внесюжетные элементы и внутренний мир героев.— В кн.: Проблемы психологизма в советской литературе. Л.: Наука, 1970, с. 370—381. 27. Лихачев Д. Человек в литературе Древней Руси.— М.: Наука, 1970.— 180 с. 28. Невелова С. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса.— М.: Наука, 1979.— 136 с. 29. Новиченко Л. Український радянський роман.— К.: Наук. думка, 1976.— 132 с. 30. Перкин Н. Человек в советском романе.— Минск: Наука и техника, 1975.— 303 с. 31. Проблема характеру в радянській багатонаціональній літературі.— Київ, Одеса, 1977.— 180 с. 32. Проблемы психологизма в советской литературе.— Л.: Наука, 1970.— 395 с. 33. Султанов К. К. Структура характера и современный опыт прозаического повествования.— В кн.: Взаимодействие литературы и художественная культура развитого социализма. М.: Наука, 1981, с. 239—263. 34. Сучков Б. Исторические судьбы реализма, 5-е изд.— М.: Сов. писатель, 1979.— 526 с. 35. Теорія літератури.— К.: Вища школа, 1975.— 400 с. 36. Український роман сьогодні: Матеріали V пленуму правління Спілки письменників України 12—13 квітня 1978 року.— К.: Рад. письменник, 1979.— 178 с. 37. Фащенко В. Відкриття нового і діалектика почуттів.— К.: Дніпро, 1977.— 251 с. 38. Храпченко М. Художественное творчество, действительность, человек.— М.: Сов. писатель, 1978.— 366 с. 39. Чулкова К. Художественный характер и принципы психологического анализа в современной советской прозе.— В кн.: Партийность, время, художник. М.: Мысль, 1965, с. 45—125. 40. Якименко Л. О поэтике современного романа.— Дружба народов, 1971, № 5, с. 170—179. 41. Янская И., Кардин В. Пределы достоверности.— М.: Сов. писатель, 1981.— 408 с.

Надійшла до редколегії 01. 10. 81.

О. П. ЧУГУЙ, канд. філол. наук

ДРАМАТУРГІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ В НЕВІЛЬНИЦЬКІЙ ЛІРИЦІ Т. ШЕВЧЕНКА (ЦИКЛ «В КАЗЕМАТІ»)¹

Т. Шевченко не тільки закликав до боротьби, не тільки виявляв свою готовність до найсуворіших випробувань, які могли зустрітись в цій боротьбі, він сам, потрапивши в найскладніші драматичні умови, виявив неабияку силу волі, незламність і боекздатність, притаманну, як правило, людям з твердими революційними переконаннями. Однак було б неправильно стверджувати, що така перемога дісталася легкою ціною. Адже саме тут, у стінах каземату, як ніколи раніше, посилюється і напружується внутрішня боротьба поета, що безпосередньо позначилося на ліриці цього періоду, поглибило її психологізм, збагатило драматургічні засоби його вираження.

Невільничий спів розпочинається пісенним монологом («Ой одна я, одна»), в якому важкі думи Шевченка висловлені не прямо, а ретроспективно—через переживання дівчини-сироти. Та ж сама тема—драма найнедоленішої частини тогочасного суспільства—бідних сиріт,—якою розпочиналася творчість поета, яка стала однією з основних у його художній практиці, переслідує Шевченка й тепер. До неї приєднується й друга, теж відома ще з раннього періоду твор-

¹ Про драматургічні елементи в ліриці Шевченка 1837—1847 рр. див. статті цього ж автора у Віснику Харківського університету (серія філологічна) за 1981 та 1982 роки.

чості — дивовижна пасивність сучасників, байдужість їх до своєї долі і пам'яті про тих, хто мужньо боровся з експлуататорами в минулому (вірш «За байраком байрак»).

На перший погляд, складається враження, ніби в поезіях Шевченка зникла та войовничість і одержимість ліричного героя, яка визначала виразні риси його драматургічного характеру в першому і особливо другому періоді творчості. Є скарги, драматизм становища, що межує з трагізмом, але драматургізм вираження їх ледь помітний.

Проте ці два вірші не можна розглядати відокремлено, оскільки вони були лише підготовчим етапом для наступного небаченої сили лірико-драматургічного вираження, яким став третій твір, написаний у казематі, — «Мені однаково». Ця поезія є ніби кульмінаційним епізодом, третьою і основною мізансценою до двох попередніх віршів, бо є, власне, прямою відповіддю на репліку козака із поезії «За байраком байрак» («І ніхто не згадає»):

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні.
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігах на чужині —
Однаковісінько мені...

і на слова-скаргу дівчини-сироти із поезії «Ой одна я, одна» («Меж чужими зросла, і зросла — не кохалась!»):

В неволі виріс меж чужими,
І, неоплаканий своїми,
В неволі, плачучи, умру...

і на голос своїх сумнівів та вагань, бодай хвилинних, висловлених рядками:

І не пом'яне батько з сином,
Не скаже синові: — Молись,
Молися, сину: за Вкраїну
Його замучили колись.

Остання репліка могла належати й тому, хто намагався духовно зламати поета багаторазовим нагадуванням про марність його героїчних зусиль і жертв, що він умре на чужині всіма забутий. Але поет залишався непохитним, весь час повторюючи, ніби скандуючи, ту ж саму фразу:

Мені однаково, чи буде
Той син молитися, чи ні...

Так Шевченко виявляв свою титанічну волю до боротьби, свій залізний характер, навіть перебуваючи в неймовірно важких умовах каземату, у момент максимального драматичного напруження. Показово, що цей вірш одразу випадає із розпочатого народно-пісенного стилю і є неповторним (як щодо змісту, так і щодо форми) самовираженням могутньої індивідуальності художника. Кожна закінчена в семантичному відношенні фраз-період цього твору є гострою дра-

матургічною реплікою, побудованою за принципом всебічного (логічного, синтаксичного, граматичного, графічного та версифікаційного) виділення основного слова («однаково»), що виконує також функцію зв'язки між усіма репліками цього прихованого, але надзвичайно виразного словесного поєдинку. Вірш «Мені однаково» — це не просто драматургічний монолог, який легко розчленувати на окремі репліки, спрямовані проти кількох адресатів, а грізний вибух емоцій, досягнутий за допомогою улюбленого прийому градації — поступового нарощування удару. Ось чому твір звучить, неначе виступ-поєдинок на суді. Тут простежується те ж максимальне морально-психологічне напруження ліричного героя, яке зустрічаємо у знаменитих творах «Сон», «Єретик», «Кавказ», «І мертвим, і живим...», що спонукало його до широкого і тривалого обстрілу своїх супротивників.

Характерно, що надмірне напруження переживань поета не спадало навіть після такого сильного лірико-драматургічного вираження, яке простежується у вірші «Мені однаково». В його уяві й далі настирливо з'являються трагічні образи й ситуації: смерть матері, яку залишила єдина донька, очевидно зваблена панськими розкошами («Не кидай матері! — казали»); невимовно важке горе зарученої дівчини, яка, не витримавши розлуки з милим, умирає на його могилі («Чого ти ходиш на могилу?»); важкі проводи і ще важче чекання трьох братів, що не повернулися з чужини («Ой три шляхи широкії»).

Максимально перевтілюючись при відтворенні таких трагічних картин, поет хоч якоюсь мірою послаблював свої переживання. Не випадково ж він пізніше сам зізнається, що йому легшає в неволі, коли він складає вірші («Не для людей, тієї слави...»). Цим, зрештою, пояснюється особливість Шевченкового творчого процесу. Це та полегкість, яку приносило йому мистецтво слова також у попередні періоди, коли він зображував героїчну боротьбу гайдамаків проти соціального і національного гніту. Сягаючи уявою в героїчне минуле, у світ фольклорних образів, поет, ніби затамовував свою спрагу, бодай частково задовольняв свої революційні прагнення. У цьому виявилась особливість Шевченкового ліричного героя, зумовлена передусім драматургічними рисами його характеру, схильністю до постійної варіації обраних раніше тем і мотивів. Саме цим слід пояснювати давно помічене дослідниками нібито несподіване звернення Шевченка до фольклорних тем і засобів їх вираження у часи, коли романтична поетика була для нього пройденим етапом. Так сталося й тепер. В уяві поета не раз оживали знайомі вже нам з раннього періоду творчості фольклорні образи дівчини-сироти, козака, що шукає свою долю, та ін. Однак відтворені вони без будь-яких повторень з притаманним для Шевченкового генія хистом завжди залишатися оригінальним при варіації одних і тих же тем і мотивів.

Проте було б неправильно робити висновок, що в ліриці Шевченка не знайшли відбиття найсвіжіші враження. Не мине й місяця

(перші шість віршів написані 17 квітня), як з-під пера поета з'явиться твір (12 травня), в якому проглядають суворі деталі тюремного побуту, що так контрастували оживаючій природі:

Веселе сонечко ховалось
В веселих хмарах весняних.
Гостей закованих своїх

Сердешним чаєм напували
І часових перемінiali,
Синемундирих часових.

Спостереження над новим оточенням якоюсь мірою також гальмувало, послаблювало важкі переживання Шевченка. Це засвідчує сам поет наступними рядками:

І до дверей, на ключ замкнутих,
І до решотки на вікні
Привик я трохи, і мені

Не жаль було давно одбутих,
Давно похованих, забутих,
Моїх кровавих тяжких сльоз.

Висловлюється тільки жаль, що сльози марно пролилися:

А їх чимало розлилось
На марне поле. Хочби рута,
А то нічого не зійшло!

Звичайно, тут ідеться не лише про сльози, а про слова-сльози, про поетове вогненне слово, яке ще не викликало революційної бурі, на що так сподівався Шевченко, віддаючи всього себе боротьбі. Ось чому згадка про самотність, про домівку, де залишилися батько й мати в домовині, знову серце болем обпекла, бо нікому й згадати ув'язненого поета. Здається, що ним оволодіває песимізм й байдужість. Але це тільки мить, своєрідний перепочинок, цілком закономірний у напруженій боротьбі емоцій, до того ж у таких важких умовах. Насправді ж напруження не спало. Воно тільки вгамоване тимчасово. Шевченко й далі спрагло стежить за тим, що відбувається навколо. Маленький поштовх — і ця тимчасова рівновага зміниться новим лірико-драматургічним вираженням. Так і сталося. Поет побачив через вікно убиту горем матір, яка прийшла на побачення до одного із в'язнів. Важка доля жінки-матері весь час переслідувала художню уяву Шевченка, вона була однією із основних тем його творчості. Тепер же цей образ постав живим перед очима поета. Ця драматична картина перевершила його страждання, викликала новий вибух емоцій:

Дивлюсь: твоя, мій брате, мати
Чорніше чорної землі
Іде, з хреста неначе знята....

Епічний виклад одразу переривається гострою драматургічною реплікою — іронічною подякою, адресованою богіві, сповненою глибокого трагізму:

Молюся! господи, молюсь!
Хвалить тебе не перестану!

Що я ні з ким не поділю
Мою тюрму, мої кайдани!

