

ДЕРЖАВНИЙ КОМІТЕТ СРСР  
З НАРОДНОЇ ОСВІТИ

ISSN 0453-8048

К-14038

П 327143



ХАРКІВСЬКОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ

329 '89

ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО  
ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

«Вища школа»

1 крб. 30 к.



V.N. Karazin Kharkiv National University



00290600

9

ISSN 0453-8048. Вісн. Харк. ун-ту. 1989, № 329. Деякі  
проблеми сучасного шевченкознавства. 1—120.





№ 329

## ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ШЕВЧЕНКОЗНАВСТВА

Заснований у 1965 р.

Харків  
Видавництво при Харківському  
державному університеті  
видавничого об'єднання  
«Вища школа»  
1989

У віснику досліджується поетика, аналізується художній переклад творів Т. Г. Шевченка, одна із сторінок драматургічної радянської шевченкіани. Пропонуються також статті про художню своєрідність творів російської дожовтневої класики, сучасної зарубіжної літератури, лінгвістичні — з питань фразеології, етимології, лінгвопоетики, семантики тексту та ін.

Для науковців і спеціалістів.

В вестнике исследуется поэтика, анализируется художественный перевод произведений Т. Г. Шевченко, одна из страниц драматургической советской шевченкианы. Предлагаются также статьи о художественном своеобразии произведений русской дооктябрьской классики, современной зарубежной литературы, лингвистические — по вопросам фразеологии, этимологии, лингвопоетики, семантики текста и др.

Для научных работников и специалистов.

Попередній випуск вісника вийшов під назвою «Лінгвістична спадщина Л. А. Булаховського і розвиток філологічної науки в Харківському університеті».

Редакційна колегія: доц. Л. Г. Авксентьев (відп. ред.), доц. Л. Г. Бикова (відп. секр.), проф. З. С. Голубева, доц. В. С. Калашиник, доц. П. Я. Корж, доц. І. С. Кравчук, доц. О. І. Логунов, доц. О. Д. Міхільов, доц. В. М. Шевелєв.

Адреса редакційної колегії: 310077 Харків, пл. Дзержинського, 4, філологічний факультет ХДУ, тел. 45-73-33.

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



Видано на замовлення Харківського державного університету

*І. Л. МИХАЙЛИН*, канд. філол. наук

## СТОРИНКА ДРАМАТИЧНОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

(Трагедія С. О. Голованівського «Поетова доля»)

Український радянський драматичний театр завжди з великим пієтетом ставився до творчості й особистості Т. Г. Шевченка, прагнув донести до широких трудящих мас його талановите слово, а з часом і відтворити сценічно образ великого Кобзаря. Радянські митці успішно розвивали традицію, започатковану діячами театру корифеїв, які не лише постійно тримали в своєму репертуарі Шевченкового «Назара Стодолю», але й неодноразово пробували інсценізувати Кобзареві ліро-епічні поеми, про що свідчать, наприклад, драми М. Кропивницького «Невольник» (1872) і «Титарівна» (1891). Прикметно, що значними подіями в розвитку молодого українського радянського театру стали вистави за Шевченковими творами; поеми «Єретик», «Великий льох», ліричні вірші склали основу спектаклю Г. Юри «Іван Гус» (1919); величезне історико-культурне значення мала інсценізація й постановка Л. Курбасом поеми «Гайдамаки», вперше здійснена в 1920 р. й неодноразово поновлювана пізніше.

Бурхливий розвиток українського радянського мистецтва, нахненний ідеями соціалізму, звільненого Жовтнем від штучних обмежень, накладених на нього царатом, обумовив швидке піднесення професійного рівня й художньої майстерності ряду драматургів. Радянська п'єса завойовує театр, поступово врівноважуючи в репертуарі класику. Фактом зростання естетичного рівня, виявом значної творчої сміливості стало створення в українській радянській драматургії історико-біографічних творів про Т. Г. Шевченка.

У 1939 р. вся країна широко відзначала великий ювілей — 125-ту річницю від дня народження Кобзаря. У переддень свята були створені нові п'єси за Шевченковими мотивами, наприклад драма К. Герасименка «При битій дорозі» (за сюжетом поеми «Катерина»). У цей же час уперше в українській драматургії з'являються повнометражні історико-біографічні п'єси про Т. Шевченка: «Тарасова юність» В. Суходольського, «Тарас Шевченко» Ю. Костюка, «Невольник» П. Дорошка, «Поетова доля» С. Голованівського, одноактівки «Невольник» і «Тарасова ніч» Д. Бедзика.

У цьому ряду робота С. Голованівського вже сучасниками сприймалася як значне досягнення. «П'єса С. Голованівського «Поетова доля», — писав оглядач часопису «Театр», — зайняла найвидатніше місце серед усіх драматичних творів на теми з біографії Тараса Шевченка» [4, с. 5]. Літературна й театральна критика 30-х років, поділяючи в цілому думку про значимість трагедії, висловлювала все ж істотні, а часом і суперечливі зауваження. «Головна вада п'єси, — вважав рецензент Харківської газети «Красное знамя», — це схематизм образу Шевченка» [7]. На його думку, авторів більше вдалися другорядні персонажі. Протилежний погляд висловлює А. Гозенпуд; драматург вдало створив саме образ Шевченка, усі ж інші герої окреслені невиразно. Образ Костомарова, за його судженням, зовсім зайвий у п'єсі, а Ольга, Шевченкова кохана, «проходить через п'єсу як бліда тінь. Вона — не фізичне тіло, а геометрична фігура» [2, с. 28]. Оглядач «Театру» К. Давид висловлював зовсім дивне зауваження: «Автор, захопившись побутовою стороною в розробці сюжету, надав цьому питанню вирішального значення в п'єсі, — писав він. — Треба було пам'ятати, що основною в житті Шевченка була сторона суспільно-політична» [4, с. 6].

Трагедія С. Голованівського «Поетова доля» увійшла в історію української радянської драматургії: високо оцінили її у своїх працях Н. Б. Кузякіна [5], П. Т. Маркушевський [6], Є. І. Старинкевич [8], а в конкретному аналізі вони повторили окремі судження критики 30-х років. Н. Б. Кузякіна, вважаючи «Поетову долю» «з численних драматичних спроб С. Голованівського чи не найкращою», водночас відзначає, що справжню трагедію створили автори не вдалося: «Для трагедії в ній бракує Шевченка — сильної людини, пристрасної в своїх шуканнях» [5, с. 85]. Подібного погляду на жанрову специфіку даного твору дотримується й П. Т. Маркушевський, хоча й аргументує його по-своєму. Дослідник вважає, що, «розпочавши свій твір у трагедійному ключі, автор в подальшому потрапляє в полон мелодрами» [6, с. 76—77]. Усе це спонукає більш пильно розглянути жанрову природу «Поетової долі».

В основу п'єси покладено сценарій С. Голованівського про Т. Шевченка, відхилений Київською кіностудією. Невдача сценариста поклала початок роботі над п'єсою. С. Голованівський звертається до більш звичного для себе роду літератури — драматургії, у якому інтенсивно працював, починаючи з середини 30-х років, створивши п'єси «Смерть леді Грей» (1934), «Марія» (1936), «Осінь двадцятого» (1938). Різні за художнім рівнем, ці твори все ж здобули сценічне життя.

Про свій творчий задум драматург розповів на сторінках газети «Чорноморська комуна» (1939, 6 березня) після прем'єри «Поетової долі» в Одеському театрі Революції. «Свій новий твір я назвав «Поетова доля» тому, — писав він, — що ці два слова, мені здається, характеризують думку, яку я намірився втілити в образах Шевченкової ювілейної п'єси — поетова доля виходить

з долі народу, з його життя, з болів і прагнень. <...> У виборі сюжету для історико-біографічного твору полягає та трудність, що обраний невеличкий епізод повинен характеризувати цілу біографію, тобто в значній мірі мусить бути узагальненим, символічним. Цього я намагався досягти.

Намагання Куліша одружити Тараса з «благородною» жінкою і таким чином розірвати ту нову нитку зв'язку поета з народом, яка безперечно з'явилася б, коли б Тарас одружився з кріпачкою; стремління поміщицьких лібералів «причесати» поетову музу з допомогою «душевного цензора», спроби перетворити співця закріпачених і пригноблених на солов'я українських вельмож — такі намагання були протягом всього Тарасового життя».

Як бачимо, автор досить виразно уявляв свої художні завдання, пов'язував з твором певну філософську концепцію, для реалізації котрої мобілізував усі засоби: образи, сюжет, мову. На відміну від товаришів по перу С. Голованівський відмовляється від документалізму, зупиняється на цілком вигаданій фабулі, що в кінцевому рахунку й дозволило йому створити не просто ілюстрацію до біографії Кобзаря, ще раз описати загальновідоме, а подати свою оригінальну трактовку філософських, а відтак і загальнолюдських проблем: митця і народу, суспільної значимості поезії, права видатної людини на особисте щастя тощо.

Дія п'єси відбувається в 1847 р., Шевченко — вже відомий усій Україні поет, його твори знають не лише освічені люди, але й народ, співають кобзарі. Він пише нові революційні твори, намагається й Кирило-Мефодіївське товариство повернути на шлях служіння народові. Сам виходець з кріпаків, він уподобав кріпачку пана Твардовського, Ольгу Кучеренку, з нею збирається одружитися. Згадка про цей намір звучить у перших же репліках твору, стаючи зав'язкою його конфлікту. Дане художнє рішення і було сприйняте деякими дослідниками як «захоплення побутовою стороною» на шкоду суспільно-політичній, вияв мелодрама-тизму.

Насправді ж не сам факт Шевченкового одруження є визначальним у формуванні художньо-філософської концепції трагедії, а боротьба навколо цієї події між Тарасом і Пантелеймоном Кулішем. У цій боротьбі реалізовано художній антагонізм співця знедолених і принижених з панським солов'єм, конфлікт, що в свою чергу є відображенням соціально-класової суперечності народу і його гнобителів.

Куліш виступає в творі як освічений, талановитий у хитрощах і підступі ідеолог панської України; головна його мета, стрижень внутрішньої дії — примусити Шевченкову музу служити не українському народові, а вельможам. Кулішеві не відмовиш у тверезості й реалістичності оцінок, він добре розуміє Кобзареву велич і свою посередність у порівнянні з ним. Саме тому він вступає в послідовну боротьбу за генія народу, щоб перетворити його на генія магнатів. Надійним знаряддям у цій боротьбі по-

винна стати Тарасова кохана. Куліш волів би, аби це була високо-освічена панна, через яку він впливатиме на Кобзаря:

(...) Душі його потрібен добрий цензор!  
Той, хто б навчив тонких переживань  
оцю крамольну, цю бентежну душу [3, с. 18].

Куліш занепокоєний, що Тарас не піддається впливові панства: «Тільки шкода, що це його оточення не ми» [3, с. 17]. Сам Шевченко недвозначно висловлюється про це. З тугою він говорить, що чумаків давно не зустрічав:

Отак сиджу отут собі у місті,  
неначе сич у листі... Дак хіба  
людину тут зустрінеш?... Щоб бурлака  
чи там чумак захожий... Все такі...  
учені та дрюковані (...) [3, с. 25].

Сам себе він до «дрюкованих» не відносить, його революційні твори відомі народові, але не з книжок, а з рукописів. Люди для нього — представники народу, а не панства. Тому й кохану він обирає з кріпачок.

Куліш кидається у відчайдушну боротьбу: спочатку нагадує Твардовському про його право заборонити шлюб. Потім обмовляє Шевченка перед батьком нареченої, нарешті, й сватання організовує так, що воно зривається. Сцена сватання (третя дія) викликала найбільше зауважень дослідників, здавалася їм вразливою. Думається, що художня логіка автора стає зрозумілою в контексті розвитку всієї художньо-філософської концепції трагедії. У ній мотив особистого щастя поета тісно пов'язаний з його політичною та естетичною програмою. Ці грані змісту реалізовано в ідейних дискусіях Шевченка й Куліша.

Важливе змістовне місце в п'єсі відіграє її початковий епізод. На сцені мати Костомарова і його наречена обговорюють фасон весільної сукні, а в цей час у кабінеті професор чинить розгром, б'ючи тарілки й меблі. Потім він пояснює: «Мовляв, про Стеньку Разіна пишу, /то мушу і оточення розгрому/ створити для натхнення» [3, с. 12]. І далі — серйозний філософський висновок: «А я тієї думки, /що пишучи який-небудь предмет,/ письменник мусить стати цим предметом» [3, с. 13]. По-своєму ця теза застосовна й до Шевченка, багато що здатна пояснити в його особистості. Пишучи предмет — народні страждання, — він сам мусить стати цим предметом, поділити з народом його долю.

Поміркованого ліберала Куліша дратує революційний напрям розвитку Шевченкового таланту. Кобзарева поема «Сон», на його думку, позбавлена всякої художньої цінності, у ній — «ні форм, ні міри, ні мистецтва, / а тільки піна, гордість і злоба» [3, с. 26]. Пізніше він заявляє, що згоден власним коштом видати збірку Шевченкових творів, але тільки після того, як поет у них «дещо переробить», виправить разом з видавцем ті місця, «які однак закреслила б цензура» [3, с. 90]. У такий спосіб, ре-

дагуючи й виправляючи, він прагне примусити музу мужика служити панству. Гнівну й по-філософськи глибоку відповідь дає йому Тарас: так, у його віршах, може, й мало міри й форма не така, але в них панує правда про народне життя, а це — найголовніше.

(...) Ти, бач, знавець душі  
народної! Ти з тих, що візьме торбу,  
одягне свитку драгу — і в народ,  
вивчати, бач... Та в торбу не забуде  
покласти сала доброго шматок!  
(...) Ти, брат, спробуй,  
стань сам народом змученим своїм,  
будь сам його частиною малою,  
і покуштуй з дитинства батога,  
і голоду, і кривди, і неволі,  
тоді твоім мистецтвом стане крик,  
а не шукання слинявої міри (...)» [3, с. 27—28].

Як бачимо, поет сам усвідомлює і декларує свою спільність з народом. Розуміє це й Куліш, він майстерно влаштовує сватання саме в той момент, коли батько нареченої, Сидір Кучеренко, побитий напередодні прикажчиком, ледве на ногах стоїть, хворий від болю й образи. Куліш демонструє Шевченкові його жалюгідне становище захисника кріпаків, бо при всьому бажанні Тарас не може захистити ні коханої, ні її батька від панської сваволі. Шевченко й Ольга кожне самостійно приходять до висновку про неможливість за даних суспільних обставин особистого щастя. Ця думка лишається в підтексті, що аж ніяк не применшує художнього значення твору.

Поетове щастя зруйноване. Пан забирає його наречену до свого палацу, збезчещує її, Ольга накладає на себе руки. Зростає прірва між Шевченком і Кулішем. Це яскраво підкреслює фінал п'єси: поміщик Куліш разом з дружиною Ганною виїздить за кордон у весільну подорож; колишнього ж кріпака, народного поета-бунтаря заарештовують жандарми за революційні твори. Формально вигравши в боротьбі, зруйнувавши шлюб Шевченка з кріпачкою, Куліш програв у конфлікті по суті: відірвати Кобзаря від народу йому не вдалося. У трагедії ця думка подана символічно: Куліш пропонує Шевченкові свою карету, але той відмовляється, заявляючи, що йому по дорозі з чумаками.

Навряд чи можна вважати серйозною вадою твору, як це робить А. Гозенпуд [2], свідоме загострення автором суперечностей між Шевченком і Кулішем, яке на той час ще не сягнуло антагоністичної глибини. С. Голованівський писав не історичну хроніку, а трагедію, історія ж даного жанру багато має прикладів відступу від правди факту в ім'я досягнення більшої художньої виразності, укрупнення філософських мотивів. Ф. Енгельс, аналізуючи історичну трагедію Ф. Лассалля «Франц фон Зіккінген», вказував: «Ідейному змісту драми не пошкодило б, на мою думку, коли б окремі характери були дещо різкіше розмежовані і гостріше протиставлені один одному» [1, с. 474—475]. Цими можли-

востями, що містяться в жанровій природі історичної трагедії, й скористався український драматург, загострюючи до художнього антагонізму зіткнення Шевченка й Куліша.

Очевидно, не можна погодитися й з тим, що для трагедії в «Поетовій долі» бракує Шевченка — людини сильної й пристрасної. Швидше навпаки, С. Голованівський зображає Шевченка могутнім велетом, що на голову вищий за своє найближче оточення і як митець, і як борець-революціонер, і як людина. Усі чотири дії п'єси побудовані так, щоб показати Кобзаря в різних обставинах, подати його як видатну особистість свого часу. У першій сцені серед товаришів по Кирило-Мефодіївському братству і далі — на балу серед панства в маєтку Білозерського, і в сцені сватання, і в останній сцені серед селян у корчмі — Шевченко постає як митець глибоко народний, якому чужий панський лібералізм, який заперечує не окремі елементи, а всю систему самодержавства й експлуатації, має у своїй життєвій програмі не часткові реформи, а повне звільнення народу. Разом з тим твір пронизаний єдиною драматичною дією — боротьбою Шевченка за право одружитися з кріпачкою, що стає для нього частиною його загальної боротьби за народ.

У творі С. Голованівського доля Шевченка поставала як трагедія митця й суспільного діяча, що набагато випередив свою епоху і внаслідок цього лишився самотнім. Ні Куліш, ні Костомаров, ні інші його друзі з Кирило-Мефодіївського братства не поділяють революційних ідей Кобзаря. Не завжди й самі селяни виявляють готовність до взаєморозуміння з Шевченком, не здатні ділом підтримати його полум'яне слово. Вірний історичній правді, драматург не перебільшує революційності народу, адже в 1840-х роках на Україні не існувало революційної ситуації. Уважно слухають чумаки в корчмі Шевченкові заклики до повстання, але дозволяють жандармам заарештувати народного поета. Концептуально важливим є образ Івана, кучера пана Твардовського, який дуже болісно пережив особисту трагедію Шевченка і помстився за поета, підпаливши панові стіжки.

У цій ситуації самотності Тарасова боротьба за право одружитися з кріпачкою має виразний соціальний відтінок, прочитується як складова його загальної боротьби за визволення селян. У такому художньому рішенні найменше дешевого мелодраматизму, мотив пошуку особистого щастя насажений великими думками про долю поета в суспільстві гноблення й визиску, активно впливає на розгортання філософської концепції твору. Тут варто навести глибоко змістовне спостереження Н. Б. Кузякіної. На думку дослідниці, даний аспект особистого життя Кобзаря був розроблений настільки вдало, що «потім, в наступних п'єсах про Шевченка, вже стане традицією писати про його любов до кріпачок та міщанок («Молода воля» Ю. Яновського, «Пророк» І. Кочерги)» [5, с. 196]. Трагедія самотності соціальної виразніше, емоційне вагомніше виявляла себе в самотності особистій,

тому дана сюжетна лінія була по-своєму художньою неминучістю для драматурга.

Предмету художнього відображення, поступового загострення конфлікту до антагонізму відповідав і естетичний пафос твору. Емоційна атмосфера безжурної веселості на квартирі Костомарова панувала в першій дії, дошкульне сатиричне висміювання чванливого й неосвіченого панства, що з'їхалося в маєток Білозерського, — в другій. За принципом контрасту автор будує заключні сцени, переносячи дію з панських будинків у мужицьку хату й корчму при дорозі. Драматизм третього акту, гіркота від невдалого сватання стають суворим попередженням про нові випробування героїв. В останньому акті остаточно згущається трагізм: Іван повідомляє Тараса про смерть Ольги, для самого Шевченка починається трагічна смуга його життя — за арештом — десятирічна солдатчина.

Оптимізм трагічного автор пов'язує з Кобзаревою вірою в народ, його революційне майбутнє, запорука цього — в Івановому бунтарстві. Пригнічений арештом, звісткою про смерть коханої, Тарас все ж залишає корчму без розпачу й зневіри. Цілком доречно звучить в устах літературного героя прекрасний Шевченків вірш «Мені однаково». Останні слова Кобзаря в п'єсі сприймаються як його заповіт народів: «Борітеся! Поборете!» [3, с. 99].

Окрасою твору є вдале включення в текст Кобзарєвого слова, уривків з його віршів і поем, причому цей матеріал активно діяв в мовній партії не лише Шевченка, але й інших героїв. Завдяки цьому унаочнювався й увиразнювався мотив Тарасової популярності, справжньої народності його творчості.

Трагедія С. Голованівського «Поєтова доля» в 1939 р. виставлялася на кону відразу трьох театрів: Одеського театру Революції, Харківського театру російської драми та Київського українського драматичного театру ім. І. Франка. Над спектаклями працювали такі видатні режисери, як А. Бучма, В. Василько; образ Шевченка на сцені створювали видатні актори свого часу: Й. Маяк, О. Крамов. Про популярність п'єси свідчить створення на її основі композитором В. Йоришем опери «Шевченко» (1940), вистава якої відбулася у Київському оперному театрі ім. Т. Г. Шевченка.

Трагедією «Поєтова доля» С. Голованівський відкрив в українській радянській літературі новий біографічний тип творів історичної драматургії, відмінний від п'єс І. Кочерги «Алмазне жорно» і «Свіччине весілля», де зображені великі народні рухи. Настановна на всебічне висвітлення образу трагічного героя — відомої історичної особи, борця за народне щастя — зображення його не лише в суспільній, але й в інтимній площині, розгортання філософського мотиву величі воїстину народного діяча, трагізм котрого полягає в тому, що він випереджає як особистість свою епоху, продумана композиція, широке використання в тексті справжніх творів прототипу головного героя — такі властивості

мала перша біографічна трагедія «Поетова доля» С. Голованівського. І саме цими рисами вона активно вплинула на дальший розвиток жанру.

Список літератури: 1. *Енгельс Ф.* До Ф. Лассалья від 18 травня 1859 року/Маркс К., Енгельс Ф. Твори. Т. 29. С. 472—478. 2. *Гозенпуд А.* Замітки про «Поетову долю»//Театр (Київ). 1939. № 2. С. 27—29. 3. *Голованівський С. О.* Поетова доля//Твори в 3 т. К., 1981. Т. 2. С. 6—99. 4. *Давид К.* Шукання образу (Нові п'єси про Т. Г. Шевченка)//Театр (Київ). 1939. № 5. С. 3—9. 5. *Кузякіна Н. Б.* Нариси української радянської драматургії. К., 1963. Ч. 2. 232 с. 6. *Маркушевський П. Т.* Українська радянська історична драма. Навчальний посібник. Одеса, 1978. Ч. 2. 81 с. 7. *Марьянов М.* Сценический образ великого Кобзаря. «Доля поэта» в театре русской драмы//Красное знамя (Харків). 1939. 11 берез. 8. *Старинкевич Є. І.* Українська радянська драматургія за сорок років. К., 1957. 116 с.

Надійшла до редколегії 30.10.87

Рассматривается страница драматической шевченкианы на материале трагедии С. Е. Головановского «Судьба поэта».

О. П. ЧУГУН

#### ДРАМАТУРГІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ В ЛІРО-ЕПІЧНИХ ТВОРАХ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Було б неправильно стверджувати, що драматургізм поем основоположника нової української літератури залишився непоміченим. Уперше про це сказав вагоме слово І. Франко, незважаючи на надмірну суворість його оцінок [14, т. 29, с. 460—461]. У радянські часи акцентував увагу на цьому питанні І. Кочерга [8, 9]. Торкалися цієї проблеми М. Гнатюк [3], Г. Довбищенко, М. Лабінський [5], Є. Кирилюк [6], О. Клименко [7], Є. Шабліовський [12], С. Шаховський [13] та ін. Проте вичерпно висвітленою цю тему вважати рано. Потрібне не тільки узагальнення та підсумок сказаного, а й безпосереднє виділення та аналіз драматургічних елементів у ліро-епічних творах Т. Шевченка, драматургічний хист якого виразно позначився на всій його багатогранній творчості<sup>1</sup>.