Трагічний зміст цієї репліки полягає в тому, що людина змушена висловлювати подяку за передчасну смерть батька й матері. Поет

заспокоює себе тим, що його становище нібито краще у порівнянні з в'язнями, яким доводиться ділити з близькими й рідними «свою тюрму, свої кайдани». Скільки ж треба було мати сили волі, щоб захоплюватися тією самотністю, яка перед цим була об'єктом його власних важких переживань, висловлених у попередніх поезіях! Більше того, після цього ж твору, у цьому ж циклі, з'явиться майже ідилія — вірш «Садок вишневий коло хати». Важко повірити, не знаючи, що ця велична, граціозна і життєстверджуюча поезія написана за ґратами. Чим пояснити той факт, що на волі світлий ранковий пейзаж, відтворений у комедії «Сон», який починається відомими рядками «Летим, дивлюся, аж світає», викликав у поета сатиричну реакцію, а тут — в казематі, неприховане замилювання? Адже в житті покріпаченого народу нічого не змінилося. Однак поява і цього твору зумовлена тим же напруженим морально-психологічним станом ліричного героя, драматургічним його характером. Володіючи великою силою волі, він навмисне викликав у своїй уяві картини, які б утверджували в ньому силу духу, допомагали йому перебороти потік, напливи важких драматичних і трагічних картин, навіяних тогочасною дійсністю. Тут спотерігається та ж напружена внутрішня боротьба, яка притаманна головним персонажам драми, зокрема психологічної. Вірш «Садок вишневий коло хати» з'являється, неначе пісня в устах морально непереможеного борця-революціонера, якого ведуть на страту. У поезії відтворено вимріяне Шевченком щасливе життя народу, до якого він сам прагнув, за яке він так фанатично боровся, ідучи на будь-які жертви. «Він, — як слушно зауважує Ю. Івакін, — милується і вгамовує свою тугу зображеними картинами рідної природи і знайомого йому з дитинства селянського життя [1, с. 47]. Але трагічні картини реальної дійсності були домінуючими і невблаганними, жорстоко витісняли бодай промінь світлої поетової мрії. Вони провіщали інше майбутнє, безпосередньо пов'язане з арештом і слідством. Саме цією ситуацією навіяно наступний вірш «Рано-вранці новобранці», що відображає трагічну історію москаля, який, повернувшись після багаторічної служби додому інвалідом, не застає живих ні матері, ні нареченої. Поет міг здогадуватися, що його чекає солдатська доля, адже в монолозі-спогадах москаля чується і його голос. Досягається таке злиття знову ж таки за допомогою максимального перевтілення ліричного героя, що зайвий раз підкреслює драматургічний характер його вираження:

А колись... Давно колись-то!
Рушники вже ткались,
І хустина мережалась,
Шовком вишивалась

Думав жити, любитися,
Та бога хвалити!
А довелось... ні до кого
В світі прихилитись.

Такі картини посилювали особисті переживання, знову повертали поета до самоаналізу:

В неволі тяжко, — хоча й волі,
Сказати по правді, не було.

Цими рядками розпочинається наступний, десятий вірш, які об'єднують у собі дві репліки. Останньою з них («хоча й волі, сказати по правді, не було»), що є відповіддю на першу («в неволі тяжко»), автор ніби намагається заспокоїти себе. Але зробити це було нелегко. Драматизм ситуації полягав у тому, що була втрачена особиста свобода, здобута такими важкими зусиллями при допомозі передової російської інтелігенції. Втрату особистої волі поет переживав особливо важко тому, що не встиг максимально використати її для боротьби з експлуататорами. Ось чому подальші рядки набирають форми гострої драматургічної репліки, спрямованої проти тих, чия поведінка стала причиною так швидко і безглуздо втраченої свободи:

Тепер же злої тії долі,
Як бога ждати довелось.
І жду її, і виглядаю,

Дурний свій розум проклинаю,
Що дався дурням одурить,
В калюжі волю утопить.

Поет готовий був її «утопити», але не менше, ніж у морі, розбурханому хвилями народного повстання. Від усвідомлення того, що сталося не так, ув'язненого знову обступають важкі думи, здавалося б, раз і назавжди переможені у вірші «Мені однаково»:

Холоне серце, як згадаю,
Що не в Україні поховують,
Що не в Україні буду жить...

Проте і цей настрій буде переможений, тепер удруге, тією ж одержимістю до боротьби, тією ж вірою в перемогу революційних сил, яка ніколи не покидала поета. На цей раз (цілком зрозуміло чому) вона висловлена в алегоричній формі поезією «Косар». Не випадково ж згадкою про те, що косар «не минає й царя», твір перекликається зі сценою покарання царя Ірода, яка свого часу набула символічного звучання і забезпечила особливу популярність в народі вертепній драмі. Отже, розглядати цей вірш лише як гімн всесиллю смерті, було б принаймні вузько. Насправді ним виражене відчуття і провіщення близькості революційної бурі, образ якої неодноразово відображений у творах Шевченка. Умови каземату не дозволяли поетові говорити про неї відкрито. Однак алегоричний зміст цієї поезії легко розшифровується уже першою строфою, характером її образних засобів, серед яких особливо виділяється гіпербола та метафора:

Понад полем іде,
Не покоси кладе,
Не покоси кладе — гори.
Стогне земля, стогне море,
Стогне та гуде!

Та все-таки навіть цей твір закінчується сумними рядками, навіяними усвідомленням можливої безглуздої смерті за ґратами і повного забуття. Наступний же, дванадцятий і останній з написаних у казематі віршів — «Чи ми ще зійдемося знову?», незважаючи на сумний початок, закінчується словами, що виражають прагнен-

ня не скорятися і навіть заклик боротися до останньої хвилини.

Аналіз усіх згаданих творів переконливо підтверджує висновок, до якого приходять більшість дослідників. «Таким чином, — ступно підкреслює Є. Кирилюк, — цикл «В казематі» свідчить про те, що Шевченко послідовно залишався на революційно-демократичних позиціях. Поет продовжував лінію творчості «Три літа» й інших творів до арешту, не виявляв жодного каяття» [2, с. 256].

Однак внутрішня боротьба художника під час перебування за ґратами була нерівною, складною і напруженою. Навіть цей невеликий цикл поезій дає змогу простежити, як перемоги змінювалися тимчасовою поразкою і навпаки, як долалися перешкоди. Сила характеру Шевченкового ліричного героя виявилася в здатності перебороти неймовірно важкий настрій у неймовірно важких умовах, що в свою чергу визначило глибокий психологізм цієї боротьби, як основну рису лірико-драматургічного вираження цього періоду.

Драматизм становища поета під час перебування в казематі посилювався важкими спогадами про численні драматичні й трагічні епізоди з життя народу, що буквально переслідували художню уяву в'язня. У ній, як у фокусі, зосереджується й концентрується пережите, бачене й відчуте ним, поглиблюючи таким чином самоаналіз і зумовлюючи появу цілого циклу поезій, тісно об'єднаних єдиним настроєм, єдиною дією, характерними для відтворення внутрішньої боротьби персонажів психологічної драми. Усе це сприяло інтенсивному використанню драматургічних засобів відображення дійсності, передусім гострих і виразних реплік у складі як відкритого, так і прихованого діалогів.

Список літератури: 1. Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. — Рад. літературознавство, 1977, № 3, с. 46 — 55. 2. Кирилюк Є. Т. Г. Шевченко: Життя і творчість. — К.: Вид-во АН УРСР, 1964. — 650 с. 3. Шевченко Т. Г. Повне збір. тв. у 6-ти т. — К.: Вид-во АН УРСР, 1963. — Т. 2. 631 с.

Надійшла до редколегії 03. 11. 81.

О. С. ЮРЧЕНКО, канд. філол. наук

ЕВОЛЮЦІЯ ФРАЗЕОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ МОВИ (СЕРЕДИНА XVII — ПОЧАТОК XIX ст.)

В 1654 р. український народ возз'єднався з братнім російським народом. Відтоді наступив і продовжувався до кінця XVIII ст. початковий період формування української нації та початковий період формування нової української літературної мови (друга половина XVII—XVIII ст.). Після опублікування в 1798 р. «Енеїди» І. Котляревського настає період нової літературної мови, яка після виходу в 1840 р. «Кобзаря» Т. Г. Шевченка поступово набуває більш-менш виразних рис сучасної літературної мови, оскільки великий Тарас разом із його видатними сучасниками розвинув, удосконалив і, що особливо важливо, — значною мірою унормував нову літературну мову.

Незважаючи на те, що в період 1798—1840 рр. українська літературна мова була позначена ще досить помітною варіативністю, основні фонетичні, морфологічні, акцентуаційні, синтаксичні, словотвірні, словозмінні її особливості набули виразної тенденції до стабілізації, до занепаду чи переходу в пасив одних і до активізації інших мовних елементів, до переваги одних форм та варіантів над іншими тощо. У цей час (кінець XVIII—початок XIX ст.) проходить процес будови, розбудови, стилістичної диференціації, семантичної закріпленості мовних ресурсів і в лексико-фразеологічній сфері. Однак процес цей у даній сфері проходив повільніше, ніж процес фонетичної, граматичної і т. д. стабілізації мови.

Розвиткові лексичного складу української літературної мови заважало, по-перше, те, що вона не була визнана офіційно за окрему мову, у зв'язку з чим її соціальні функції були незначні, по-друге, те, що українській літературі в той час були поставлені тематичні обмеження тощо. Хоч лексика і фразеологія належать до одного рівня мови, однак характер їх функціонування дещо різний: лексика покликана охопити усю різноманітність предметів, рис, сторін і т. д. навколишньої дійсності (покликана називати об'єкти, визначати поняття), а фразеологія переважною кількістю одиниць свого репертуару обертається навколо людини, її характеру, духовного світу, її дій, рис тощо. У зв'язку з цим соціальні обмеження функціонування української літературної мови в той час не так позначилися на фразеології, як на лексиці.

Тема даної статті стосується не якоїсь частковості української фразеології того часу, а всієї фразеології, тому будь-які думки щодо об'єкта розгляду потребують певної статистичної підкресленості, а статистика, у свою чергу, потребує унаочнення, тобто таких ілюстрацій, на матеріалі яких можна як здійснити, так і перевірити підрахунки.

Зрозуміло, уся фразеологія жодної літературної мови практично не може вміститися ні в яке наукове дослідження, тим більше в дослідження діахронічне, у якому не тільки потрібно наводити кожен фразеологічний одиницю (ФО), а й необхідно ще порівнювати різні її історичні стани. Крім того, в історії літературної мови (в діахронії) фразеологізмів значно більше, ніж у будь-якому окремому історичному стані цієї мови (тобто — в будь-якій її синхронії). У зв'язку з цим належить обрати для розгляду таку самодостатню частину цілого, в якій можна б було об'єктивно бачити усе ціле. На наш погляд, на допомогу дослідникові тут може прийти алфавітний критерій відбору матеріалу. Щоправда, у цьому плані літери алфавіту можуть мати різну зручність. Ми спиняємося на фразеологізмах, у складі яких є компоненти, що починаються з літери *ж*. Літера ця є зручною, зокрема, в тому відношенні, що слів, які починаються з неї, не так уже й багато. В XI-томному «Словнику української мови» подано 133302 слова (без відсилань і без Додатків). За кількістю слів, поданих на ту чи ту літеру, літери ці розташовуються у такій послідовності (подаємо за спаданням кількості):

П (27623), В (11736), С (11294), З (11264), Н, Р, О, К, Д, Б, Т, М, Г, У, Л, Ш, Ф, А, Х, Ч, І, Ц, Е, Ж (869), Я (522), Щ (425), Ю (131), Є (122), І (50), Й (40).

Таким чином, на кожні 10 тисяч слів припадає тільки 66—67 таких, що починаються на літеру *ж*. Десь приблизно у такій пропорції, думається, можуть стояти і компоненти, що починаються на літеру *жс*, до всієї кількості компонентів фразеологічних одиниць.

В «Фразеологическом словаре русского языка» (за ред. О. І. Молоткова) подано 84 ФО з компонентами на цю літеру (під літерою *ж* їх витлумачено 21; значень — 23). У нашому розпорядженні — складений нами словничок, у якому витлумачено 618 значень ФО з такими компонентами. Ілюстрацій у статтях від однієї до кількох десятків. Навіть тоді, якщо б стаття на кожну із цих ФО займала один рядок тексту, то й тоді б тільки ілюстративний матеріал заповнив би близько друкованого аркуша тексту. Отже, й такий обсяг ілюстративного матеріалу потребував би звуження. Але стаття у фразеологічному словнику тлумачного типу разом із її заголовком, формами ФО, ремаркою, тлумаченням, ілюстраціями, документуванням, відсиленнями тощо не може вміститися часом і в десяток рядків. Тим більше — в словнику історичної фразеології.

У нашому розпорядженні є ФО з такими, приміром, компонентами, що починаються з літери *жс*: *жс, жаба, жабалуха, жабенята, жаби, жабище, жабі, жабка, жабо, жабри, жабу, жага, жагали, жаги, жагу, жада, жаданіє, жадати* і т. д. (усього—271 компонент). Із словом *життя* (відповідно — *живіття, живоття, живот, живіт, жизнь, жисть, жизность*) витлумачено 84 ФО, із словом *жити* (*жив, живе, живуть* і т. д.) — 69, із словом *живий* (*жив, живі, живому, живих* і т. ін.) — 83.