Передусім відзначимо драматургічний принцип добору життєвого матеріалу при написанні балад і поем, зумовлений драматургічним характером поета і тогочасною дійсністю. А вона була аж надто насиченою трагікомічними явищами, як епоха, сповнена суперечностей відмираючого кріпосницького ладу. У драматичну і трагічну ситуацію потрапляла найчастіше трудова людина, позбавлена права на нормальне людське існування. Але особливо приниженою, безправною і знедоленою була жінка, жінка-удова, дівчина-покритка та їх діти-сироти.

<sup>1</sup> Див. про це наші статті «Драматургічні елементи в ліриці Т. Шевченка» Вісн. Харк. ун-ту. 1981—1984, 1986 та журн. «Пратор», 1984, № 3.

Справжній художник (а таким був Т. Шевченко) не міг не помітити і не відтворити цього, тим більше, що його доля багато в чому перекликалася з всенародною драмою і трагедією. Ось чому домінуючою темою Шевченкових ліро-епічних творів стали численні драматичні й трагічні колізії, пов'язані з потоптаною дівочою честю, нечуваним приниженням і стражданнями жінки-матері, важкою долею незаконно народженої дитини («Катерина», «Слепая», «Наймичка», «Відьма» та ін.).

Наступною вимогою, яка забезпечує вищий ступінь драматургізму в ліро-епічних творах, є вміння будувати міцну зав'язку. Не випадково ж автори й дослідники драматургічних жанрів називають її «драматургічним вузлом». «Драма, — підкреслював Л. Толстой, — повинна замість того, щоб розповісти нам усе життя людини, поставити її в таке становище, зав'язати такий вузол, при розплутуванні якого вона виявилася б уся» [4, с. 114]. «Драматургічний вузол» «...визначає не тільки виникнення єдиної дії, але частково і її розвиток» [2, с. 21]. Такими є майже всі зав'язки в поемах Т. Шевченка. Деякі з них саме завдяки драматургічному характерові переходять із поеми в поему. Сильне кохання, яке не зважає на станові перешкоди, майнову нерівність, застереження батьків і старших людей, глибока віра в людську справедливість, обіцянки приводять до незаконного народження дитини, а потім численних поневірянь. Усе це сприяє створенню міцних зав'язок таких ліро-епічних творів, як «Катерина», «Слепая», «Наймичка», «Відьма» та ін.

І все ж навіть вдалий добір типів і драматургічних ситуацій із життя, максимально, згідно з вимогами драматургічної поетики, затягнута зав'язка — лише початок, перші ознаки драматургізму в ліричних та епічних творах. Для подальшого посилення його ролі необхідне оволодіння майстерністю створювати драматургічні характери, сильні, вольові, цілеспрямовані, здатні не просто рухати сюжет, а максимально напружувати і концентрувати розвиток подій, що є обов'язковою умовою драматургічного жанру. «Характери — це перше діло в драматичному мистецтві», — писав В. Белінський [1, с. 121]. Головні персонажі Шевченкових поем цілком відповідають цій вимозі. Серед них слід назвати чоловічі. Не скоряючись обставинам, вони ідуть шукати щастя «на край світу». Про це красномовно свідчать слова Петруся з твору «Мар'яна-черниця», звернені до коханої дівчини:

За високими горами,  
За широкими степами,  
На чужому полі,  
По волі-неволі  
Найду свою долю!

Не в свитині, а сотником  
До тебе вернуся,  
Не в бур'яні — серед церкви  
Обнімеш Петруся.

Такі виклики долі, притаманні драматургічним характерам, найчастіше зустрічаються в драматургічних творах, хоч і не завжди вінчаються перемогою, як і в поемі «Мар'яна-черниця». Головні персонажі ранніх балад («Причинна», «Тополя») також на-

ділені аналогічними рисами, але особливо показовим у цьому відношенні є трагічний характер Гонти в поемі «Гайдамаки». Перейшовши на бік повсталोї маси, будучи зв'язаним з нею присягою, у розпалі всенародного гніву, класової розправи з гнобителями він не зупиняється навіть перед стратою власних дітей. Подібний вияв сильного характеру, що не зупиняється перед трагічним фіналом в досягненні поставленої мети, простежується й пізніше, зокрема в поемі «Єретик», набираючи прометеївського звучання.

Неважко помітити, що це характери, які культивувалися переважно авторами романтичних драм і трагедій, особливо тих, що були написані на історичні теми. Однак виписані вони передусім в реалістичній манері. Навіть у поемі «Гайдамаки», що належить до першого періоду творчості Т. Шевченка, образ Гонти, здавалося б типового романтичного героя, створюється значною мірою реалістичними засобами, особливо в останньому розділі («Гонта в Умані»), яким передано не стільки надмірну жорстокість ватажка повсталोї маси, скільки трагедію батька, змушеного в ім'я присяги погубити власних дітей. Досягається це введенням високодраматургічної сцени похорону батьком своїх синів, здійснюваного потай від повсталोї маси й супроводжуваного високотрагічними монологамиплачами, що час від часу переростають у прихований діалог.

Доказом того, що драматургічний принцип був основним при змалюванні образів, слід вважати і той факт, що в поемах Т. Шевченка жіночі характери є не менш сильними, ніж чоловічі. Так, уже персонажі перших балад («Причинна», «Тополя») відзначаються неабиякою силою волі. В ім'я зустрічі з милим вони звертаються за допомогою до ворожки, наперед знаючи, що результати такої допомоги можуть бути для них трагічними. Ще показовішими в цьому аспекті є великі ліро-епічні твори. Катерина з однойменної поеми виявляє надзвичайну мужність не тільки в тривалих і важких пошуках батька свого сина, а й готовність на нечуване приниження, звертаючись до панича-спокусника:

Наймишкою тобі стану...  
З другою кохайся...  
З цілим світом... Я забуду,  
Що колись кохалась,  
Що од тебе сина мала,

Покриткою стала...  
Покриткою... який сором!  
І за що я гину!  
Покинь мене, забудь мене  
Та не кидай сина.

Головна героїня твору «Мар'яна-черниця» відрікається від життя, ідучи в монастир на знак протесту проти насилля над її почуттями. Сліпа з однойменної поеми знаходить у собі сили перебороти важкий моральний стан, зберегти життя для боротьби за щастя своєї дитини. Це ж саме слід сказати й про особливості змалювання жіночих образів в поемах «Сова», «Наймишко», «Відьма» та ін. Сильні жіночі характери, драматургічні за своїм становищем і виявленням, зустрічаємо не лише у великих ліро-епічних творах, а й в так званих мікропоемах. Таким є характер дови, що породила нешлюбного сина («Ой крикнули сірі гуси»).

Яку треба було мати силу волі, щоб не тільки витримати поговорі злих людей, не тільки виростити сина, а й дати йому освіту в тих неймовірно важких умовах, виховати з нього воїна і кинути викликаючу репліку:

— Гляньте, вороги!  
Подивіться! — та й повела  
Коня вздовж села.  
Та й привела до обозу,

В військо оддала...  
А сама на прощу в Київ,  
В черниці пішла.

Отже, драматургізм Шевченкових героїв виявляється не лише в драматизмі чи трагізмі їх становища, а й у неабиякому, іноді титанічному прагненні вийти з цього становища, досягти поставленої мети. «Драма зображує переважно особливі — цілий характер в особливому стані, у стані пристрасного устремління» [2, с. 115].

Однією з особливостей ліро-епічних творів Т. Шевченка, що зближує їх із драматургічними жанрами, є вміння створювати постійне наростаюче напруження основного конфлікту, стрімке розгортання сюжету. Досягається це відтворенням нечисленних, але найнапруженіших сцен-епізодів, які є кульмінаційними у боротьбі конфліктуючих сторін. Найкращою ілюстрацією може послужити поема «Гайдамаки» з її «стрімкою і бурхливою дією, широко виписаними народними сценами» [8, с. 105]. Це підтверджується змістом і характером усіх розділів, які підбиралися, будувалися і зв'язувалися значною мірою з використанням принципів драматургічної поетики, як напливи напружених епізодів, постійне введення нових, або швидка зміна вже відомих сюжетних ліній, чергування масових сцен та їх антиподів. Так, епізод анархічного засідання польського сейму («Інтродукція») змінюється картиною жорстокого визиску наймита Яреми шинкарем («Галайда»), сцена цинічного приниження Лейби («Конфедерати») — дикою розпавою шляхти («Титар»), підготовка до наступу повсталого маси («Свято в Чигирині») — продовженням дикого розгулу шляхти («Треті півні»), вибух народного гніву («Червоний бенкет») — наростанням класової помсти («Гупалівщина»), кульмінаційне напруження повстання («Бенкет у Лисянці») — вінчанням Яреми й Оксани («Лебедин»), убивство батьком своїх дітей («Гонта в Умані») — епілогом.

За цим же драматургічним принципом добираються, будуються, розташовуються і зв'язуються в сюжетний ланцюг сцени-епізоди з інших поем. «Варнак», наприклад, розпочинається розповіддю про те, як кріпака жартома навчили грамоти, а потім послали до рала. Далі йдеться про згвалтування його нареченої паном. Ця ситуація змінюється помстою кріпака, який разом із своїми однодумцями влаштовує різанину на весіллі дітей того ж таки пана-розпусника.

Серед прийомів, які максимально сприяють нагнітання напруження, слід назвати широке використання мотиву неминучої кари, помсти, відплати, що безпосередньо пов'язаний з поведінкою силь-

них характерів, є відбиттям напруженої класової боротьби. За слушним зауваженням І. Кочерги, «караючий меч завжди вручається поетом або всьому народові в цілому («Гайдамаки»), або окремим його героям (Варнак, Марина, Оксана)» [8, с. 105].

Слід зауважити, що не лише згадані прийоми, типові для класичної драматургії та п'єс з переважанням зовнішньої дії, простежуються в поемах Т. Шевченка. Заслугує окремого виділення у зв'язку з цим поема «Наймичка», надзвичайне напруження в розгортанні сюжету якої, а отже, і нагнітання драматизму, досягається за допомогою прийомів і засобів, притаманних психологічній драмі. Драматургізм закладено в самій сюжетно-композиційній основі поеми. Він чітко виявляється в тому, що Ганна, підкинувши свою нешлюбну дитину старим людям і, виявившись до них робітницею, змушена грати роль наймички впродовж усього подальшого свого життя. З цією ж метою (посилення психологізму) майстерно використовується контраст — постійне і свідоме створення світлих, майже ідилічних картин щасливого життя Марка, які викликають у його справжньої матері (наймички Ганни) не тільки і не стільки почуття радості, скільки муки і страждання. Адже вона, як мати, не може радіти посправжньому, бо в неї вкрадено щастя, найдорожче для жінки — власну дитину. Необхідність постійно бути не собою, грати роль наймички своєї дитини зумовлює й таку особливість, характерну для реалістичної драми, як підтекст, що виявляється не тільки в сюжетно-композиційних прийомах, засобах характеротворення, а й в діалогах та монологіях.

Неодмінною умовою драматургічного способу зображення є міцна єдина дія. «В романі якась особа може мати місце не стільки через дійсну участь в події, скільки через свій оригінальний характер; у драмі не повинно бути ні однієї особи, яка б не була необхідною в механізмі її ходу і розвитку. Простота, малоскладність і єдність дії (в розумінні єдності основної ідеї) повинні бути однією з головних умов драми, в ній все повинно бути спрямоване до однієї мети, до одного наміру» [1, с. 26—27]. Поетичні жанри ближче стоять до драматургії в цьому відношенні. Ще Й. Гете відзначав, що поет і драматург найбільше підлягають «законові єдності і законові дії» [11, с. 243]. І все-таки згаданий закон найчіткіше виявляється не в усіх поетичних творах, а лише в тих, автори яких наділені драматургічним хистом. Ця особливість простежується в поемах Т. Шевченка. Вона виявляється передусім у максимальному зосередженні на основному — долі головних персонажів, варіації улюблених, зумовлених високою класовою свідомістю, тем і мотивів, сцен-епізодів, образів-типів. Так, уже в першому великому ліро-епічному творі «Катерина», як і в усіх наступних, не можна віднайти жодного епізоду, навіть найменшого, жодного образу, жодної деталі, не пов'язаної з головною дійовою особою, головною ідеєю. Та особливо переконливо свідчить про високе драматургічне чуття єдності дії, притаманне Т. Шевченкові, постійна варіація згаданих, свідомо обра-

них тем, мотивів і образів не лише в одній поемі, а майже в усій творчості поета. У нього єдність дії виявляється настільки сильно і виразно, що стає наскрізною, об'єднуючи в одне ціле — велику драму жінки-матері — значну кількість ліро-епічних творів, починаючи від «Катерини» і кінчаючи останньою поемою «Марія».