Отже, виходить, що навіть розгляд тільки тих ФО, у складі яких є те саме слово (в різних його формах), обтяжує текст деталізацією.

Візьмімо для зразка ФО, у складі яких є слово *живий*. Кожна з ФО із цим словом має різне відношення до того чи іншого періоду розвитку мови: одна з них функціонувала тільки в якомусь одному періоді, друга якась — у всі періоди. Для більшої зручності викладу позначимо періоди (і важливі підперіоди) розвитку літературної мови цифрами, щоб далі, з метою компактності, вдаватися до використання цих цифр: 1) літературно-писемна мова давньоруської народності, 2) давня українська літературна мова (XIV — перша половина XVII ст.), 3) українська літературна мова початкового періоду формування української нації (друга половина XVII — кінець XVIII ст.), 4) нова українська літературна мова — 4а) кінця XVIII — початку XIX ст. (до 40-х рр.), 4б) 40-х рр. XIX — початку XX ст. (до 1917 р.), 4в) літературна мова радянської доби.

Усі ФО із словом *живий* можна розподілити за періодами і за зв'язками між періодами так: 1) 1, 4а, 4в: *живая струны (живі струни)*; 2) 2: *жив и нетлны, наполю жив х то*; 3) 2, 4а: *доки (докуль) жив х то*; 4) 2, 3, 4а: *єє жив х то, в живих х то*; 5) 2, 3,

4а, 4б: *поки (поколь, покул, покова) жив х т о, живі і мертві* («всі»); 6) 2, 3, 4а, 4б, 4в: *вода жива (живуца, живуча і т. д.)* («еліксир життя»), *ледве (ледь) жив (живий)*; 7) 2, 4в: *живий товар*; 8) 3: *в живиха перебувать (обертатися), будь жив (помовка; формула вітання)*; 9) 3, 4а: *живий жив; чи живе) чи мер (чи в землі, чи мервець) х т о* («нічого не відомо про життя ч и є»); 10) 3, 4а, 4б: *тільки (тільки, тільки, тільки-тільки) жив (живий) х т о, мало (трохи, трошка), живий х т о*; 11) 3, 4б: *жива смерть* («духовний занепад»), *жив та (да) горбат*; 12) 3, 4а, 4б, 4в: *живе срібло (живое серебро)* («ртуть»), *поки (доки і т. д.) жив (живий) буде х т о, посадити (ізжарити, пекти, спалити) живого в мідному бику, живцем (живо) не даватися, чи живий чи здоровий (чи жив-здоров, чи живенькі-здоровенькі і т. д.)*; 13) 3, 4б, 4в: *глагол живий (слово живе)*; 14) 3, 4в: *лишатися (лишитися, оставатися і т. д.) в живих*; 15) 4а: *ні живий ні мертвий (п'яний), чи живий чи мертвий х т о* («у дуже тяжкому стані х т о»), *жива душа (людина)*; 16) 4а, 4б: *чи живий чи помер х т о* (порівняннй вище форму: *чи живий чи мертвий х т о*), *хто живий* («кожен, будь-хто»), *хто живий д і ж де* («ніхто (не діжде)»), *жив, здоров (жив, здоровий)* (порівн. форми: *жив-здоров, жив і здоров*); 17) 4а, 4б, 4в: *ні живий ні мертвий* («зажурений, прикро вражений»), *ні живий ні мертвий* («приголомшений, убитий»), *ні живий, ні мертвий* («зляканий»), *ні живий ні мертвий* («знічений»), *чуть живий, х т о, тільки (ледве) живий та теплий х т о, жив і здоров х т о, жив-здоров х т о, з живого і мертвого з дере, живе покинутий, а мертвого піти шукати (ськати), допікати до живого серця, живі бувайте!* (формула прощання), *живої душі не ма* («нікого (нема)»), *ні живої душі (душечки), мов неживий (не жив) х т о, вода жива (вода життя), ж а р т* («горілка»); 18) 4б: *вразити до живого, жива нитка* (усього 4 вислови); 19) 4б, 4в: *впекти у живе, діймати до живого кого, дозоляти до живих печінок кого, кому, в живі очі б р е х а т и, живий жаль бере кого, живий курилка, на живу нитку* («нашвидкуруч (зметати)») та ін. (усього 15 висловів); 20) 4в: *живий труп, по живому різати тощо* (усього 16 висловів).

Вважаємо, що окрема подача форм тієї самої ФО (типу *доки жив х т о, поки жив х т о*) є єдино правильною, адже різні форми (варіанти) мають різну часову глибину і різну часову стійкість. Це ж саме стосується і різних значень тієї самої ФО (порівн. значення *ФО ні живий ні мертвий х т о*).

Ми не претендуємо ні на повноту нашого словника, ні на повноту щойно наведеної частини його матеріалу. Абсолютна повнота картотеки неможлива з багатьох причин, серед яких — і такі: відсутність у науковому обігу деяких текстів, загибель значної частини пам'яток літературної мови, факт, що «історія фразеологізму ніяк не є рівною його писемній фіксації» (Л. І. Коломієць). Зауважимо, що, пропонуючи нижче деякі підрахунки, ми здійснили їх не так із метою встановлення історично змінних контурів щойно наведеного списку ФО, як із метою пошуку методики діахронічного аналі-

зу фразеологічного складу мови на матеріалі його мінімальної частини.

До літературної мови попередніх (1, 2 і 3-го) періодів має пряме відношення 25 висловів. Із них до наступних підперіодів розвитку літературної мови не перейшло тільки 3 вислови, а 22 перейшло, що становить 88 % і свідчить про тісний зв'язок мови попередніх періодів її розвитку з новою. До підперіоду 4а має пряме відношення 39 висловів. Із них до наступних (4б і 4в) підперіодів не перейшло 6 ФО, а 33 ФО (близько 84,62 %) перейшло: з 16-ти традиційних для підперіоду 4а висловів перейшло 13 (81,25 %), а з 23-х «нових» перейшло 20 (87 %). Зв'язок традиційних ФО з підперіодами 4б і 4в дещо міцніший, ніж щойно сказано, адже в мову цих підперіодів (обох чи одного з них) перейшло 5 традиційних ФО, не підтримуваних підперіодом 4а (*живий товар, жвава смерть, жив та горбат, глагол живий, лишатися в живих*). Такий і подібний розподіл матеріалу за періодами і зв'язками між періодами дає змогу робити зіставлення тих самих фактів з кількох історичних точок зору, — як у плані ретроспективи, так і в плані перспективи.

З наведеного вище групування фактів видно, що еволюція фразеології української літературної мови в час 3-го періоду й 4а підперіоду проходила з виразною тенденцією до усталення традиційного, перетворення «нового» в традиційне. У 4а підперіоді ця тенденція набула такого вияву, який дає підстави вважати, що уже в той час в основному сформувався фразеологічний фонд — фразеологічний фонд нової української літературної мови.

Надійшла до редколегії 07.10.81.

О. С. ЮРЧЕНКО, канд. філол. наук

ФРАЗЕОЛОГІЗМ З ТОЧКИ ЗОРУ ДІАХРОНІЧНОЇ ФРАЗЕОЛОГІЇ

На питання, що слід розуміти під фразеологічною одиницею (ФО), науковці досі не дали однозначної відповіді. Саме тому вони вдаються до все нових визначень ФО, а отже, — до все нового окреслення меж фразеологічних ресурсів мови. Ще й сьогодні «і об'єм фразеології, і її структура розуміються різними авторами настільки по-різному, що трудно чекати, щоб незабаром уже були знайдені якісь безперечні докази на користь тієї чи іншої точки зору», — пише Д. М. Шмельов [8, с. 259—260]. Підстава для такої заяви є, адже лінгвісти «давно помітили (і це неодноразово було підкреслено), що фразеологічний склад мови дуже неоднорідний. У кожній мові ми знаходимо, — зазначає Л. І. Ройзензон, — стійкі словесні комплекси (ССК) дуже різні щодо своїх релевантних структурно-семантичних ознак. Деколи ці відмінності настільки значні, що виникають цілком законні сумніви в можливості об'єднати усі ці стійкі утворення під одним спільним терміном *фразеологія*» [6, с. 82].

Накопичилося немало висловлювань з приводу складності де-

фініції ФО. Але складним є визначення будь-якого поняття, приміром, і такого феномену, як слово. Слову «майже непритаманні логічно абсолютні властивості — такі, які були б віднесені до кожного без винятку слова. Саме в цьому гносеологічна недостатність багатьох дефініцій», — правильно вказує С. Г. Гаврин [3, с. 129]. «Дефініції ... завжди виявляються недостатніми», — застерігає Ф. Енгельс, тому ними не слід обмежуватися, а притягати на допомогу те, що він називає розвитком суті справи [1, с. 586].

При визначенні слова знаходять єдину спільну для всіх слів ознаку — ціліснооформленість (порівняй: 3, с. 130). «На відміну від слова (яке навіть тоді, коли воно є складним словом, завжди цілісно оформлене) фразеологічна одиниця є *нарізно оформленим з'єднанням*» [2, с. 168], — робить висновок О. С. Ахманова. Тому саме нарізнооформленість, на нашу думку, є заголовною в ієрархії тих ознак, які притаманні усім без винятку ФО. Нарізнооформленість складників притаманна не тільки ФО, але й вільному словосполученню та реченню. Однак в останніх нарізно оформлені лексеми з їх власним лексичним значенням, а у ФО нарізно оформлені компоненти з «ущербленим» значенням тих лексем, до яких ці компоненти генетично сягають. Цим ФО відрізняється від вільних словосполучень і від речень.

ФО і вільне словосполучення виражають поняття (уявлення), називають предмети і мають значення. Але ФО має *цілісне*, а вільне словосполучення — *розчленоване* значення, тобто вивідне із суми значень слів. Речення формує, повідомляє думку і має смисл, зміст. Цим речення відрізняється від ФО і від вільного словосполучення, які мають лексичне (цілісне чи розчленоване) значення. ФО відрізняється «надслівністю» свого значення від вільного словосполучення, значення якого — «слівне». Отже, другою ознакою, притаманною усім ФО, є надслівне (або — цілісне) лексичне значення. Таке значення мають усі приказки, тому вони є фразеологізмами. Таке значення мають окремі крилаті вислови. Не мають такого значення ні прислів'я (народні афоризми), ні афоризми (літературні прислів'я), незважаючи на те, що багатьом із них притаманна «надслівність». «Надслівність» прислів'їв (більшості) і афоризмів (окремих) іншої природи, ніж «надслівність» фразеологізмів: у прислів'їв та афоризмів це «надслівність» змісту, тому вони не можуть бути еквівалентами слова, а у фразеологізмів це «надслівність» значення, тому вони здатні виступати еквівалентами слова.

Поряд із нарізнооформленістю і надслівним лексичним значенням кожна ФО має експресивність, тобто «виразність, емоційну забарвленість...», багато в чому зумовлену... образністю» [5, с. 4]. Експресивність — третя релевантна ознака ФО. Фразеологізми не бувають нейтральними в семантичному плані. Широко вживаний термін «нейтральні фразеологізми» не вказує на те, що якимсь ФО не притаманна експресивність значення. Окремі ФО є «нейтральними» тільки в функціонально-стилістичному плані, тобто можуть виступати як міжстильові, оскільки не несуть на собі відтінку зниже-

ності чи «підвищеності». Звичайно, з метою уникнення двозначності терміна «нейтральний» доцільніше такі ФО іменувати не «нейтральними», а саме «міжстильовими», як це і робить М. М. Шанський [7, с. 194].

Окремими з цих трьох ознак ФО відмежовується від слова (нарізнооформленість), від вільного словосполучення (надслівність значення), від складеного терміна (експресивність), від речення (лексичне значення), від жанру прислів'я (лексичне значення), від афоризму (лексичне значення). Кожну з цих ознак можна встановити в синхронії, а оскільки «послідовність синхроній» є діахронією (Е. Бенвеніст), то і в діахронії. Але якщо цих трьох ознак достатньо, щоб віднести мовну одиницю до фразеології у будь-якій (сучасній нам і віддаленій від нас у часі) синхронії, то в плані віднесення цієї ФО до фразеологічного фонду чи до фразеологічної периферії цих ознак недостатньо. Для цього потрібно враховувати «вікові» ознаки ФО. Виходячи із сказаного, пропонуємо не синхронічну, а загальномовну дефініцію ФО, побудовану за діалектичним принципом історизму.

Фразеологізм — мовна одиниця, якій притаманні нарізнооформленість, надслівне лексичне значення, експресивність, а також певна часова стійкість, яка виявляється (виявлялася) у відтворюваності в готовому вигляді з допуском варіантності.

Можна стріти твердження, що стійкість є «абсолютною» для ФО: «будь-яке сполучення слів можна вважати стійким, якщо воно постійно бережеться у пам'яті носіїв мови як елемент мовного інвентаря» [3, с. 131]. Однак слова «постійно бережеться в пам'яті» слід уточнити з точки зору діахронічної фразеології. По-перше, вся маса носіїв мови складається з окремих мовців, вік, інтереси, здібності, досвід яких не є однакові, тому один мовець береже у пам'яті ФО у кілька разів більше (або менше), ніж інший. По-друге, вся маса носіїв мови «береже у пам'яті» насамперед лише ті ФО, які є актуальними в даний час і які вживалися в досяжний для огляду найстаршого покоління попередній час.

Однак з бігом часу під впливом найрізноманітніших причин із вжитку всієї маси носіїв мови неминуче виходять деякі ФО (а то і цілі їх шари). Але і в тих, у вже *відмерлих*, ФО не можна метафізично віднімати право зватися фразеологізмами в історії цієї мови, тобто не можна метафізично відбирати такої іманентної кожній ФО ознаки, як певна часова стійкість: у даний час ці ФО втратили часову стійкість і відтворюваність, вийшли із сучасного фразеологічного складу, але для попереднього часу розвитку мови вони є фактами фразеологічного складу.

Вживана протягом кількох (мінімум двох) важливих періодів розвитку мови ФО належить до фразеологічного фонду (чи належала до нього). Частота вживання (чи відтворюваність) ФО при цьому не має принципового значення. Сотні або й тисячі разів зафіксований у пам'ятках мови протягом одного етапу її розвитку фразеологізм належить до фразеологічної периферії, а рідко вжива-

ний протягом кількох періодів розвитку мови фразеологізм все одно належить не до фразеологічної периферії, а до фразеологічного фонду. Це тому, що дані ФО мають різну часову стійкість.

Часова стійкість ФО — певна лінгвістична спадкоємність основних її складників, яка (незважаючи на допустиму змінюваність їх) забезпечує діалектичну тотожність цієї одиниці протягом певного часу — протягом одного етапу або періоду розвитку мови (приналежність ФО до фразеологічної периферії), протягом двох або всіх періодів розвитку мови (приналежність ФО до фразеологічного фонду). Вважати, що фондовими є тільки ті ФО, які функціонують протягом усіх періодів розвитку мови, — недіалектично: фразеологічний фонд із часом втрачає окремі свої одиниці і поступово (від одного періоду розвитку мови до наступного) збагачується новими.

Фразеологічний склад — категорія і синхронічної і діакронічної фразеології. Як категорія синхронічної фразеології він значить: усі без винятку ФО, вживані в межах однієї синхронії (як у межах сучасної нам синхронії, так і в межах віддаленої від нас у часі синхронії). Оскільки діакронія є «послідовністю синхроній», то фразеологічний склад як категорія діакронічної фразеології значить: усі без винятку ФО будь-коли вживані в даній мові.

На відміну від фразеологічного складу фразеологічний фонд і фразеологічна периферія є категоріями тільки діакронічної фразеології. Визначення меж між фондовими і периферичними ресурсами фразеології неможливе без об'єктивного знання про ступінь часової стійкості кожної ФО. Від ступеню часової стійкості ФО належить (належала) або до фразеологічної периферії, або до фразеологічного фонду.

Отже, стійкість не є «абсолютною» ознакою ФО. З точки зору діакронічної фразеології стійкість ФО є певною часовою стійкістю, яка виявляється у відтворюваності. Часова стійкість і відтворюваність не адекватні одна одній: сильно виражена часова стійкість ФО може бути сполучена як із сильно вираженою, так і з слабо вираженою відтворюваністю вислову; слабо виражена (короткочасна) часова стійкість може бути сполучена з сильно вираженою відтворюваністю. Таким чином, стійкою ФО є тільки в певній часовій (історичній) конкретизації. «Фразеологічна одиниця має стійкість не тому, що відтворюється у готовому вигляді, а, навпаки, фразеологічна одиниця відтворюється у готовому вигляді тому, що має стійкість на фразеологічному рівні», — діалектично чітко підкреслює А. В. Кунін [4, с. 110]. Незважаючи на те, що одиничний об'єкт фразеології можна *впізнати* за трьома ознаками (нарізнооформленість, надслівне лексичне значення, експресивність) на будь-якому горизонтальному (синхронічному) зрізі мови, діалектично *пізнати* цей об'єкт можна тільки на вертикальному (діакронічному) мовному зрізі. Цей зріз вказує на такі важливі елементи біографії ФО, як «вік» (ступінь часової стійкості вислову) і «послужний список» (характер відтворюваності вислову).

Список літератури: 1. Маркс К., Енгельс Ф. Тв., т. 20. — 775 с.; 2. Ахманова О. С. Очерки по общей и русской лексикологии. — М.: Учпедгиз, 1957. — 257 с. 3. Гаврин С. Г. Заметки по теории фразеологии. — В кн.: Проблемы устойчивости и варианты фразеологических единиц. Материалы межвузовского симпозиума (1968). Вып. 2. Ответы на вопросы анкеты. Тула, 1972, с. 127—142. 4. Кунин А. В. Английская фразеология. — М.: Высшая школа, 1970. — 140 с. 5. Мокиенко В. М. В глубь поговорки: Рассказы о происхождении крылатых слов и образных выражений. — М.: Просвещение, 1975. — 174 с. 6. Ройзензон Л. И. Лекции по общей и русской фразеологии. — Самарканд, 1973. — 223 с. 7. Шанский Н. М. Фразеология современного русского языка. Изд. 2. — М.: Высш. школа, 1969. — 231 с. 8. Шмелев Д. Н. Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка). — М.: Наука, 1973. — 280 с.

Надійшла до редколегії 01. 10.81.

ПИТАННЯ РОСІЙСЬКОЇ, ЗАРУБІЖНОЇ ТА ПОРІВНЯЛЬНОЇ ФІЛОЛОГІЇ

Р. Г. КУЗЬМЕНКО

ЛИРИКО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ТИП ПОВЕСТВОВАНИЯ В «ЦАРЬ-РЫБЕ» В. АСТАФЬЕВА

Оглядаваясь на прошедшее десятилетие и выявляя закономерности прозы 70-х годов, критики акцентируют внимание на возросшей активности авторской позиции в современной литературе [12; 15; 16]. Субъективизацию прозы они объясняют углубившимся вниманием к внутреннему миру человека, стремлением писателей к синтетическому видению и осмыслению мира.

Однако исследование особенностей авторской позиции в литературе 70-х годов в работах критиков велось на проблемно-тематическом уровне, в результате чего не создалось достаточно четкого представления о художественной специфике прозы этого периода. Для решения этой задачи необходимо более конкретное и глубокое изучение поэтики произведений писателей, сыгравших ведущую роль в литературном процессе 70-х годов. Одним из них является В. Астафьев, а его повествование в рассказах «Царь-рыба» в оригинальной и вместе с тем характерной для современной литературы жанровой форме воплотило особенности выражения авторской позиции.

«Царь-рыба» неоднократно привлекала внимание критики [3; 4; 5; 7; 10]. Однако своеобразие произведения в большей мере осмыслено на идейном уровне. В работах критиков было обращено внимание на социальную важность проблематики произведения и осмысление сущности конфликта, а также предприняты попытки создания типологии характеров. Кроме того, были сделаны некоторые наблюдения над особенностями организации повествования. Так, критики отметили автобиографичность, стремление автора привлечь читателя к решению поставленных проблем, замедлен-

ность повествования, «чересполосицу» письма, когда в произведении происходит чередование лирики и публицистики с бытовыми сценами. Критики единодушны в утверждении мощной лирической стихии, господствующей в «Царь-рыбе». Однако формы выражения лирического и эпического начала, а также содержательная сущность этих жанрово-родовых форм достаточно не раскрыты. Поэтому необходим анализ поэтики «Царь-рыбы», который позволит углубить понимание произведения, а также поможет уяснить место писателя в современном литературном процессе.

Исследование творчества самобытного писателя прежде всего предполагает выявление особой жизненной сферы, которая привлекает внимание художника, так как она побуждает к поискам соответствующих форм художественного осмысления и изображения. Для В. Астафьева это мир русской природы и народных нравственных ценностей. Писатель одним из первых в современной советской литературе попытался осмыслить проблему «человек — природа» глобально, на том высоком социально-философском уровне, на который поставила ее эпоха, когда вопросы сохранения природы столь же важны, как сохранение мира. Через эту проблему В. Астафьев приходит к глубокому осмыслению всего многообразия нравственных и духовных побуждений, человеческих идеалов, упований, заблуждений, исканий.

В художественной системе В. Астафьева «Царь-рыба» занимает особое место. Она является как бы итогом размышлений писателя. В «Царь-рыбе» происходит углубление социального, нравственного, философского аспектов проблемы «человек и природа». Сложность социально-психологического и философского содержания «Царь-рыбы» отразилась в воплотившей его (содержание) форме. Если в жанрово-поэтической структуре «Стародуба», «Перевала», «Кажки», «Звездопада», «Пастуха и пастушки» преобладало эпическое начало, а в «Последнем поклоне», «Затесях» — лирическое, то в «Царь-рыбе» они сосуществуют. Поэтому, на наш взгляд, соотношение субъективного и объективного в структуре «Царь-рыбы» заслуживает особого внимания. При осмыслении этого соотношения центральной оказывается проблема авторской позиции и художественных форм ее выражения.

В современном литературоведении наиболее общепринято представление об авторе, как о создателе образной концепции всего произведения. Сам автор непосредственно не входит в текст, его сознание опосредствовано субъективными и внесубъективными формами выражения. Авторская позиция складывается из представления об этих формах, их выборе и содержании. Каковы же формы выражения авторского сознания в «Царь-рыбе»? Субъективные формы выражения авторского сознания в «Царь-рыбе» многообразны и сложны. Несмотря на подчеркнутый автобиографизм творчества писателя, нельзя согласиться с теми критиками, которые отождествляют образы повествователя и рассказчика с В. Астафьевым, так как эти образы хотя и являются важными, но не единственными формами

выражения авторской позиции в этом произведении. На наш взгляд, можно говорить о таких субъектных формах выражения авторского сознания в «Царь-рыбе», как герой-рассказчик, рассказчик, повествователь, герои [8, 13]. Необходимо выявить функциональное назначение каждой из субъектных форм. Особо важна в «Царь-рыбе» роль рассказчика, структура которого сложна. Он выступает как рассказчик, наблюдатель, комментатор событий и как персонаж. Структура образа рассказчика в «Царь-рыбе» лирична по своей жанрово-родовой природе. «Лирический герой — это и носитель сознания, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображаемым миром. Внимание читателя сосредоточено преимущественно на том, каков лирический герой, что с ним происходит, каково его отношение к миру, состояние и пр....» [9, с. 48]. Как и в лирике, рассказчик «Царь-рыбы» является центром каждого рассказа и цикла в целом, им все определяется, так как он и объект и субъект изображения. У В. Астафьева рассказчик — носитель нравственного идеала, он главный положительный герой книги.