Кульмінація, як відомо, у драматургічних жанрах також має бути гранично виразною. Вона є найвищим етапом у напруженому розвитку подій, після якого наступає спад. Кульмінації Шевченкових поем нагадують драматургічні передусім своєю виразністю і напруженістю. Прикладом може послужити не тільки сцена зустрічі Катерини з паничем-офіцером, його відмова від сина («Катерина»), а й криваве весілля дітей пана-спокусника («Варнак»), помста морально приниженої, збездиченої дівчини поміщицько-розпусників («Марина»), виступ гладіаторів у Колізеї, який закінчується розтерзанням Алкіда звірями на очах у матері («Неофіти»), і т. п.

Не можна не помітити й певну приреченість Шевченкових персонажів, які, незважаючи на неабияку, притаманну драматургічним характерам силу волі, настирливість і мужність, усе-таки не знаходять щастя, гинуть у боротьбі за досягнення поставленої мети. Ця драматургічна особливість також зумовлена передусім самою дійсністю — приреченістю особистості у феодальному суспільстві. Такою фатальною є доля жінки-матері, майстерно відтворена в поемах «Слепая», «Сова», «Відьма» та ін. До того ж ідеться не тільки про вихідців із кріпацького середовища, а й про представників заможних верств («Наймичка», «Княжна», «Петрусь»). Аналогічною є доля сироти-безбатченка («Петрусь», «Москалева криниця» і т. п.). Навіть багатство не рятує від цієї приреченості. Воно лише руйнує особистість, рано чи пізно приводячи до трагічного фіналу.

Привертає увагу й інша, тісно пов'язана з попередньою, особливість — драматургічний характер розв'язок більшості поем Шевченка. Значна частина з них, як відомо, має трагічний фінал. Катерина з однойменної поеми у стані відчаю кидається у ставок і там гине, смертю матері й доньки закінчується «Слепая». Аналогічно завершуються твори «Сова», «Відьма» та ін. Усі ці заключні сцени-епізоди нагадують фінали драматургічних творів, передусім трагедій. «В трагічних фіналах поем «Марина», «Слепая», «Відьма» використаний, — за слушним зауваженням І. Кочерги та інших дослідників, — майже канонічний прийом світової трагедії, коли божевільна дівчина висловлює те, що далеко виходить за бідне і вузьке коло її нормального світогляду» [10, с. 16; 8, с. 104]. Справді, поведінка Оксани («Слепая») у фіналі нагадує Офелію з трагедії В. Шекспіра «Гамлет», в уста божевільної доньки сліпої покритки, яка навіть у школі не вчилася, вкладено багато авторських думок, до яких вона сама ніколи б не дійшла.

Дослідники драматургічних жанрів, аналізуючи формулу Арістотеля (катарсис є очищення через співстраждання і страх)

як кінцеву мету трагедії, правильно підкреслюють, що це не єдина форма катарсису в драматургії, що «серйозна комедія також викликає у нас свого роду катарсис — очищення від пороків через сміх» [2, с. 184]. Не єдина вона і в поемах Т. Шевченка. Особливо показовою в цьому відношенні є комедія «Сон». Драматургізм тут виявляється дещо в інших формах, безпосередньо пов'язаних із пародіюванням як вищим ступенем наслідування, що максимально наближається до акторського виконання. Центр драматургізму тут переноситься на ліричного героя. Ця особливість простежується не тільки в сатиричних поемах. Драматургізм усіх ліро-епічних творів великого поета значною мірою визначається драматургічним характером ліричного героя, який настільки активно втручається в сюжет, що сам стає, за влучним висловом дослідників, героєм своїх творів, руйнуючи таким чином традиційне уявлення про ліричні відступи як позасюжетні елементи.

Звичайно, перераховані раніше елементи художньої форми не є монополією драматургії, але своєрідність їх використання — визначальна й основна ознака саме цього способу зображення. Аналогічне застосування їх в жанрових формах інших родів літератури не тільки робить їх виразнішими, а й складає ту «могутню, хоч і приховану драматичну (читай — драматургічну. — О. Ч.) енергію, яка владно вимагає свого втілення в сценічних образах» [8, с. 101]. Незаперечним аргументом сказаного є те, що ліро-епічна тканина поем Т. Шевченка, за спостереженням шойно цитованого дослідника, досить часто «розривається» драматургічними елементами, до того ж настільки сильними, що вони цілком витісняють ліро-епічні або чергуються з ними, нерідко зводячи до мінімуму останні, надаючи їм лише допоміжної функції. Тоді в поемі, як і в п'єсі, окремо зазначаються імена дійових осіб, з'являються чисто драматургічні, відповідно оформлені, позбавлені образності ремарки, напружені діалоги та монологи. Такі приклади можна віднайти у творі «Гайдамаки», «Слепая», «Сова», «Відьма» та ін.

Але не слід забувати й того, що у поемах Т. Шевченка не менше сцен-епізодів, побудованих за всіма вимогами драматургічної техніки, хоч і не оформлених графічно, тобто без зазначення дійових осіб. Маємо на увазі прощання Катерини з батьками («Катерина»), приниження шинкаря, допит титаря, окремі моменти підготовки до виступу повсталі маси («Гайдамаки») та багато інших. В одних випадках згадані «розриви» ліро-епічної тканини з'являються вже на початку твору («Гамалія», «Сова», «Невольник»), в інших — у середині поеми («Тополя», «Гайдамаки», «Мар'яна-черниця», «Єретик», «Відьма»), у деяких — лише в фіналі («Тарасова ніч», «Іван Підкова», «Слепая», «Наймичка»). Нагадаємо кілька прикладів високої драматургічної майстерності, виявленої в таких «розривах» ліро-епічної тканини. Серед них передусім слід назвати виразні драматургічні етюди, пов'язані з появою сильних характерів — Гонти і Залізняка («Гайдамаки»), доведена до втрати психологічної рівноваги жінка-мати

(«Відьма»), або з максимальним, кульмінаційним напруженням у розвитку сцен-епізодів — зустріч Катерини з офіцером після довгих поневірянь («Катерина»).

З неменшою майстерністю використано й ті елементи, які в драматургічній практиці належать до найважчих і називаються масовими сценами. Найпоказовішою в цьому відношенні є поема «Гайдамаки». Йдеться про темпераментні танці, вмонтовані в епізоди підготовки повсталих до наступу («Свято в Чигирині»), картини освітленої пожежами гайдамацької вечери на базарі, що теж закінчується шаленими танцями («Бенкет у Лисянці»), та ін. Образ повсталого маси набирає конкретних рис саме завдяки майстерному використанню драматургічних засобів — як піснених реплік-монологів, так і лаконічних закликів Гонти і Залізняка («Кари ляхам, кари!», «Пийте, діти!», «Пийте, лийте!», «Гайда, діти!») та відповідей їм («Усі, батьку!», «Добре, батьку, чуем!»).

Зауважимо також, що масові сцени широко використовуються і для змалювання ворожого табору, ілюструючи майстерне застосування ще одного прийому, найбільш характерного для драматургічної техніки, так званої сюжетно-композиційної симетрії та контрасту. Помітне місце в поглибленні психологічного аналізу займає виразна драматургічна деталь. Окремі прийоми драматургічної поетики легко простежуються в переодяганні персонажів і особливо у мовних засобах.

**Список літератури:** 1. Белинский В. ПСС. В 13-ти т. Т. 2. М., 1953. 768 с. 2. Волькенштейн В. Драматургия. М., 1960. 338 с. 3. Гнатюк М. Українська поема першої половини XIX ст. К., 1975. 168 с. 4. Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. М., 1959. 487 с. 5. Довбищенко Г., Лабінський М. Поема народного гніву. К., 1972. 227 с. 6. Кирилюк Є. Т. Г. Шевченко. Життя і творчість. К., 1954. 650 с. 7. Клименко О. Мовні засоби демократизації монолога в поезії Т. Г. Шевченка//У кн.: Зб. праць XVI наук. шевченківської конференції. К., 1969. С. 91—103. 8. Кочерга І. Радість мистецтва. К., 1973. 189 с. 9. Кочерга І. Драматический элемент в творчестве Т. Г. Шевченко//У кн.: Шевченко Т. Г. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. М., 1949. С. 397—404. 10. Мельничук Б. Драматична поема як жанр. К., 1981. 143 с. 11. Теорія драми в історичному розвитку. К., 1950. 626 с. 12. Шаблювський Є. Народ і слово Шевченка. К., 1961. 535 с. 13. Шаховський С. Огонь в одежі слова. К., 1964. 160 с. 14. Франко І. Зібрання творів. У 50 т. Т. 29. К., 1981. 663 с. 15. Шевченко Т. Повне зібрання творів. У 6 т. К., 1963—1964.

Надійшла до редколегії 02.12.87

Рассматриваются драматургические элементы в лиро-эпических произведениях Т. Г. Шевченко.

О. К. КЛИМЕНКО

### ІЗ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ ШЕВЧЕНКА (віршові засоби експресії)

При аналізі творчо-редакційної роботи Шевченка ми свідомо зосередили свою увагу на авторських змінах, спрямованих на посилення емоційно-змістової виразності поетичної структури як такої. Такий підхід обумовлений тим,

що будь-який поетичний твір являє собою складну систему, елементи якої по-різному пов'язані із його змістом.

Оскільки з усіх складників поетичної форми ритмосинтаксис найлегше «семантизується», він і став об'єктом наших студій. В даному разі в основному ритмосинтаксис строфи.

Вивчення різних редакцій, варіантів та списків, що часто відбивають первісну редакцію творів Шевченка на рівні строфіки, а вірніше — її складових, показує, що вихідною формою при редагуванні найчастіше виступає 4-рядкова строфа коломицького типу, розміру, яким написана половина поезій Шевченка.

В подальшому при допрацюванні, переписуванні та редагуванні своїх творів поет по-різному її деформує, посилюючи виразовість її форми.

Найпоширенішим способом подолання ритмічної одноманітності, заданої до певної міри самим метром, є введення чи посилення паузи у третьому віршовому рядку, коли ритмічна інерція уже склалась і читач очікує відповідну міру повтору, що у віршах такого типу є однією з визначальних констант. Введена чи посилена пауза найчастіше виступає після 4 складу 8-складового рядка (хоча можливі й інші варіації) і утворюється різного роду синтаксичним перегрупуванням тексту.

Порівняй:

М. К.<sup>1</sup> («Мала книга»)  
Ні, не треба, мій таточку,  
Не треба, Ярино. —  
Степан каже: Я загинув,  
Навіки загинув!  
Той блукає за морями,  
Світ переходжає,  
Долі-доленьки шукає —  
Немає, немає.

Б. К. («Більша книга»)  
Ні, не треба, мій таточку,  
Не треба, Ярино!  
Подивіться: Я загинув,  
Навіки загинув.  
Той блукає за морями,  
Світ переходжає,  
Шука долі — не знаходить  
Немає, немає!

Сильні паузи в третьому метроряді, що змінили ритміко-інтонаційне звучання строф, з'явилися в результаті введення одного довгого слова замість двох, а також введення речення із лексично не вираженим протиставленням, що реалізується інтонацією.

Частіше посилення емоційного звучання традиційної коломицької строфи досягається уведенням переносу — неспівпаданням ритмічного і синтаксичного членування. У таких випадках у традиційному катрені, побудованому за схемою 8—6, 8—6, додатково виникає 2 сильні паузи, які, зрозуміло, і міняють інтонаційний малюнок — одна в кінці другого метроряду, а друга — в середині третього, оскільки перенесене слово є кінцевим у інтонаційно-фразовому комплексі.