В «Царь-рыбе» осмысление проблемы «человек — природа» представлено прежде всего в качестве личного переживания рассказчика, осознающего себя частицей огромного прекрасного мира природы и не желающего смириться с теми, кто считает себя царем природы и ее своевольным преобразователем. Эта мысль звучит уже в поэтической метафоре, названии произведения — царь-рыба. Благодаря глубоко личному отношению к предмету, в «Царь-рыбе», как и в лирике, «все изложение пронизано эмоционально-оценочной стихией, исходящей от поэта, лирического героя» [14, с. 134]. Лирические принципы осмысления мира и человека лежат в основе идейно-композиционной структуры рассказов «Капля», «Туруханская лилия», «Нет мне ответа». В отличие от эпического произведения, где события, отношения между людьми представлены в их последовательном саморазвитии — в лирике последовательность фактов заменяется логикой их внутреннего переживания, т. е. отбираются лишь те конкретные детали, которые послужили толчком для переживаний лирического героя. Так, в рассказе «Капля» процесс постижения рассказчиком истины воспроизводится сугубо лирическим способом, при котором ассоциации и сопоставления являются важнейшими сюжетобразующими принципами. Капля, созревшая на конце ивового листа, способная своей тяжестью обрушиться на мир, заставляет вспомнить войну, трагичность бытия, обращает к мысли о близких и детях, которых хотелось бы оставить в мире, где нет угрозы войн... Образ капли становится символом бессмертия природы, рождает уверенность в «нескончаемости мироздания и прочности жизни».

Как и в лирике, динамика движения от анализа частного явления к его обобщающему смыслу приводит к превращению предметов, явлений внешнего мира в символы, порождающие второй план и глубокий философский подтекст. Возникновение подтекста в

лирике тесно связано с глубинными, символическими значениями явлений природы. Такими поэтическими образами-символами в «Царь-рыбе» стали образы реки жизни Енисея, капли, туруханской лилии, северного цветка, найденного Акимом, «тайги, сплывленной веками и на века». Это символы бессмертия и величия природы. Человек, утративший ощущение своей органической связи с Матерью-природой, уничтожающий ее, становится самоубийцей. Этот второй план поэтических символов углубляется в контексте современности, когда угроза гибели всему живому стоит так остро, как она никогда не стояла во все времена жизни человечества. Обращение к детали-символу повышает смысловую нагрузку произведения и дает повод говорить о философской насыщенности «Царь-рыбы». Итак, важную роль в жанрово-родовой структуре «Царь-рыбы» играет лирическое начало, но это определение требует некоторых уточнений.

В «Царь-рыбе» происходит слияние тех компонентов, которые считают прерогативой лирической прозы, с теми, что отличают объективно-повествовательную прозу. Поэтому субъектные формы выражения авторского сознания здесь более сложные, многообразные, чем, например, у О. Берггольц в «Дневных звездах». У О. Берггольц неразрывная связь ее судьбы с судьбой народной дает ей право от себя говорить о судьбе поколения в драматические периоды жизни нашего общества. Акцентируется внимание на вершинах человеческого духа, на том прекрасном в душе советского человека, что дало нам силы выстоять, победить. Отсюда и утверждающий пафос произведения.

Художественный мир В. Астафьева в «Царь-рыбе» представлен не только тем, что он принимает и поэтизирует, но и тем миром, от которого он отталкивается. Отрицаемый мир осмысливается по-иному. Специфика предмета изображения и авторской позиции породила идейно-художественное своеобразие рассказов «Туруханская лилия», «У золотой карги», «Рыбак Грохотало». Голос В. Астафьева «порезчал, побеспокоил» и в названных главах рассказчик выступает как обличитель, гневно бичующий разные проявления человеческой ущербности. Важную роль здесь играет ирония, сатира. Активизация позиции рассказчика приводит здесь не к лирическому, а публицистическо-очерковому типу повествования. Эти типы повествования близки по структуре выражения авторского сознания, но различны содержательно. Так, Казаркин писал, что «очерк выделяет в явлении специфическое, злободневное, лирический рассказ — ставит отдельное явление во всеобщую связь, автор стремится осветить в нем повторяющееся, вечно жизненное» [6, с. 57].

Признаком жанра путевого очерка в рассказах «Капля», «Туруханская лилия» является пристальное внимание рассказчика к увиденному во время путешествия с Колей и Акимом по сибирским рекам. Описание Опарихи, Сурнихи, Нижней Тунгуски, Енисея, тайги не только раскрывает образ рассказчика, умеющего видеть красоту окружающего мира, но и выполняет еще одну важную

функцию. Предметная конкретность и яркость явлений природы подчеркивает ее самоценность, призывает читателя неторопливо взглянуть в нее, отказаться от бездумного потребительства. В «Капле» читаем: «Было слышно птицу, где-то за версту неловко и грузно садившуюся на дерево; жуков, орехово щелкающих о стволы деревьев, крохалей, озадаченных ярче и ярче светящимся в сумерках костром и коротко по этому поводу переговаривающихся, падение прошлогодней шишки, сухо цепляющейся за сучки; короткий свист бурундука....» [2, с. 21].

Необходимо отметить в книге присутствие элементов не только путевого, но и проблемного очерка, смело вторгающегося в самую гущу жизни, ставящего вопросы общественной значимости. Отсюда его публицистичность, злободневность, социальная острота. Конфликт «человек — природа» введен в произведение в открыто публицистической форме. Это порождает разомкнутость композиции, сложную систему повествовательных форм, способных наиболее полно воплотить такое содержание.

В книге возникают публицистические по способу построения образы зла—туристов, транзисторщиков, известкарей, забывших лося, доверчиво вышедшего к людям. Это предельно обобщенные социально-психологические типы, а не индивидуально-неповторимые характеры. Так, в рассказе «Туруханская лилия» появляется образ трех добрых молодцев, одетых под космонавтов. «За один только сезон три добрых молодца вырывают из тайги дани на сотни тысяч рублей, живут размахисто, разбойничают открыто... Ну почему, отчего вот этих отпетых головорезов надо брать непременно с личным, на месте преступления? Да им вся земля—место преступления» [2, с. 64]. Рассказчик пристрастен, непримирим, позиция его необычайно отчетлива и активна. В этой связи критики обычно говорят об увлечении В. Астафьева публицистикой в ущерб художественности его прозы. Так, И. Дедков [4] считает, что В. Астафьев много теряет как художник, осмысляя в ряде глав «Царь-рыбы» проблему «человек — природа» не художественными средствами, а средствами публицистики. Отсюда односторонность, потеря чувства меры при изображении героев, которых писатель не принимает. И. Дедков говорит о карикатурности образа Гоги Герцева, который на протяжении всего повествования противопоставлен «природному человеку» — Акиму. На наш взгляд, такая оценка публицистического начала в «Царь-рыбе» неправомерна. Жанровая специфика «Царь-рыбы» обусловлена сложностью авторской позиции. Жанровые приемы помогают писателю в осмыслении и оценке различных аспектов мира. Лирические формы осмысления проблемы ведут к психологизму, заставляют размышлять о личной ответственности каждого за судьбы природы, а значит и человечества. Они ведут к большей активизации читательского восприятия. Здесь проблема решается на социально-психологическом уровне, а благодаря символике достигает необычайной философской глубины.

ны. Приемы очеркового жанра помогают осмыслить проблему на социальном уровне.

Хотя лирико-публицистические принципы осмысления действительности являются определяющими в «Царь-рыбе», художественный мир этого произведения расширяется и за счет использования эпических способов изображения. Такое взаимодействие различных жанровых форм обеспечивает верную постановку проблемы, учитывающую всю сложность и многомерность сути исследуемых явлений. Эта сложность обусловила и такую особенность жанровой композиции «Царь-рыбы», как ее открытость. Вероятно, специфика современных проблем заставила писателя искать новые жанровые формы воплощения авторской концепции мира, во многом отличные от «классических» образцов. Хотя и сами классики, в том числе и такой романист, как Л. Н. Толстой, в свое время тоже стремился воспроизвести «не художественное, но накипевшее». В эпических рассказах («Поминки», «Уха на Боганиде», «Царь-рыба», «Сон о белых горах») происходит усиление объективного художественного исследования за счет все большего отделения автора от героя и создание эпической дистанции в форме повествования от 3-го лица. Повествование «Царь-рыбы» помимо субъектных форм выражения авторской позиции включает и сложную систему образов героев, отличных от рассказчика и повествователя по типу личности и уровню сознания. А проблема «человек — природа» осмысливается многоаспектно: положительно — через Акима, наиболее близкого рассказчику; негативно — через образы Игнатьича, Грохотало, Командора и также созданием обобщенных сатирических образов-типов: Гоги Герцева, туристов, транзисторщиков. Авторская концепция вырастает в результате сопоставления позиций этих героев, рассказчика и повествователя.

Сложная система образов «Царь-рыбы» помогает не только многоаспектно осмыслить поставленную проблему, но и создать масштабный, эпический по своей природе образ мира. Еще раз подчеркнем, что проблема у В. Астафьева поставлена так, что от ее решения зависят судьбы человечества. Образ природы в «Царь-рыбе» служит не только для раскрытия героев (для показа нравственной ущербности Командора, Грохотало, Гоги Герцева — поэгизации «природного», коллективного начала в Акиме), но и имеет самоценное значение. Енисей, капля, туруханская лилия, тайга — живут в «Царь-рыбе» своей собственной жизнью, и человек не властен, как бы он ни старался, порушить эту жизнь. В то же время, как мы уже указывали, эти образы становятся символами огромности этого «прекрасного и яростного мира», его нескончаемости и вечности. При всем трагизме повествования, при всей боли, которая пронизывает «Царь-рыбу», от неразумного хозяйничания человека в своем доме оптимистический пафос произведения возникает вот от этого образа природы — образа мира, который нескончаем, прекрасен, вечен. Образ природы задает эстетическую меру всему повествованию. Поэтому, анализируя «Царь-рыбу», мы говорим, что это лиро-эпос

Лирическое начало произведения сказалось в структуре повествования, в образах рассказчика и повествователя. А эпичность «Царь-рыбе» придает многомерность образа мира.

Необходимо отметить, что эпичность возникает также за счет насыщения лирических форм эпическим содержанием. «Уже доказано в советской литературе..., что лирические формы могут дать эпический эффект, то есть при помощи субъективно-ассоциативного подхода тоже можно проникнуть в мир объективно-эпических значений» [1, с. 74]. Так рассказ объективного типа «Уха на Боганиде» начинается с поэтического повествования о мальчишке, который нашел в весенней тундре цветок удивительной красоты и пронес это потрясение от встречи с прекрасным через всю жизнь. Частный эпизод вырастает в символ. «Один лишь цветок жил на холме уверенно, вызываяще, не прячась в благостное затишье, дерзко выйдя навстречу зазимкам, ветрам и студеным мокромозготникам, таким частым тут в весеннюю пору. Цветок караулил солнце» [2, с. 66]. Автор показывает схожесть жизни северного цветка и северного человека — Акима. Цветок выполняет роль символического эквивалента судьбе героя. Частный эпизод приобретает философский подтекст, утверждая мысль о неистребимости природы и человека. Слияние названных жанрово-родовых начал создает ту полноту, многомерность, сложность в осмыслении проблемы «человек — природа», которой и отмечена книга В. Астафьева.

Список литературы: 1. Анастасьев Н. Открытая книга жизни (заметки о современном романе). — *Вопр. лит.*, 1978, № 12, с. 62—97. 2. Астафьев В. Царь-рыба. Повествование в рассказах. — М.: Худож. лит., 1977. — 128 с. — (Роман-газета, № 5). 3. Бучнева Р. Жить сообща. — *Мол. гвардия*, 1977, № 8, с. 292—297. 4. Дедков И. На вечном празднике жизни. — *Вопр. лит.*, 1977, № 6, с. 40—82. 5. Иванченко А. Альтернатива бездуховности. — *Дон*, 1977, № 3, с. 162—168. 6. Казаркин А. Поэтика современного лирического рассказа: Проблема автора. Дис. ... канд. филол. наук. — Томск, 1974. — 171 с. 7. Канашкин В. Время любить и время ненавидеть. — *Дон*, 1977, № 4, с. 163—169. 8. Корман Б. Итоги и перспективы изучения проблемы автора. — В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1971, с. 199—206. 9. Корман Б. Лирика Некрасова. — Ижевск: Удмуртия, 1978. — 299 с. 10. Кузьмичев И. Стремясь к согласию с природой. — *Нева*, 1980, № 12, с. 176—185. 11. Курбатов В. Виктор Астафьев. — Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1977. — 72 с. 12. Млечина И. Трудный поиск истины: (О некоторых тенденциях в развитии романа ГДР 60—70-х годов). — *Вопр. лит.*, 1980, № 2, с. 68—113. 13. Свистельский В. Об изучении авторской оценки в произведениях реалистической прозы. — В кн.: Проблема автора в русской литературе XIX—XX вв.: Межвуз. сб. Ижевск, 1978, с. 3—12. 14. Сильман Т. Заметки о лирике. — Л.: Сов писатель, 1977. — 223 с. 15. Смирнов А. Субъективно-повествовательные формы в советской прозе 70-х годов (Проблемы содержательной структуры). — *Науч. докл. высш. школы. Филол. науки*, 1981, № 3, с. 12—17. 16. Современный литературный процесс и критика. — *Вопр. лит.*, 1981, № 8, с. 303—310.