М. К.  
До півночі невесела  
На зорі дивилася,  
Дивилася, дивилася  
Та й плакати стала.

Б. К.  
До півночі невесела  
На зорі дивилась  
Княжна моя. Дивилася  
Та й плакати стала.

Не менш поширеним способом деструкції чотирирядкової строфи є ліквідація її замкненості, коли інтонаційно-фразовий комплекс виходить за її межі. При цьому перенесене «нарошене» слово чи рядок пов'язані з попереднім сильним синтаксичним зв'язком. В результаті в кінці четвертого рядка виникає сильна ритміко-синтаксична пауза, яка й допомагає інтонаційно підкреслити доданий рядок чи його частину, в якому найчастіше міститься суб'єктивна авторська характеристика — оціночно-характерологічні епітети, інтимізуючі займенники та ін. Порівняй:

М. К.  
Головою молодою  
На руку схилилась.  
До півночі невесела  
На зорі дивилась.

Б. К.  
Головою молодою  
На руку схилилась,  
До півночі невесела  
На зорі дивилась

<sup>1</sup> Розділові знаки в попередніх редакціях зберігаємо авторські,

### Княжна моя.

Підкрадаюся до хати —  
Аж огню немає.  
Я думала, що батько спить,  
Аж батько вмирає.

От крадусь я попідтинню  
До своєї хати.  
В хаті темно, нема дома  
Або вже ліг спати  
Мій батечко одинокий.

Цікаво відмітити, що таке «нарошення», як виявив суб'єктивної авторської оцінки, дуже часто зустрічається в остаточних редакціях, якими надруковані твори поета.

Прагненням до подолання усталених віршових форм, звільненням від формальної заданості пояснюється і широке використання Шевченком незамкнених строф — так званих строфоїдів, де кількість рядків строго не регламентована. Рима в строфоїді приєднує наступні рядки до попередніх, еднаючи строфу в більшу цілість, що відповідає і вимогам змісту.

Астрофічність композиції руйнувала застарілу регламентованість строфіки з метою розширення можливостей вірша, розкріпачення його у відображенні людських почуттів і думок.

І тут нерідко вихідною структурою для строфоїда виступала 4-рядкова строфа.

М. К.  
Там словами привітала  
Там нагодувала.  
І всякий день обходила  
І всім помагала.  
І сироти приходили  
До неї в покої,  
Мов до матері своєї  
І звали святою.

Б. К.  
Там словами привітала  
Там нагодувала.  
Що день божий обходила  
Село. Помагала  
Усякому. А сироти  
До неї в покої  
Приходили. І матір'ю  
Своєю святою  
Її звали. І все село  
За неї молилось.

Тенденцією до порушення усталених строфічних об'єднань можна пояснити і відсутність у «Малій книжці» і в автографі № 48 поеми «Княжна» строфоїда, що складається з 14 рядків і з'явився в результаті творчої редакційної роботи в остаточному варіанті, яким є «Більша книжка». Цю ж тенденцію засвідчує і ряд подібних змін у багатьох інших творах.

Про прагнення до подолання ритмічної заданості, про те, що чотирирядкова строфа часто виступала як ритміко-інтонаційний експромт викладу мікротеми, говорять і той факт, що більшість усуненого поетичного матеріалу при правці, а особливо при переробці строфічно були оформлені як чотирирядкові.

Порівняй, зокрема, текст автографа «Малої книжки» № 71, с. 121—125, текст із списку Л. Жемчужникова поезії «Хустина» з текстом автографа «Більшої книжки» № 67. Або — текст автографа в зошиті № 72, текст з «Малої книжки» № 71, текст із списку Л. Жемчужникова з текстом автографа «Більшої книжки» № 67. Усунені 4 строфи із поезії «Хустина» і 7 строф із поеми «Відьма», крім всього іншого, своїм ритміко-інтонаційним звучанням суперечили — в першому випадку епічно-трагедійному, в другому — драматичному розв'язанню теми.

Те, що найчастіше руйнується чи й зовсім відкидається чотирирядкова строфа коломийкового розспіву, можна, напевне, пояснити і психологією творчого процесу. Стилістична система художника складається під впливом стилістичних факторів, серед яких літературний досвід і літературна традиція посідають не останнє місце, особливо на ранньому етапі творчості художника. Саме останнім і можна пояснити широке використання Шевченком чотирирядкової строфи (14-складника) як і у ранніх творах поета, де вплив народно-поетичної традиції незаперечний, так і в пізнішій поетичній практиці. Саме така строфа була найбільш усталеною як в українському народному віршуванні, так і в літературному. І цілком зрозуміло, що художня думка автора спершу (можливо, напівавтоматично) іде утворюваною формою, реалізуючи певний зміст.

Основе місце в увиразненні ритміко-інтонаційної структури як 14-складника, так і 4-рядкової строфи, організованої іншими метричними засобами, належить паузі, що є одним із ведучих компонентів вірша взагалі<sup>1</sup>.

Крім посилення метричних та синтаксичних пауз, Шевченко широко користується психологічними. Велика кількість останніх уведена поетом саме в процесі творчо-редакційної роботи.

Основним способом введення психологічних пауз в середині метроряду є розрив цільної синтаксичної структури на 2 частини, одна з яких найчастіше набуває форми обриваного чи незакінченого речення із завислою багатозначною інтонацією. Друга частина таким чином перетворюється на приєднальну структуру із своїм інтонаційним малюнком чи структуру синтаксично незалежну.

Психологічні паузи за своєю природою надзвичайно емоційні і виразові. За їх допомогою автор має можливість збагатити думку додатковими нюансами, поглибити підтекст свого твору, передати відповідні почуття.

Порівняймо в цьому плані різне оформлення уривків вступної частини до поеми «Княжна» в М. К. і Б. К.

М. К.  
Як у полі на могилі  
Вовкулак ноче,  
А сич в лісі, то на стрісі  
Недолю віщує.  
Як сон-трава при долині  
Вночі процвітає...  
А про люде[й] не розказуй,  
Я їх добре знаю.

Б. К.  
Як у полі на могилі  
Вовкулак ноче,  
А сич в лісі та на стрісі  
Недолю віщує.  
Як сон-трава при долині  
Вночі розцвітає...  
А про людей... Та нехай їм.  
Я їх, добрих, знаю.

Зберігши уривок майже без змін, поет при переписуванні знову ж таки у третьому метроряді ввів психологічну паузу, яка виявилась надзвичайно змістовною і виразною. З її допомогою автор не лише ліквідував гладкопис, він дав оцінку людям. Цю паузу логічно можна перекласти — про них, мовляв, говорити нема чого. Але фігура умовчання, що реалізується психологічною паузою, спертою на обриване речення, дає змогу сильніше виявитись авторсько-му почуттю, авторській оцінці.

Подібне виправлення зустрічаємо і в поезії «Думи мої, думи мої» при переписуванні її з М. К. до Б. К.

М. К.  
Прилітайте, сизокрилі,  
Мої голуб'ята,  
Із-за Дніпра широкого  
У степ погуляти  
З киргизами убогими.  
І вони убогі,  
Уже голі, та на волі  
Ще моляться богу.

Б. К.  
Прилітайте, сизокрилі,  
Мої голуб'ята,  
Із-за Дніпра широкого  
У степ погуляти  
З киргизами убогими.  
Вони вже убогі,  
Уже голі... Та на волі  
Ще моляться богу.

Введенням психологічної паузи, яка поглибила метрико-синтаксичну, автор домігся іншого інтонаційного малюнку. Протиставний сполучниковий зв'язок, що за даного ритмічного членування був інтонаційно слабо вираженим, змінюється приєднальним. Поглиблена пауза спричинилася до приглушення внутрішньої рими, яка в'язала в один звуковий комплекс третій метроряд. В результаті — пауза інтонаційно виділила, підкреслила досить вагомим у вираженні загальної ідеї твору слово-метафоричний епітет **голі**, тобто соціально ошукані, окрадені. Отже, ритмічна виразність паузи повністю підпорядкована ідейній і змістовій виразності.

<sup>1</sup> У вірші, за спостереженнями дослідників, пауз на 20 процентів більше, ніж у прозі. Див. Л. Тимофеев «Слово в стихе».

З допомогою психологічних пауз авторська розповідь суб'єктивується, голос автора забарвлюється інтонаціями героїв, створюється щось на зразок «пережиточної речі».

До нас дійшли 4 редакції поезії «Рано-вранці новобранці». Це — автограф № 69, автограф із архіву В. І. Даля, автограф «Малої книжки» та автограф «Більшої книжки», який і є основним. Вони дають можливість прослідкувати за пошуками автором потрібної інтонації, інтонації, спрямованої на глибоке розкриття центрального образу поезії — солдата-інваліда.

Уривок з «Більшої книжки» має таку редакцію:

15. Коло пустки на милиці
16. Москаль шкандибає.
17. На садочок позирає,
18. В пустку заглядає.
19. Марне, брате, не вигляне
20. Чорнобрива з хати.
21. Не покличе стара мати
22. Вечеряти в хату.

23. А колись... Давно колись-то!
24. Рушники вже ткались.
25. І хустина мережилась.
26. Шовком вишивалась.
27. Думав жити, любитися
28. Та бога хвалити!
29. А довелось... Ні до кого
30. В світі прихилитись.

Рядки 23 і 29—30 у зазначених вище автографах відповідно звучали — А він колись був кликий, А ти колись був кликий.). А довелось христаради (У людей просити); А довелось, мій голубе, Сльозами умитись.

З усуненням займенника і введенням психологічної паузи — це вже не авторська оповідь, а внутрішня мова солдата, його спогади, це вже мова, забарвлена внутрішнім світом героя.

До речі, змістовність поетичної інтонації, що творилась завдяки психологічній паузі, зігнорована в російському перекладі М. Ушакова.

Порівняй:

А колись... Давно колись-то!  
Рушники вже ткались,  
Думав жити, любитися  
Та бога хвалити!  
А довелось... Ні до кого  
В світі прихилитись.

А уже для них в деревне  
Полотенца ткались,  
Он с женою молодою  
Думал бога славить,  
Да пришлось ему навеки  
Надежды оставить.

Уведенням психологічної паузи автор може готувати читача до сприйняття чогось незвичайного. Авторська мова уривається, бо він неспроможний спокійно передати побачене і затамовує подих перед виголошенням основного повідомлення. Свое хвилювання він передає уривчастим ритмом, що створюється обірваним реченням.

Везуть пани-осаули  
Шаблю золотую,  
Три рушніці-гаківниці  
І три самопали.  
А на збруї... козацькая  
Кров позасихала.

Попередніх варіантів засвідчено 2:

1. На всій збруї на козацькій  
Кров позасихала.
2. На тій збруї на козацькій  
Кров позасихала.

Отже, пауза як момент ритму відіграла важливу роль.

Всі названі вище способи деструкції чотирирядкової строфи і особливо перенос спричиняються до ліквідації, а частіше приглушення, нейтралізації рими, яка у складі системоутворюючих компонентів вірша посідає особливе місце.

В основі рими лежать повторення однорідних за звучанням слів, які, співпадаючи з константою, набувають підкресленої виразності, композиційної активності. У віршах усталеної метричнострофічної організації рими нерідко були фонічно очікуваними, а це вело до автоматизму сприйняття відповідного тексту. Нейтралізація рим вела до зміни ритмічного малюнка, до його «прозаїзації», до природного, позбавленого умовності способу висловлювання. Така «прозаїзація» у Шевченка не спричинилася до руйнування вірша як системи, а за-

безпечувала активну участь усіх компонентів віршової структури у вираженні конкретної ідеї твору. У попередніх редакціях підкреслено римовані співзвуччя нерідко з'являлись в результаті авторського прагнення до викінчення строфи, де рими є несучим, опорним елементом просодичного контуру, який на стадії імпровізації має тенденцію завершуватись раніше за остаточне словесне оформлення. Про останнє говорить не лише практика Шевченка.