Поступила в редколлегию 05.11.81.

ХАРАКТЕР ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ПОЭЗИИ А. ЯШИНА 60-х ГОДОВ

Творчество А. Яшина не стало предметом серьезного исследования при жизни поэта. Во многом этому способствовало необъективное отношение к его произведениям как к «чрезвычайно типичным для большинства поэтов» [14, с. 92]. Цитируемое высказывание принадлежит А. Павловскому. И хотя эти слова относятся к стихам военного периода, они отражают тот взгляд, который сложился в критике 50—60-х гг. Подход к произведениям А. Яшина как к «типичным», ординарным для поэзии тех лет вычеркивал из литературного процесса самобытного и яркого художника, чья личность и талант оказали заметное влияние на современников. Вдумчивое прочтение поэзии и прозы А. Яшина в советском литературоведении началось только в 70-х гг., после смерти поэта (1968 г.).

Ретроспективный взгляд позволил с большой объективностью определить своеобразие, социальный пафос и художественную завершенность, и в связи с этим, всю значимость творчества А. Яшина. Кроме того, появилась возможность более точно соотнести его произведения с литературным процессом 50—60-х гг., что способствовало глубине и обоснованности выводов. Менее чем за десять лет выходят три книги, посвященные непосредственно творчеству А. Яшина [6; 10; 15]. Характер и метод подхода к исследуемому материалу у них разный, но объединяет их общая цель — определить идейно-тематические особенности, пафос и проблематику произведений поэта и, опираясь на это, показать их творческое своеобразие (не случайно книга В. Оботурова названа «Неповторимое, как чудо»). А. Михайлов, В. Оботуров, А. Рулева стремились охватить все творчество А. Яшина, начиная с 30-х гг. Эта широта подхода привела к появлению в исследованиях элементов описательности, ведущей к неточным выводам, благодаря которым создавалось впечатление, что оригинальность поэта начиналась уже чуть ли не с выбора темы. На деле все обстояло иначе. Именно в выборе тем А. Яшина оригинальным не назовешь. Это, в основном, так называемые «вечные» темы природы, любви, патриотизма. Мы считаем, что говорить о своеобразии лирики А. Яшина можно прежде всего исходя из особенностей характера его лирического героя, который «воплощает в себе идейно-эстетический идеал поэта, его жизненную позицию, его знание и понимание жизненных процессов, а также противоречия... и эволюцию его характера» [8, с. 65]. То есть человеческая неповторимость самого поэта, естественно, проявляется в неповторимости лирического героя, воплощающего, как и поэт, в себе типичные черты своих современников, своего поколения, проявляющиеся в его индивидуальном характере. Лирический герой типичен и индивидуален одновременно.

Как было отмечено выше, А. Яшину ошибочно отказывали в оригинальности, считали его только «типичным». К счастью, подобное отношение к творчеству поэта не стало нормой. Причем тот же

А. Павловский в одной из последующих работ теоретически обосновал причины «похожести» военных стихов некоторых поэтов. Общие черты в военном творчестве разных по таланту и психологии литераторов он объяснил тем, что «душевные координаты этих людей долго и постоянно располагались по самым высоким точкам человеческого бытия — Жизни и Смерти, Любви и Ненависти» [13, с. 344].

Трудным был путь А. Яшина к гармонии художественной формы и философского правдивого содержания в изображении действительности. Вместе со многими художниками прошел он в конце 40-х — начала 50-х гг. период идилично-восторженного восприятия жизни, которое подменило объективный и бескомпромиссный взгляд на трудности восстановительного периода. «Как и многие другие А. Яшин отдал дань поэзии ложных канонов бесконфликтности», — писал В. Огнев [12, с. 18].

Второй Всесоюзный съезд советских писателей (1954 г.) явился поворотным пунктом для послевоенной поэзии. От поверхностного описания социалистической действительности литература стала все чаще обращаться к сложным и порой противоречивым явлениям жизни, к постижению внутреннего мира человека новой формации во всей-его глубине и сложности. Середина 50-х годов стала началом «повышения собственно лирического тонуса в поэзии» [13, с. 340]. На съезде А. Яшин открыто признал свои ошибки этого периода. В своем выступлении он сказал: «...мы сглаживали противоречия и жизненные конфликты и часто подменяли изображение подлинной жизни и борьбы схоластическими представлениями о том, как она должна быть, отрывали мечту от действительности [3, с. 338]. Это время наложило отпечаток на все последующее творчество поэта. «Дурным поступкам нет забвенья», — пишет он в стихотворении «Память» [19, с. 125]. И действительно, память об этом пройдет через всю его жизнь, не давая успокоиться, требуя постоянного соотношения художественных принципов с категориями правдивости, честности, совести. Не случайно книга стихов, объединяющая лирику А. Яшина 1959—1961 гг., называется «Совесть». В. Огнев писал о ней в обзоре поэзии 1961 г.: «Совесть» — книга русская во всем: и в душевной открытости и несуетности, в том порою кажущемся даже однообразием, сосредоточении на острой душевной боли, которая вибрирует, как струна» [12, с. 18]. В книге «Совесть» впервые проявилась та качественно новая, более высокая ступень творчества А. Яшина, которая отличает его поэзию 60-х гг. Впервые с такой силой душевной распаханности перед читателем предстал лирический герой поэта — его современник, явившийся «концентрированным выражением мировосприятия и миропонимания поэта (в главной его сути)» [9, с. 20].

Лирический герой последних книг А. Яшина («Совесть», «Босиком по земле», «День теоренья») — это созидатель, творец, человек с большим душевным опытом, с горячим и добрым сердцем. «Спеши-те делать добрые дела» — эта строчка из одноименного стихотворе-

ния [18, с. 146] стала лейтмотивом как для книги «Совесть», так и для всего последующего творчества А. Яшина. Написанное в 1958 г., оно стало своеобразным итогом названного самим поэтом «переходного возраста», который определил для него поворот к серьезной, объективной поэзии:

Живи по чести,
С совестью в согласье! [19, с. 177].
Мне сильному только добрей и проще
И человечнее хочется быть [19, с. 162].

Для лирического героя главным мерилом красоты человека становится доброта. Красота как эстетическая категория неразрывно связана с этической категорией добра. Это явление не ново для советской литературы и, несомненно, исходит из выраженного в устном поэтическом творчестве народного представления о лучших человеческих качествах. На неразрывность в художественном творчестве этих двух категорий указывал еще М. Горький [4, с. 305]. Та же точка зрения свойственна и современному литературоведению. «Благодаря содержащемуся в нем оценочному моменту добро является и эстетической категорией», — пишет А. Бочаров [2, с. 23]. Не менее важным в книге «Совесть» является мотив преодоления допущенных ошибок, которые отчетливо заметны при соотнесении личностных качеств с принципами совести, чести, добра. «Перемогать» свои слабости лирическому герою помогает неразрывная связь с жизнью своего народа, «тот нравственный опыт, который (он. — Г. Р.) вынес из родившей его демократической среды, те уроки, которые усвоены с молоком матери — с младенческих лет» [11, с. 38]. В книге «Совесть», с одной стороны, идет моральная самопроверка героя по высшим нравственным критериям, с другой, — явственно чувствуется процесс обновления, связанный с ощущением нерасторжимости личной судьбы с исторической судьбой своего народа:

И я ничего не хочу уступать Но как отстоять его?
Из вверенного наследства. Не растерять? [19, с. 207].

Беспокойство лирического героя, выраженное в последних двух строках, обусловлено отходом человека, современника от природы, ослаблением его связи с народными корнями. Для мировосприятия А. Яшина характерно представление о главенствующей роли народной этики и эстетики в формировании духовного мира нового человека. Его лирический герой неотторжим от родной земли, связь с которой способствует очищению от ложного, путанного:

Словно душу мою воскресили, — И повсюду со мною Россия,
Много ль надо ей добрых примет? И нигде не кончается свет
Лишь бы в срок петухи голосили — [19, с. 156].

Тема родной земли неотделима от темы природы, которая проходит через все творчество А. Яшина и становится ведущей в книге стихов «Босиком по земле», в которой, как отмечала А. Рулева,

выражено «стремление к гармонии, к слиянию с природой» [15, с. 71]. Нам эта тема особенно интересна в связи с той возможностью, которую она представляет поэту для создания полного и многогранного образа лирического героя. Об этом писала Т. Сильман: «Лирика природы ... открывает перед поэтом, в плане расширения и углубления образа его лирического героя, поистине безбрежные горизонты» [16, с. 96].

Тема природы в лирике А. Яшина 60-х гг. поднялась на качественно новую ступень, наполнилась глубоким философским смыслом, высокой гражданственностью, приобрела характер большой социальной темы. «Жизнь при всех ее изменениях, Мир во всех его измерениях» [19, с. 153] входят в стихи поэта. Через конкретные образы природы он стремится постичь внутренний мир современника, сложность окружающей жизни. Лирический герой поэта ощущает природу, как часть своей души, и, одновременно, отношения с природой для него неразрывно связаны с проблемой органичного развития всего человечества. Это чувство приходит к герою А. Яшина еще в первые месяцы войны, когда в его мировосприятии человек и природа в равной степени несут на себе тяжесть военных будней, вместе сражаются с врагом. Характерно оно и для творчества поэта послевоенных лет, когда в советской литературе обостряется «связь чувства природы с чувством Родины, истоков нации, ее земли, ее исконных корней, ее красоты и права на счастье, выстраданного в исторических испытаниях» [17, с. 33—34]. В книге «Совесть» нашла выражение свойственная писателям тех лет тяга к родным местам, обусловленная потребностью увидеть, ощутить Родину во всем ее раздолье и широте:

Больше не могу!
Надо бежать
В северную тайгу,

В зеленую благодать, —
просто чтобы дышать
[19, с. 195].

Все это в полной мере выразилось в характере лирического героя. Возвращение в родные края, в мир детства и юности наполнило его новыми силами, восхищением красотой родной земли:

Налюбуюсь ли на нарядную,
Ненаглядную землю-мать? [19, с. 295].

Тема природы у писателей военного поколения связана еще и с поисками красоты и гармонии как антитезы, психологического противопоставления огненным годам войны. Оттого неброские, но родные уголки России, входят в их поэзию как полноправные представители родины в самом широком смысле этого слова. Для А. Яшина таким местом стал Бобришный угор неподалеку от деревни, где он родился. Поэт раньше и глубже других художников слова почувствовал и понял невозможность разъединения человека и природы. Боль и тревога его лирического героя острее и искреннее, чем у других. Окружающая жизнь ощущается им во всем многообразии, во всех ее проявлениях — это и ожившая бабочка, и речка

Вертушинка, необъятный космос и Бобришный угор. Героя этих лет характеризует активная гражданская позиция, своей душой он постоянно распахнут в мир людей:

Вся жизнь в перенапряжении,
Порой до потери чувств [19, с. 262].

Тема нравственной ответственности человека перед природой и за природу в дальнейшем стала главной в творчестве В. Белова, открыто признающего себя приемником А. Яшина, В. Астафьева, В. Распутина и других, которые, как отмечает современная критика, «все активнее поднимают свой голос против бессмысленного хищничества, приводят все новые факты, свидетельствующие о возрастающей ответственности человека, о росте чувства его нравственной активности в борьбе за сохранение органических связей между человеком и природой» [1, с. 252]. Этим художникам свойственно ощущение природы как родственно близкой среды. Это одним из первых в советской поэзии послевоенных лет почувствовал А. Яшин, который в своих стихах, наполненных высоким гражданским пафосом, выступил против неоправданного, бесхозяйственного вмешательства в жизнь природы:

Не хозяева вроде,
Так добро свое губим! [19, с. 182].

Философское осмысление роли и значения природы в жизни современника повлекло за собой естественный выход и на другие «вечные» темы — жизни и смерти, любви.

Жизнь и смерть в их вечном противоборстве вошли в произведения поэтов, прошедших дорогами войны, еще во фронтовых стихах, но совершенно неожиданную интерпретацию получила эта тема, начиная с 60-х гг., когда происходит смена поэтических поколений. Тема ухода рано или поздно появляется в творчестве любого поэта военного поколения (об этом см. статью Л. Аннинского: Литературное обозрение, 1979, № 6, с. 44—48). У А. Яшина это чувство обострилось еще тем, что он знал о своей неизлечимой болезни. Тема ухода нашла свое выражение в книге «День творенья», о которой А. Михайлов писал: «Это пафос преодоления боли, одиночества и победы жизни» [6, с. 116]. Лирический герой в этой книге подводит итог своей жизни, размышляет о том, что останется после него людям, какие чувства он пробудил в них. Герой полон тревожного ощущения, что не успеет рассказать о многом пережитом, выстраданном, многого сделать:

О, как мне трудно будет умирать,
На полном вздохе оборвав дыханье [19, с. 290].

А. Яшину отнюдь не безразлично, кто примет поэтическую эстафету его поколения, какими человеческими качествами будут обладать эти люди, ведь для него поэзия — это всегда «биотоки людских сердец» [19, с. 274]. «Вы знаете, что у нас за плечами,

А что у вас за плечами?» — пишет поэт, обращаясь к молодому поколению.

Немалый интерес в плане нашего подхода к творчеству А. Яшина 60-х гг. вызывает любовная лирика, которая с такой силой вспыхнула в последние годы жизни и представлена в книге «День творчества». Никогда до этого лирический герой не был наполнен таким желанием любви, таким несокрушимым жизнеутверждающим напором, как в стихах, посвященных этой теме:

Только любовь раскрывает сердца,
Лишь перед ней отступает горе [19, с. 350].

Экспрессия стихотворений о любви основывается на том максимализме, который свойственен лирическому герою А. Яшина последнего периода творчества. Искренность и сила чувства сочетаются с лаконизмом и сдержанностью повествования о нем. Любовь для героя — целительная сила, возвышающая и облагораживающая человека. Не случайно исследователи соотносят любовную лирику А. Яшина с такими поэтическими вершинами, как «денисьевский» цикл Ф. Тютчева [15, с. 113], или со стихами, посвященными Лазич, А. Фета [11, с. 55].

Лирический герой поэзии А. Яшина 60-х гг. в своих основных, принципиальных чертах остается неизменным во всех трех книгах. Тем не менее, как мы видим, в каждой книге он обладает конкретными, отличительными чертами. Его индивидуальность, своеобразие было обусловлено насыщенной биографией самого поэта, творчество которого в литературе 50—60-х гг. было сходно с путем первооткрывателя, всегда испытывающего на себе все трудности и невзгоды этого пути. Яшин постоянно чувствовал ответственность за все, что делается на родной земле. Это сознание своей причастности ко всему происходящему, партийная принципиальность позволили ему создать непреходящие художественные произведения, отразившие свое время реалистически и многогранно.

Список литературы: 1. Беляя Г. «Человек—природа — общество» в интерпретации современной прозы. — В кн.: Современная советская литература в духовной жизни общества развитого социализма. М.: Наука, 1980, с. 250—270. 2. Бочаров А. Требовательная любовь. — М.: Худож. лит., 1977. — 368 с. 3. Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. — М.: Сов. писатель, 1956, с. 338—341. 4. Горький М. Несобранные критические статьи. — М.: Гослитиздат, 1941. — 545 с. 5. Деметьев В. Дар Севера. — М.: Современник, 1973. — 301 с. 6. Михайлов А. Александр Яшин. — М.: Сов. писатель, 1975. — 118 с. 7. Михайлов А. Живут на Руси поэты. — М.: Современник, 1973. — 400 с. 8. Михайлов А. Лирика сердца и разума. — М.: Сов. писатель, 1965. — 396 с. 9. Михайлов А. Поэт и лирический герой. — Архангельск, 1960. — 136 с. 10. Оботуров В. Неповторимое, как чудо. — Архангельск, 1978. — 158 с. 11. Оботуров В. Степень родства. — М.: Современник, 1977. — 206 с. 12. Огнев В. Семь ли цветов в радуге? — Вопросы лит., 1962, № 5, с. 3—28. 13. Павловский А. Личность и эпоха в современной лирике. — В кн.: Проблемы психологизма в советской литературе. Л.: Наука, 1970, с. 331—371. 14. Павловский А. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. — М.: Наука, 1967. — 277 с. 15. Рулева А.

Александр Яшин. — Л.: Худож. лит., 1980. — 198 с. 16. Сильман Т. Заметки о лирике. — Л.: Сов. писатель. 1977. — 223 с. 17. Трефилова Г. Время выбора. — Вопросы лит., 1981, № 12, с. 7—49. 18. Яшин А. Избранное в 2-х т. — М.: Худож. лит., 1972. — Т. 1. 509 с. 19. Яшин А. Лирика. — М.: Сов. Рос., 1979. — 384 с.

Поступила в редколлегию 13.11.81.

А. Д. МИХИЛЕВ, канд. филол. наук

САТИРА И САТИРИКО-ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 70-х ГОДОВ XX века

Одной из характерных черт зарубежного литературного процесса XX века является, с нашей точки зрения, усиление сатирических и сатирико-юмористических тенденций в творчестве большинства зарубежных писателей. К этому выводу в последнее время приходят многие советские эстетики и литературоведы. Так, Н. Дмитриева, понимая юмор как многообразие восприятия и переживания комического (сатира, ирония, сарказм и т. д.), утверждает, ссылаясь на творчество Чаплина, Брехта, Пикассо и др., что юмор «стал почти неперменным элементом большого искусства XX века» [7, с. 114].

Авторы учебника «Зарубежная литература XX века», говоря о новых особенностях критического реализма после Октябрьской революции, отмечают наличие значительного числа сатирических полотен («Современная комедия» Голсуорси, «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека, последние романы трилогии Г. Манна «Империя», утопии Уэллса, гротескные пьесы Шоу и Брехта) и особенно характерное в области драмы «тяготение к парадоксально-гротескному освещению действительности, выявляющие чудовищные противоречия империализма» [9, с. 299].

«Известно, — пишет советский исследователь американской литературы М. Мендельсон, — что сатирические образы и картины встречаются в книгах всех крупнейших американских художников XX века» [11, с. 6]. Основу этого феномена он справедливо усматривает в «сознании всеохватывающего духовного кризиса буржуазного миропорядка, отрицании собственнического восприятия действительности и даже отращения к нему...» [11, с. 7]. Ему вторит Р. Абузарова: «В 60—70-е гг. усилилась сатирическая направленность литературы США. Свое неприятие духовных ценностей насквозь прогнившего буржуазного мира писатели переносят и на более ранние стадии его развития» [3, с. 38]. Суждение это с полным основанием может быть распространено на все литературы крупнейших капиталистических стран, в частности, на литературу Франции, ибо весь капиталистический мир вступил в фазу необратимого социально-экономического и духовного кризиса.

Кризис морального духа, отмечает С. Вишневский, констатировали все американские президенты послевоенного периода. Д. Эйзенхауэр считал, что США нуждаются в «моральной чистке». Дж. Кеннеди призывал «зажечь свечу, чтобы пройти тьму», окутав-

шую Штаты. О подозрениях, неверии, расколе «в американском доме» говорил Л. Джонсон. «Долгую темную ночь» американского духа отмечал Р. Никсон. «Нам угрожает опасность потерять душу Америки», — заявил Дж. Форд. Картер дал весьма мрачную оценку духовной жизни страны, объявив о «кризисе американского морального духа». «Это кризис веры, — сказал он. — Это кризис, который затрагивает самое сердце, душу и дух нашей национальной воли. Мы можем видеть этот кризис в растущих сомнениях в смысле нашей жизни и в утрате единства целей нашего народа» [6].

А вот что заявил при вступлении на пост нынешний президент США Р. Рейган: «Соединенные Штаты сталкиваются с экономическими бедствиями огромных масштабов. Мы страдаем от самой затяжной и одной из худших инфляций во всей нашей национальной истории. Эта инфляция сводит на нет все наши решения в области экономики, душит инициативу и сокрушает как полных энергии молодых, так и престарелых. Она несет угрозу жизни миллионов людей» [12, с. 5].

Не отличаются оптимизмом и заявления государственных деятелей Западной Европы. В предверии нового десятилетия бывший президент Франции В. Жискар д'Эстен утверждал, что переживаемый Западом экономический кризис является «самым серьезным, самым длительным и самым жестоким испытанием за последние пять десятилетий», а канцлер ФРГ Г. Шмидт в новогоднем обращении сказал: «Мы должны признать, что 1981 год не будет годом, когда нам удастся удовлетворить растущие потребности, экономического прироста во всей Европе (Западной — *Н. П.*) практически не будет» [13].

Вот этот климат социально-экономической нестабильности постоянно порождает во всех растущих размерах атмосферу уныния, пессимизма, иррационализма, атмосферу «ночи духа», в которой блуждает одинокий и потерянный человек, намеренно выбиваемый буржуазной идеологией из привычных и разумных связей и ориентированный ею в сферу мистики — к магам, гадалкам, астрологам, генерирует асоциальность и преступность (см., например, статью «Сон разума» Мориса Машино в журнале «Ровесник», 1980, № 12). Одним словом, как образно заметил один из буржуазных ученых, футурологи Запада «в 70-е годы сменили яркие одежды успеха на лохмотья Апокалипсиса».

Полностью подтверждаются выводы XXV съезда КПСС: «Усилился идейно-политический кризис буржуазного общества. Он поражает институты власти, буржуазные политические партии, расшатывает элементарные нравственные нормы. Коррупция становится все более явной, даже в высших звеньях государственной машины. Продолжается упадок духовной культуры, растет преступность... события последних лет с новой силой подтверждают, что капитализм — это общество, лишенное будущего» [1, с. 29]. Дальнейшее обострение общего кризиса капитализма во второй половине 70-х годов, выразившееся в невиданных масштабах инфляции, в усугубившихся социальных и межимпериалистических против-

речиях, в авантюризме, готовности «ставить на карту жизненные интересы человечества во имя своих узких корыстных целей», отметил и XXVI съезд КПСС [2, с. 20].

Какова же реакция французской литературы на столь явно неблагоприятный социально-политический и духовный климат хвалебного буржуазного миропорядка, не так давно восторженно уповавшего на научно-техническую революцию, якобы снимающую неразрешимые противоречия капитализма, открывающую то эпоху процветания, то пресловутую эру массового потребления? Достаточно полно и во многом верно она изложена в работах ведущего советского специалиста по вопросам современной французской литературы профессора Л. Г. Андреева (см., в частности, его недавнюю статью [4, с. 115—114]). Суть его точки зрения сводится к тому, что французская литература и, шире, культура 70-х годов переживает период некоего упадка, растерянности перед лицом сложной и расплывчатой действительности. При постоянно растущей политизации идущего на убыль модернизма, реалистическая литература слишком опосредствованно прикасается к действительности, точнее, следует принципу Р. Мерля «приблизиться, удаляясь». Это проявляется и в невиданном ранее интересе французской литературы к своему прошлому, уходу в историю (Р. Мерль, А. Лану, Ж.-П. Шаброль и др.) и в особенном вкусе писателей к изображению необыкновенных, нетипичных характеров в нетипичных или даже типичных обстоятельствах (это сказалось, например, в произведениях гонимых лауреатов 70-х годов). Все правильно в этой оценке, если не замечать одной существенной детали, которую парадоксально единодушно обходят почти полным молчанием и советские, и французские литературоведы. Речь идет о столь мощной и органической традиции французской литературы, как сатирическая и сатирико-юмористическая, которую игнорировать, казалось бы, невозможно. И тем не менее практически нет работ, посвященных изучению этой традиции во французской литературе XX века, хотя почти все советские исследователи (см. напр.: 5; 14; 15) охотно отмечают те или иные элементы сатиры, иронии, юмора в отдельных произведениях современных французских писателей. Думается, что «острый галльский смысл» (А. Блок), который по-прежнему является одной из плодотворнейших линий развития французской литературы, требует более пристального внимания. Причин здесь по меньшей мере две. Во-первых, наличие достаточно широкого потока сатирической и сатирико-юмористической литературы, невнимание к которому создает известную неполноту оценки литературного процесса. Во-вторых, сатирико-юмористическая литература, естественным объектом которой является осмеяние социально значимых пороков определенной общественно-политической системы (буржуазной, в данном случае), дает неоценимый материал для идеологической борьбы с классовым противником.