Нас было много на челну,  
Иные парус напрягали,  
Другие дружно упирали  
Могучи веслы в глубину.

Нас было много на челне;  
Иные парус напрягали,  
Другие дружно упирали  
В глубь мощны веслы. В тишине  
На руль склоняясь, наш кормщик...

(Пушкін О.)

Введена в четвертому рядку глибока пауза приглушила риму і цим змінила інтонацію уривку.

Гадаємо, що дослідження творчої практики поетів, особливо після пушкінської доби, дасть великий аналогічний матеріал, бо йдеться про подолання віршових канонів, що заважали виявитись природній інтонації.

Посилення інтонаційної активності у вираженні ідейного та художньо-естетичного завдання, яка з'явилась у результаті деструкції чотирирядкової строфи, особливо яскраво виступає у творах сатирично-викривального характеру, де широко використовуються пародія і стилізація: у творах та уривках урочисто-патетичного та героїко-епічного звучання; у творах філософської медитації.

**Список літератури:** 1. Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970. 654 с. 2. Гончаров Б. П. Звуковая организация стиха и проблема рифмы. М., 1973. 270 с. 3. Тимофеев Л. И. Слово о стихе. М., 1982. 342 с. 4. Чамата Н. Типи віршової інтонації. Творчий метод і poetика Шевченка. К., 1980. 504 с. 5. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 10 т. К., 1953—1963. Т. 1—2.

*Надійшла до редколегії 05.12.87*

Рассматриваются стихотворные способы экспрессии из творческого процесса Шевченко.

О. О. МИРОНОВ

### ПОЕЗИЯ Т. ШЕВЧЕНКА «ЛИКЕРІ» У ПЕРЕКЛАДІ ШВЕДСЬКОЮ МОВОЮ

Як відомо, цю поезію Шевченко написав у зв'язку з тими перешкодами й опором, що їх чинило його шлюбіві з коханою ним Ликерою Іванівною Полусмак її близьке оточення [1, с. 487—491; 2, с. 351—354; 3, с. 319—330; 4, с. 600]. У своєму творі поет висловлює пристрасний протест проти цього опору, звертається до коханої із палким проханням не звертати увагу на «рабів, невольників недужих», що оточували її, з гнівом і презирством викриває брехливе святенництво цих людей як морально-етичний порок сучасного йому суспільства.

Відомий один переклад цієї поезії на шведську мову, здійснений Туром Ерікссоном<sup>1</sup> і опублікований 1961 р. у газеті шведських комуністів «Ny Dag»:

<sup>1</sup> На жаль, досі не вдалося знайти жодних даних про особу перекладача.

# Till Likera

till minne av den 5 august 1860  
 Du min älskade! Du min kära!  
 Man ger oss inte aktning utan en attest.  
 Man ger oss inte aktning utan präst.  
 Slavar. Fangar, eller anbart lump,  
 sovande likt svin i sump,  
 i sitt slaveri! Du min kära,  
 dun min älskade! Svär ingen ed,  
 kyss inte kors, be ingen bön  
 till någon. Folk ljuger  
 och den bysantinske Sebaot  
 bedrar! Nej, gud bedrar oss ej,  
 nådebud och straff blir inte sagt:  
 Vi är inga slavar i hans makt.  
 Vi är människor! Min kära, le.  
 Din heliga och fria hand, min älskade  
 ge åt mig. Ta mod till dig  
 och han skall hjälpa över sumpen.  
 Ge hjälp att också bära sorgen  
 och att var tunga sorg bergava  
 i den tysta, glada stugan.

5 augusti, Strelna [5]

Отже, віршову форму оригіналу — його архітекtonіку, астрофічну будову, число рядків — перекладач відтворив **точно**, а також подав назву твору, його посвяту, час і місце створення.

**Мову** оригіналу — лексику та її морфологічні особливості й синтаксис — відтворено в цілому **адекватно**.

**Лексика** оригіналу нараховує 101 слово, що їх у перекладі 124, тобто кількісно лексику оригіналу в перекладі відтворено цілком адекватно, бо через більшу стислість шведської мови порівняно з українською при перекладі утворювалися вільні місця, що їх перекладач заповнив відповідною змістові лексиною, увівши, зокрема, адекватні йому плеоназми «svär...ed» замість «svär» («клянись») і «be...bön» замість «be» («молись»). Що ж до якості відтворення лексики, то велика її частина перекладена точно на рівні словосполучень, речень: «Моя ти люблю (!)» — «Du min kära (!)» (тричі), «Збрешуть люде/І візантійський Саваоф/Одурить!» — «Folk ljuger/och den bysantinske Sebaot/bedrar!», «усміхнись/І вольную святую душу/ І руку вольную.../Подай мені» — «le/Din hejiga och fria själ,/och din fria hand.../ge at mig», «Поможе й лихо донести» — «Ge hjälp att också bära sorgen», «В хатині тихій і веселій» — «I den tysta, glada stugan». Дещо посилено відтворено вирази «Не одурить бог» — «Nej, gud bedrar oss ej» («Hi, бог нас не одурить»), «Ми не раби його — ми люде!» — «Vi är inga slavar i hans makt/Vi är människor!» («Ніякі ми не раби в його владі. Ми — люди!»). Деякі вирази оригіналу посилено інтерпретовано: «Раби, невольники недужі!/Заснули, мов свиня в калюжі,/В своїй неволі» — «Slavar. Fangar, eller anbart lump,/sovande likt svin i sump,/i sitt slaveri!» («Раби. В'язні або впаковані нікчемі, сплячі, мов свиня в болоті/трясовині/, у своєму рабстві!»), «Не хрестись» — «Svär ingen ed»

(«Не клянися ніякою клятвою»), «То перейти/І він допоможе нам калюжу» — «och han skall hjälpa över sumpen» («і він допоможе через болото/трясовину/»). Адекватно інтерпретовано низку словосполучень і виразів: «Мій ти друже!» — «Du min älskade (!)» (тричі) («Ти моя кохана!/!»), «Не ймуть нам віри без хреста./Не ймуть нам віри без попа» — «Man ger oss inte aktning utan en attest,/man ger oss inte aktning utan präst» («Нас не поважають без свідoctва/про шлюб/,/нас не поважать без священника/без вінчання/»).

Решту тексту відтворено також добре: адекватно, але дещо послаблено вираз «не молись/Нікому в світі» — «be ingen bön/till någon» («не молись нікому»), «І поховать лихе дебеле» — «och att var tunga sorg begrava» («і наше тяжке лихо поховати»), адекватно замінено «не клянись» виразом «kyss inte kors» («не цілуй хрест») і адекватно описано вираз «карать і миловать не буде» поширеним «nådebud och straff blir inte sagt» («повідомлення про помилування і кара залишаться не сказаними»). Крім того, в перекладі є одна вставка, але цілком адекватна змістові твору: «Ta mod till dig» — «наберися духу».

Таким чином, лексику оригіналу відтворено на рівні словосполучень і цілих речень. Оскільки ж розривів у адекватності оригіналові всіх речень перекладу немає, то й весь твір стосовно його лексики відтворено адекватно.

**Морфологічні** особливості лексики оригіналу відтворено так: іменники — 24 в оригіналі, 30 у перекладі; прикметники — 11 і 14; займенники — 21 і 29; дієслова — 19 і 21; прислівники — 0 і 1; інші частини мови — 26 і 29. Більше число значущих частин мови у перекладі пояснюється більшою стислістю шведської мови порівняно з українською, про що вже говорилося, однак слід відзначити, що перекладач діяв уміло, заповнюючи вільні місця словами значущими і адекватними змістові і поетиці твору, а не так званими «втичками». Що ж до помітної різниці у кількості займенників, прийменників і сполучників у перекладі порівняно з оригіналом, то вона пояснюється аналітичністю шведської мови, через що у перекладі маємо прийменникові форми у непрямих відмінках, скажімо, займенників («нікому» «till någon», «мені» — «åt mig» тощо), уживання допоміжних дієслів («ми люде» — «vi är människor» тощо), що спричинилося навіть до зменшення числа значущих дієслів у перекладі порівняно з оригіналом, бо чотири дієслова тут допоміжні — «är», «äro», «blir», «skall». Отже, ці особливості оригіналу в перекладі відтворено адекватно.

**Синтаксис** мови оригіналу в перекладі відтворено лише частково адекватно. У перекладі речень дещо більше (14), ніж в оригіналі (11), бо перекладач три з них (друге, восьме і одинадцяте) подав двома. Навряд чи це можна виправдати, бо напруження у відповідних реченнях перекладу стало меншим, ніж в оригіналі. Порушив перекладач і пропорцію між окличними та розповідними реченнями: в оригіналі їх відповідно 9 і 2, в перекладі — 6 і 8. Це також різко знизило загальну напруженість тексту в пере-

кладі. Крім того, порушено і послідовність чергування окличних і розповідних речень у тексті перекладу: в оригіналі перші 9 речень окличні, останні 2 — розповідні, у перекладі ж їх чергування безсистемне: 2 окл. — 2 розп. — 2 окл. — 1 розп. — 1 окл. — 1 розп. — 1 окл.—4 розп. Це спричинилося до того, що зростання напруженості в перших дев'яти реченнях, притаманне тексту оригіналу, передане у перекладі з недоречними переборами.

**Поетичні засоби** оригіналу відтворено у перекладі в різні способи.

Абсолютну більшість **тропів** перекладач відтворив точно: гіперболи й метафори «Раби, невольники» — «Slavar. Fangar», «Заснули» — «sovande» («сплячі»), «душу і руку подай» — «själ och hand ge åt mig», «перейти допоможе» — «skall hjälpa över», «поможе й лихо донести і поховати» — «ge hjälp att också bära sorgen och att sorg begrava», «в хатині» — «i stugan»; метонімія «без попа» — «utan präst», «візантійський Саваоф» — «bysantinske Sebaot»; епітети «вольную святую (душу)» — «hejiga och fria (själ)» («руку) вольную» — «fria (hand)», «(в хатині) тихий і веселий» — «i (den) tysta, glada (stugan)»; порівняння «мов свиня» — «likt svin» («подібно до свині»); три метафори відтворено посилено точно: «в неволі» — «i slaveri» («в рабстві» і «калюжа» (двічі — «sump(en)» («болото», «трясовина»); один епітет посилено замінено: «(невольники) недужі» — «enbart lump» («тільки падлюки»); один епітет послаблено: «(лихо) лихе дебеле» — «tunga(sorg)» («тяжке/лихо/»); одну метонімію не відтворено: «без хреста» — «utan en attest» («без свідоцтва»); одну адекватну контекстові поезії метафору введено перекладачем: «ta mod till dig» — «наберися духу». Отже, тропи оригіналу в цілому відтворено у перекладі **майже точно**, причому в перекладі їх більше.