Что же собой представляет французская сатирическая и сатирико-юмористическая литература 70-х годов? Прежде всего обра-

щает на себя внимание обилие имен, в большей или меньшей мере связанных с сатирическим цехом. В области прозы это хорошо известный советскому читателю крупнейший юморист Франции Пьер Данинос, создавший в 70-е годы такие произведения, как «Пижама», «Туристократы», «Новые записки майора Томпсона», «Сделано во Франции», «Сочинение по истории»; это талантливый продолжатель раблезинских традиций Рене Фалле, опубликовавший исполненные глубокого социально-философского смысла романы «Господний браконьер», «Новое божоле прибыло», «Эрзац», «Суп с капустой»; это суровый обличитель «общества потребления» и духовного оскудения современной буржуазии и аристократии Жан-Луи Кюртис (его произведения 70-х годов «Мыслящий тростник» и «Парадный этаж» переведены на русский язык); это остроумный автор сатирической дилогии («Литератрон» и «Министрикюль»), обнажающей циничный механизм государственного аппарата Франции, Робер Эскарпи; это гонкуровский лауреат 1975 г. Эмиль Ажар; это авторы одного или нескольких сатирических произведений — Р.-В. Пиль, К. Арноти, П. Буль, Р. Кусс, К. Шарьер, Ж.-М. Робер, Ф. Бувар и др. В этой связи правомерно назвать широко известных у нас в стране Робера Мерля и Эрве Базена, которые, не являясь сатириками в полном смысле этого слова, в своих произведениях довольно часто обращаются к сатирическим средствам воспроизведения действительности. Смеховой аспект изображения различных сторон буржуазной действительности характерен и для французской драматургии, где можно указать такие ярко сатирические пьесы, как «Дорогие птички» крупнейшего драматурга Франции XX века Ж. Ануя, «Школа кандидатов» М. Дориоля, «А! Папина полиция!» Р. Кастанса.

В центре внимания французской сатиры оказались наиболее значимые явления буржуазного миропорядка 70-х годов. Многие писатели чутко уловили угрожающий характер научно-технической революции в условиях частнособственнического предпринимательства, ее антигуманный характер. Призрачный ореол всеобщего довольства, якобы достигаемого в рамках пресловутого «общества потребления», был беспощадно развенчан уже в 60-е годы в великолепном сатирическом романе Веркора и Коронеля «Квота, или Сторонники избытка», а также в ряде произведений Ж.-Л. Кюртиса, Ж. Перека. Традиция эта нашла свое продолжение и развитие в романе Р. Кусса «Стратегия для двух окороков» (с подзаголовком «свинский роман»), опубликованном в 1978 г., и в романах Э. Ажара «Большой ласкун» (1974) и «Жизнь впереди» (гонкуровская премия 1975 г.), в ряде романов П. Даниноса.

Капиталистический вариант научно-технической революции явственно обнажил в 70-е годы одну из своих самых опасных для отдельного человека и человечества в целом сторон — экологическое заражение сферы обитания. Это жизненно важная для каждого индивидуума проблема нашла отражение не только в прессе и в научной литературе, но и в литературе художественной. Показателен

в этом отношении гротескно-парадоксальный роман К. Арноти «Черта с два!» (Chiche!). Роман этот можно было бы назвать научно-фантастическим, если бы в нем, несмотря на оговорку, что действие происходит в будущем, не проступали столь отчетливо приметы французской действительности конца 60 — начала 70-х годов. Во перед нами Париж, отданный в безраздельную власть автомобилей за которыми маячит беспомощный лик буржуазного государства, неспособного справиться с бездушной силой технического прогресса. Устойчиво отравленный промышленными и выхлопными газами, Париж превратился в кошмарный город, где автомобилисты и пешеходы, рост которых менее 172 см, вынуждены передвигаться в масках. Большинство водителей, измученных многочасовыми бесконечными пробками, страдают специфической болезнью, суть которой в том, что человек мертвой хваткой вцепляется в руль и начинает бешено сигналить. Оторвать его от руля невозможно, поэтому созданы специальные вертолетные подразделения, которые извлекают заболевших вместе с рулем и доставляют в госпиталь, где по прошествии 36-часового курса лечения пациенты расстаются с рулем. Из-за газовых масок, не позволяющих кричать и ругаться, на автомобилях установлены электронные «ругательные аппараты», которые, повинаясь нажатию кнопки, выбрасывают светящиеся ругательства и оскорбительные слова. Фантастическая и в то же время вполне реальная картина современного капиталистического города! А разве столь уж далека от действительности болезнь, именуемая в романе «Транзисторитом» — абсолютное подчинение человека программам радио и телевидения, которые то агрессивно рекомендуют, то медоточиво нашептывают слушателю рецепты поведения, кухни, половой жизни, не оставляя ему ни минуты времени на размышление. Незначительным заострением тенденций буржуазной цивилизации автор создает картины впечатляющей силы: задыхающиеся, в уродливых газовых масках жители французской столицы, для которых уже смертельно опасен чистый деревенский воздух; Булонский парк, который вместе с почвой на месяц вывозят в чистые районы страны для дегазации; рыскающие по ночному городу легковые автомобили с корзинами мусора на крышах в поисках места, где его можно выбросить, ибо муниципалитет снял с себя обязанность по очистке домов. И вдобавок ко всему этому отупляющие, оглуляющие людей средства массовой информации.

Катастрофическое загрязнение окружающей среды, а вместе с ним и загрязнение души, опасное сужение духовных интересов буржуазной личности глубоко беспокоит и Р. Фалле, лауреата премии Рабле 1980 г. Все его произведения последнего десятилетия — это художественно яркое и философски насыщенное сатирико-юмористическое исследование негативных влияний нынешнего этапа буржуазной цивилизации на человека. Пафос его романов — и «Господнего браконьера», и «Новое божоле прибыло», и «Супа с капустой» — поэтизация естественного человека в его органическом слиянии с природой, прославление человека, способного на-

слаждаться радостью бытия, испытывающего настоящую потребность в задушевном дружеском общении. Вот почему герои Фалле — это своего рода чудачки в мертвящем мире меркантильных отношений, в холодной железобетонной пустыне буржуазного города. Таков господний браконьер Грегуар Катрсу, бывший монах, под влиянием внезапной любви покидающий монастырь после 26-летнего заточения и основывающий новую религию и новую обитель по типу знаменитого Телемского аббатства Рабле. Таковы четверо друзей из «Новое божоле прибыло», которые бросают вызов удручающе пресной и однообразной жизни, подчиненной бездушному ритму научно-технического прогресса, и живут, подчиняясь естественным ритмам природы.

С искренней симпатией, с добродушным юмором живописует писатель своих героев, их забавные похождения и приключения. Но регистр смеха резко меняется, когда Фалле обращает свой взор на уродующим человека и природу явлениям буржуазной действительности. Тогда возникает авиационная компания «Банг-Банг», в иерархических и технократических сетях которой задыхается тоскующий по естественным человеческим отношениям Поль Дебедэ; несет свои отравленные грязно-зеленые воды бывшая красавица Марна, воды, усеянные айсбергами старых пакетов из-под йогурта, среди которых там и сям барахтаются купальщики в автономных скафандрах да время от времени проплывают трупы. На чудом сохранившиеся маленькие зеленые пространства и сельского типа домики неумолимо надвигается каменная громада безобразных зданий, изрыгающих дым и ядовитые отходы, громада, погребаящая в итоге под собой четверых милых чудачков, бросивших вызов буржуазной цивилизации.

Несомненно, герои Фалле, равно как и смешные герои Ажара (служащий счетного бюро Кузен, безнадежно одинокий и потерянный в многомиллионном равнодушном Париже, обретает, например, друга в лице, если можно так выразиться, двухметрового питона, вывезенного им из Африки; девушка, которую он боготворил как символ чистоты и непорочности, оказывается проституткой) не в состоянии противостоять тлетворной поступи современного капитализма. Слишком одиноки они, слишком анархичны и политически малограмотны. Но заслуга и Ажара, и особенно Фалле в том и состоит, что их слабые и беспомощные герои, несущие в себе громадный заряд нереализованной человечности и доброты, обращают читателя к кричащему неблагополучию буржуазного миропорядка, к острым проблемам современности, которые находят свое отражение не в эпической, а в сатирической или сатирико-юмористической форме.

Под разящим огнем сатиры оказались нравственные устои, точнее, успешное разрушение таковых, особенно усилившееся под воздействием левацкой идеологии после майских событий 68-го года. Принципы тотальной свободы в сфере образования сатирически запечатлены уже в упоминаемом романе К. Арноти «Черта с два» (1970),

где по распоряжению министра просвещения (в соответствии с рекомендациями психиатров) во всех школах были развешены панно типа: «Мочитесь и плюйте — и вы будете счастливы!», «Все вам обязаны — не говорите никогда «спасибо!», «Вы — господа ваших учителей. Обучать — служить». Конечные последствия свободы от любой морали нашли художественное отражение в беспощадной сатире Ж. Ануя «Дорогие птички» (1977), в идеологически спорном романе П. Даниноса «Сделано во Франции» (1977), в его романе «Новые записки майора Томпсона» (1973), в «Метаморфозе» (1976) Ж.-Л. Кюртиса.

Не обошла сатира и кризис буржуазной политической системы, институтов власти, продажность государственного аппарата, мошенничество и преступность, процветающие в правительственных учреждениях. Достаточно вспомнить великолепную, искрометную диологию Р. Эскарпи «Литератрон» и «Министрикюль» (1974), «Школу кандидатов» (1975) М. Дориоля, «Папину полицию» (1977) Р. Кастанса, чтобы убедиться в том, что французская сатира 70-х годов берет под свой обстрел значительные явления французской действительности. Вот почему применительно к французской литературе последнего десятилетия правомерно утверждать, что «мир действительной жизни» [8, с. 10], французская действительность (в ее наиболее существенных социально-значимых явлениях) нашла отражение не в традиционном реалистическом романе, не тем более в модернистской литературе, а в сатирических и сатирико-юмористических произведениях, успешно продолживших одну из плодотворнейших традиций национальной литературы.

Список литературы: 1. *Материалы XXV съезда КПСС.* — М.: Политиздат, 1977. — 256 с. 2. *Материалы XXVI съезда КПСС.* М.: Политиздат, 1981. — 224 с. 3. *Абузарова Р. Ф.* Историко-политический роман Г. Видала «Вице президент Бэрр». — В кн.: Проблемы реализма в зарубежной литературе. М., 1980, с. 38—47. 4. *Андреев Л. Г.* Французская литература: 70-е годы. — Вопросы лит., 1980, № 12, с. 115—144. 5. *Балашова Т.* Сила противостояния. — Лит. обозрение, 1975, № 7, с. 86—93. 6. *Вишневский С.* «Ночь американского духа». — Правда, 1979, 29 окт. 7. *Дмитриева Н.* Эвристическая роль юмора. — Театр, 1977, № 1, с. 113—123. 8. *Еришов Л.* Сатира и современность. — М.: Современник, 1978. — 272 с. 9. *Зарубежная литература XX в.* / Под ред. проф. З. Т. Гражданской. Изд. 2-е. — М.: Просвещение, 1973. — 752 с. 10. *Машино М.* Сон разума. — Ровесник, 1980, № 1, с. 20—23. 11. *Мендельсон М. О.* Американская сатирическая проза XX века. — М.: Наука, 1972. — 372 с. 12. *Правда*, 1981, 22 янв. 13. *Правда*, 1981, 4 янв. 14. *Уваров Ю.* Предисловие. — В кн.: Жан-Луи Кюртис. Мыслящий тростник. М.: Прогресс, 1975, с. 5—15. 15. *Уваров Ю.* Предисловие. — В кн.: Жан-Луи Кюртис. Парадный этаж. М.: Прогресс, 1980, с. 5—13.

Поступила в редколлегию 03.11.81.