Найбільш уживаною в поезії **фігурою** є найрізноманітніші **повтори**, що їх перекладач майже всі відтворив, замінив або компенсував: **анафоричні** «і» (шість разів) відтворено відповідними «och» (чотири рази) і компенсовано «i», «vi äg» (кожне двічі) та «kyss» — «ge»; **внутрірядкові** «Моя ти любо! мій ти друже!» — «Du min älskade! Du min kära!», «Раби, невольники» — «Slavar! Fangar», «одурить — одурить» — «bedrar — bedrar», «вольную святую» — «heliga och fria», «тихий і веселий» — «tysta, glada» відтворено точно; «карать і миловать» та «ми — ми» не відтворено, але компенсовано трьома — «kyss — be», «din fria — min älskade», «ge — ta»; **епіфоричні** «друже — друже — друже», «хреста — хрестись», «калюжі — калюжу» відтворено точно або адекватно — «kära — kära — älskade», «attest — ed», «sump — sumpen»; решту «хрестись — молись — усміхнись», «люде — люде», «Саваоф — бог», «перейти — довести», «дебеле — веселий» не відтворено, але компенсовано — «attest — ed — bön», «lump — sump», «sagt — makt», «sumpen — sorgen — stugan»; точно відтворено **ампліфікаційні** повтори «Моя ти любо! — Мій ти друже! — Мій ти друже — Моя ти любо! — Моя ти любо! — мій друже» і «не

хрестись — не клянись — не молись» — «Du min älskade! — Du min kära — Du min älskade! — Min kära — Min älskade» і «Svär ingen edkyss inte kors — be ingen bön», майже точно «поможе перейти — донести — поховать» — «skall hjälpa över — ge hjälpa bära — begrava»; **міжрядковий** «Мій ти друже,/Моя ти любо!» — точно: «Du min kära,/du min älskade!»; **рамочний** «мій ти друже! — Мій ти друже» (1—6 рядки) і **міжрядковий** «не ймуть нам віри без» **паралелізми** — точно: «Du min kära! — Du min kära» і «Man ger oss inte aktning utan»; енжамбемани (переноси) «в калюжі,/В своїй неволі», «не молись/Нікому», «бог/Карать», «мій друже,/Подай мені», «перейти/І він допоможе» відтворено адекватно або компенсовано — «lump,/sovande», «i sump,/i sitt slaveri», «Sebaot/bedrar», «min älskade,/ge», «begrava/i den tysta»; поставлено відтворено клімактичну **градацію** 1—17 рядків; не відтворено **інверсії**, бо їх не допускає шведська грамати́ка («невольники недужі», «збрешуть люде», «не одурить бог», «карат і миловать не буде», «душу, руку подай» «руку вольную»), а через це і хіазм «перейти допоможе — допоможе донести»; **еліпси** «не ймуть нам віри» (двічі і «заснули» не відтворено, але компенсовано еліпсом «skall hjälpa över sumpen» («допоможе/перейти/через болото»). Крім того, перекладач увів згадані вище **плеоназми** «svär ed» і «be bön». Отже, майже всі фігури оригіналу (34 з 38) у перекладі точно або адекватно відтворені чи компенсовані.

**Ритмомелодика** оригіналу відтворено у перекладі так: число **пауз** тут дещо більше, ніж в оригіналі, що пояснюється більшим числом речень та їх будовою; розміщення **пауз** у реченнях, обумовлене синтаксичними вимогами обох мов, різняться, однак, неістотно. Однак через те, що **ямбічна** **каденція** оригіналу в перекладі не тільки не відтворена, але й не замінена (компенсована) якоюсь іншою, ритмомелодичний «малюнок» його помітно відмінний від оригінального, причому **ритмомелодика** перекладу в чотирнадцяти рядках (1, 2, 6—10, 12, 13, 15—17, 19, 20) адекватна оригінальній, у чотирьох (4, 11, 14, 21) дещо напруженіша, а в одному (13) слабкіша, у двох рядках вона протилежна оригінальній (2, 18). У зв'язку з такою комбінацією **пауз**, **наголосів** і **мелодії** текст перекладу звучить різкіше, нерівномірно щодо його експресії, ніж текст оригіналу, що закономірно посилюється більшим числом закритих чоловічих (9) і жіночих (4) складів у кінцевих словах рядків.

В **астрофічній** будові оригіналу чітко виділяються три частини тексту, що в них число складів у кожному рядку нерозривно зв'язане з системою римування і видом рим — жіночих відкритих (жв), чоловічих відкритих (чв) і чоловічих закритих (чз):

рядки 1—6:	9	8	8	9	9	9	(число складів),
	а	б	б	в	в	в	(система римування),
	жв	чв	чв	жв	жв	жв	(види рим);

рядки 7—14: 8 8 9 8 8 9 9 8  
 г г д е е д д г  
 чз чз жв чз чз жв жв чз;

рядки 15—21: 9 9 8 9 8 9 9  
 ж ж з ж з і і  
 жв жв чв жв чв жв жв

На відміну від чіткої системи оригіналу в перекладі панує в цьому відношенні безладдя:

рядки 1—6: 9 12 10 9 7 9  
 а б б в в а  
 жв чз чз чз чз жв

рядки 7—14: 9 8 6 9 8 9 9 9  
 г д е ж з і і к  
 чз чз чв чз чв чз чз чв

рядки 15—21: 12 7 9 9 9 8  
 л к м н о п  
 дв чв жз жз жв жз

Зрозуміло, системний зв'язок між системою римування і видом рим у перших шести рядках, римовані рядки 12—13 і 15—17, а також внутрішні рими «pej — ej» і «mig — dig» у рядках 11-му і 17-му не компенсують утрат, що їх зазнав переклад порівняно з оригіналом у цьому відношенні.

Отже, число складів у рядках, систему римування і види рим оригіналу в перекладі не відтворено, не відтворено тим самим і системний зв'язок між ними. Мабуть, розуміючи, що він не зможе відтворити і зміст поезії, і систему римування з відповідними римами адекватно, перекладач цілком слушно віддав перевагу правильному відтворенню змісту оригіналу в перекладі і, певною мірою відтворивши ритмомелодику оригіналу, передав притаманну йому емоційність, дещо нервові напруження, виразність, енергійність виразів та їх звучання, зберіг зростання напруженості до виразу «Подай мені» — «ge at mig» та її поступовий спад у наступних рядках. Через усе це відсутність рими і римування, а також відміни у ритмомелодиці відчуються в тексті перекладу не так помітно, щоб відчутно псувати звучання поезії в перекладі.

**Художню форму** оригіналу перекладач відтворив адекватно. Передусім це стосується **образів**, що їх у поезії три — кохана поета, сам поет, точніше — його ставлення до своєї коханої та до суспільства, саме це суспільство, його ставлення до поета і його намірів. Адекватно відтворивши лексику і тропи оригіналу, перекладач адекватно відтворив і образ коханої поета, і образ суспільства, вороже настроєного до намірів поета одружитися із своєю коханою. Ставлення поета до своєї нареченої й суспіль-

ства відтворено хоча й адекватно щодо самих почуттів, але дещо послаблено щодо їх вираження: емоційність висловлювань поета, її плин і еволюція з речення в речення у перекладі дещо інші, ніж в оригіналі, як то відбилося у відміні синтаксису мови оригіналу і перекладу — характері речень, їх емоційній специфіці, їх чергуванні, а також і в меншому числі фігур у перекладі порівняно з оригіналом.

Тему оригіналу — ситуацію, що склалася в житті поета на момент написання твору, **сюжет** — як зображення цієї ситуації та ставлення до неї поета, **послідовність** її зображення, драматичний **пафос** твору, що йому притаманні глибокий ліризм у ставленні поета до своєї коханої і гнівно-сатиричне ставлення до священництва її соціального оточення, відтворено перекладачем в повну силу.

Без будь-яких змін у перекладі передано **ідейність** твору: класова позиція поета у погляді «на свій шлюб з кріпачкою як на виклик суспільним забобонам» [2, с. 352] і критика ним релігії передані у перекладі бездоганно.

Таким чином, все сказане дає підстави вважати переклад Т. Еріксона поезії Шевченка «Ликері» в цілому послаблено адекватним оригіналові.

**Список літератури:** 1. Бородін В. С., Кирилюк Є. П., Смілянська В. Л. та ін. Т. Г. Шевченко. Біографія. К., 1984. 558 с. 2. Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847—1861 рр. К., 1968. 407 с. 3. Спогади про Тараса Шевченка. К., 1982. 547 с. 4. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т. К., 1963. Т. 2. 631 с. 5. *Ny Dag*. Lördagen den 11 mars 1961.

Надійшла до редколегії 10.12.87

Рассматривается поэзия Т. Г. Шевченко «Лукерье» в переводе на шведский язык.

О. П. ТЕЛЕХОВА

**ВИВЧАЮЧИ ЖИТТЄПИС КОБЗАРЯ (ВИКОРИСТАННЯ  
КРИТИЧНОЇ, АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ТА МЕМУАРНОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ ПІД ЧАС ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ  
Т. Г. ШЕВЧЕНКА У ВОСЬМОМУ КЛАСІ)**

Історія життя, творчості, революційної діяльності Тараса Шевченка — це знаменна сторінка історії української демократичної літератури. На ній учились і вчать десятки поколінь радянських школярів. Донести до учня подробиці біографії поета, створити атмосферу «вживання в ту епоху, викликати живі враження від спогадів Кобзаря та його сучасників — таке завдання вчителя-словесника на початковому етапі вивчення життєпису Т. Шевченка. Дійовою запорукою у цьому стануть літературно-критичні праці М. Добролюбова та І. Франка, автобіографічні та мемуарні твори.

На вступному уроці вчитель використає «Автобіографію» поета, вміщену в рецензії М. Добролюбова ««Кобзар» Тараса Шевченка», а також думки критика — автора рецензії [6].

Велику користь дасть також залучення до бесіди статті І. Франка «Тарас Шевченко» на даному етапі вивчення великої монографічної теми. У цій невеликій за обсягом статті дослідник охопив увесь життєвий та творчий шлях Кобзаря, окресливши основний контур і не спиняючись на подробицях.

Перше, на чому акцентує увагу автор, — значимість появи у загальноєвропейській літературі 40-х років нового поета і нового героя, нечуваного і не знаного досі явища: «...стався важний факт: в літературі появився мужик, простий, сільський мужик. До того часу поети та повістярі не бачили його зовсім, або вводили його до своїх творів як декорацію, як безбарвну сіру масу, якій недоступні глибокі людські почуття» [7].

Критик підсилює неповторність і своєрідність місця, яке посів у літературі перший поет українського народу: «І нарешті в українській літературі, на котру мало хто звертав уваги, впливає наверх явище зовсім майже нове в світовій літературі — мужик, що більш як двадцять років двигав ярмо кріпацької неволі. Виступає не як герой повісті або поеми, а як живий діяч, як робітник і борець за потоптані людські права всього поневоленого мужицтва. І від першого появилення в друку його творів той мужик стає перворядним світилом української літератури» [7]. Ці слова доцільно зачитати ще перед ознайомленням з біографією Кобзаря. Вони, безумовно, викличуть інтерес у школярів, підготують їх до сприймання цієї неординарної теми.

Вивчати біографію поета у восьмому класі можна не лекційним шляхом, оскільки учні з нею принагідно знайомились у середніх класах, а шляхом реферативних повідомлень школярів. Готуючи перше з них — «Дитинство та юнацькі роки Т. Г. Шевченка», слід використати уривки зі статті І. Франка, де йдеться про сирітську долю малого Тараса, що «багато натерпівся від злої мачухи», «вчився читати у сільського дяка, а у вісім років подався шукати майстра, який би навчив його малювати» [7].

Тут варто залучити до бесіди слова самого поета з автобіографічної згадки в повісті «Княгиня»: «...ходив я постійно в серинької диравой свитке и в вечно грязной бессменной рубашке, а о шапке и сапогах и помину не было, ни летом, ни зимою. Однажды дал мне какой-то мужик за прочтение псалтыря на пришвы ремню, да и то от меня учитель отобрал, как свою собственность» [3, 171].

Описуючи петербурзький період життя Тараса, І. Франко підкреслює його обдарованість, захоплення мистецтвом, неабиякі здібності у малюванні: «Та погане наемницьке життя не вдовольняло духу Шевченка. Украдкой бігав він до Літнього саду малював там статуї міфологічних фігур» [7]. Критик простежує шлях юнака у велике мистецтво, розкриває роль Сошенка, Гребінки, Григоровича, Брюллова, Жуковського і Венеціанова у «поліпшенні долі» Шевченка. Йдеться про викуп його з кріпацтва на двадцять п'ятому році життя. Слід включити в реферативне

повідомлення також спогади І. М. Сошенка про день, коли Шевченко одержав відпускну: «Это было в последних числах апреля 1838 года... В нашем морозном Петербурге запахло весною. Я открыл окно, которое было аккуратно вровень с тротуаром. Вдруг в комнату мою через окно вскакивает Тарас..., чуть и меня не сшиб с ног; бросается ко мне на шею и кричит: «Свобода! Свобода! — Чи не здурів ти, кажу, Тарас? А он все свое — прыгает да кричит: свобода! свобода! Понявши в чем дело, я уже, с своей стороны, стал душить его в объятьях и целовать. Сцена эта кончилась тем, что мы оба расплакались как дети» (М. Чалый. Иван Максимович Сошенко. Биографический очерк, с. 36).

Завершити розмову про цей період життя поета можна також уривком з повісті «Художник» [4, 143—144] — радість героя з нагоди одержання відпускнуї.

Наступне повідомлення охопить період життя поета з 1838 до 1847 року. Відправною точкою стане думка про те, що поки Шевченко був власністю пана, він не міг і думати про навчання мистецтву пензля, не міг і припустити, що справжнє його покликання — поезія і що саме в цій діяльності його чекає невмируща слава.

І. Франко спиняється на творчій історії першої збірки поета «Кобзар», підкреслює роль поміщика П. Мартоса в тому, що ця збірка побачила світ: «Маленька і без відома автора видана книжечка мала становити епоху в історії духовного розвитку цілого народу. «Кобзар» справив велике враження. Всі українці побачили в авторі первородне світило української літератури» [7]. Учителю необхідно дати пояснення до цієї думки критика.

У кінці 1839 р. Євген Гребінка познайомив Шевченка зі своїм земляком — поміщиком П. Мартосом, з ім'ям якого зв'язане перше видання «Кобзаря». Ініціатива видати твори Шевченка окремою книгою насправді належить Гребінці, який і залучив до цієї справи П. Мартоса, бо той був близько знайомий з цензором П. Корсаковим і міг дати кошти на видання збірки.

Та як би там не було, учні зрозуміють, що поява в літературі «Кобзаря» — подія епохальна. «Ся маленька книжечка, — писав І. Франко, — відразу відкрила немов новий світ поезії, вибухла мов джерело чистої, холодної води, заяснила невідомою досі в українським письменстві ясністю, простотою і поетичною грацією вислову» (Іван Франко. Нарис історії українсько-руської літератури. Львів, 1910, с. 107).

Сім опублікованих тоді рецензій (п'ять журнальних і дві газетних) беззастережно визнали у Шевченка великий поетичний хист. Водночас була висловлена думка про існування української мови та закономірність розвитку української літератури. Багатьом стало зрозуміло, що, маючи такого поета, як Шевченко, українська література не повинна доводити свого права на існування. Учня цікаво буде ознайомитись з окремими відгуками тогочасних періодичних видань на Шевченків «Кобзар»:

«...Эти стихотворения принесли бы честь любому имени во всякой литературе... Мы уверены, что не только Украина, но и мать

ее, великая Россия, примет как детей своих разумных, цветистых деток любезного нашего кобзаря» («Маяк», 1840, № 6, с. 94—95).

«Это было что-то совсем особенное, новое, оригинальное. «Кобзарь» поразил нас! Не одних нас, а всех своих читателей. Даже величественный, блестящий (жалованными за девичий институт перстнями) генерал удостоил остановить меня на улице и передать свое восхищение Шевченко, который прислал ему свою книжку; а ведь Артемовский-Гулак был чем-то вроде Юпитера!» (Александр Корсунов, Н. И. Костомаров. «Русский архив», 1890, вып. 10, октябрь, с. 207).

І. Франко визнає, що час від 1843 до 1847 р.— найвищий розквіт таланту Т. Шевченка, найшасливіша доба в його житті. Обумовлюється це тим, що поет знову повернувся на рідну його серцю Україну, де «навколо нього гromадиться молодіж», де він «вносить новий дух, нові погляди у їх гурток». Окрилений першими успіхами «Кобзаря» і «Гайдамаків», молодий поет активно включається в громадське життя, прагне глибше збагнути його соціальну суть.

Розповідаючи про поїздку на Україну, учні можуть використати також фрагмент листів поета до брата Микити, до Г. Тарновського в Качанівку: «Сновигаю по оцьому чортовому болотові та згадую нашу Україну. Ох, якби-то мені можна було приїхати до солов'я... Та вже ж як-небудь вирвуся після великодня і прямісенько до вас, а потім уже дальше» [6, 25—26]; до Я. Кухаренка: «... там, окрім плачу, нічого не почую» [6, 28]; уривок з повісті «Княгиня» [3, 171—172]; спогади поета О. Афанасьєва-Чужбинського («Воспоминания о Т. Г. Шевченке»). У спогадах зафіксовано багато фактів уважного ставлення Т. Шевченка до селян-кріпаків і поміщиків. Наприклад: «Хоть перед ним везде все старались показать домашний быт свой в праздничном виде, однако трудно было обмануть человека, подобного Шевченко, который, выйдя сам из крепостного сословия, очень хорошо знал кулисы и декорации на сцене помещичьей жизни...

Но Шевченко уже разочаровался в некоторых наших панах и посещал весьма немногих. Не отсутствие радушия или внимания, не какое-нибудь высокомерие оттолкнули его, а печальная власть... крепостного права, выражавшаяся в той или другой неблагоприятной форме, приводила эту благородную душу в самое мрачное настроение».

Такі спогади допоможуть восьмикласникам глибше збагнути вдачу поета, витоки його непримиренного ставлення до будь-якого гніту, насильства, несправедливості. Зовсім іншим постає поет в оточенні товаришів-однодумців. Один із керівників і організаторів Кирило-Мефодіївського братства М. Костомаров, який викладав історію в Київському університеті, згадує: «В апреле, после пасхи, не помню теперь, кто из моих знакомых явился ко мне с Тарасом Григорьевичем. С первого же раза произвел он на меня такое приятное впечатление, что достаточно было поговорить с этим человеком час, чтобы вполне сойтись с ним и почувствовать к нему сердечную привязанность. Я всегда очень любил умного малоруса-

простолюдина: его простодушие в соединении с проницательностью, его добросердечный юмор и беззаботную веселость, смешанные с грустью, его идеализм с практической рассудительностью, его готовностью любить до самоотвержения вместе с тонким умением распознавать искренность от притворства, — но эти качества в Тарасе Григорьевиче, как-то сразу высказывая, оттенялись тем признаком поэзии, какой присущ только таким натурам, как его. Достаточно того, что я полюбил тогда же Тараса Григорьевича» (Н. И. Костомаров, Письмо к издателю — редактору «Русской старины» М. И. Семевскому. «Русская старина». 1880. № 3, с. 597).

Темою третього реферата стане період 1847—1857 рр. — найжахливіший і найстрашніший час у біографії поета — час заслання. Матеріал для повідомлення можна взяти у праці «Т. Г. Шевченко. Біографія. За ред. Є. П. Кирилюка» (Київ. Наукова думка, 1964). Доречними будуть також думки І. Франка зі статті «Тарас Шевченко» про те, що по десятилітній відсутності поет повертається до Петербурга, «зламаний на здоров'я, але не зламаний на душі», а також слова: «Незвичайне, бурхливе, повне конфліктів і перемін долі було се життя... Без тих тяжких і перемінних пригод не був би Шевченко тим, ким він став, не здужав би видобути глибоко правдивих, натуральних і проймаючих тонів, які видобувати вміє один тільки народ» [7].

І нарешті, у четвертому повідомленні слід висвітлити останній період життя і творчості Кобзаря — 1858—1861 рр. (можна знову-таки скористатись назвою вище працею «Т. Г. Шевченко. Біографія.» (За ред. Є. П. Кирилюка).

Зі статті І. Франка «Тарас Шевченко» чудово вписуються у цю сторінку життєпису поета такі рядки: «Коли б мені прийшлося одним словом охарактеризувати поезію Шевченка, то я сказав би: се поезія бажання жити. Свобідне життя, всесторонній розвиток одиниці і цілого народу — се ідеал Шевченка. Бажання жити пробивається у всіх його творах, як золота нитка посеред різнобарвної тканини» [7].

Яскравим взірцем високої оцінки творчості поета-революціонера є стаття І. Франка «Посвята», написана в 1914 р. з нагоди 100-річного ювілею Кобзаря. Т. Г. Шевченко постає у ній як справжній син трудового народу, як геній світової культури. Її основоположними твердженнями є глибокі висновки критика про велич і геніальність поета:

«Він був сином мужика — і став володарем в царстві духа.

Він був кріпаком — і став велетнем у царстві людської культури.

Він був самоуком — і вказав нові, світлі і вільні шляхи професорам і книжним ученим.

Десять літ томився під вагою російської солдатської муштри, а для волі Росії зробив більше, ніж десять переможних армій».

Ці слова критика стануть епіграфом до розмови про життєвий подвиг Т. Г. Шевченка або ж логічним завершенням — епілогом на заключному уроці. Автор справедливо зазначає, що доля переслідувала поета в житті, як тільки могла, але не зуміла перетворити

його любов до людей, гордість і ненависть до кривдників. Не жаліючи йому страждань, доля не пошкодувала й утіх, що б'ють із здорового джерела життя. І найбільшу з них, зазначає критик, доля дала лише посмертно: невмирущу славу і всерозквітаючу радість для мільйонів сердець, полонених його творами.

Окрім цитати з цієї статті, розгорнені у теми творів чи доповідей, осмислюються учнями і збагачуються конкретними прикладами з життя і творчості Т. Шевченка: «Золото душі поета», «Володар у царстві духа», «Велетень у царстві світової культури».

Ці та інші види робіт, ґрунтуючись на критичній, автобіографічній та мемуарній літературі, допоможуть словесникові розкрити роль Т. Шевченка як основоположника нової української літератури і критичного реалізму в ній, довести велич Кобзаря у світовій культурі.

**Список літератури:** 1. Добролюбов Н. А. «Кобзарь» Тараса Шевченко//Собр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 3. С. 535—544. 2. Коржупова А. П. Вивчення літературно-критичної спадщини І. Франка в 9 класі//Укр. мова і літ. в шк. 1974. № 3. С. 60—63. 3. Неділько В. Я. Методика викладання української літератури в середній школі. К., 1978. С. 211—218. 4. Пасічник Є. А. Українська література в школі. К., 1983. С. 251—254. 5. Рева М. І. Вивчення статей І. Я. Франка про творчість Т. Г. Шевченка//Укр. мова і літ. в шк. 1973. № 11. С. 56—60. 6. Пивоварський Л. П. Вивчення рецензії М. О. Добролюбова «Кобзар» Тараса Шевченка у 8 класі//Укр. мова і літ. в шк. 1977. № 2. С. 49—53. 7. Франко І. Твори: У 20 т. Т. 17. С. 84—94.

Описывается использование критической, автобиографической и мемуарной литературы в процессе изучения творчества Т. Г. Шевченко в восьмом классе.

Надійшла до редколегії 01.12.87

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Н. П. ЕВСТАФЬЕВА

### О ЖАНРЕ И КОМПОЗИЦИИ ЛИРИЧЕСКОЙ МИНИАТЮРЫ В КНИГЕ И. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

«Темные аллеи» И. Бунина — книга итогов. Она явилась плодом длительных и противоречивых идейно-художественных исканий писателя и запечатлела его глубокие этико-философские суждения о мире и человеке. Свои выводы Бунин представил в форме фрагментарных и на первый взгляд мало связанных друг с другом историй, зарисовок, размышлений. Разгадать смысл каждой из них и тайну их взаимосвязи — значит проникнуть в самую суть художественного мира последней книги Бунина. Вот почему анализ жанровой специфики произведений, составивших книгу «Темные аллеи», и особенностей ее композиции является одной из насущных задач науки о литературе. Однако исследователи «Темных аллей», как правило, ограничиваются анализом тех произведений, чья жанровая структура тяготеет к рассказу или новелле [2; 4, с. 88—98],

оставляя без внимания зарисовки типа «Камарг», «Сто рупий», «Красавица» и т. п. Между тем они представляют собой интерес и с точки зрения содержания, и с точки зрения жанровой формы, так как уяснение их идейно-художественного своеобразия и места в «Темных аллеях», на наш взгляд, проясняет существенные особенности концепции книги и ее жанрово-родовую природу в целом.

Понять художественный мир этой группы произведений («Камарг», «Сто рупий», «Часовня», «Красавица», «Дурочка», «Смарагд», «Волки», «Качели» и «Второй кофейник») можно, взглянув на них как на лирические миниатюры, стихотворения в прозе. Такой угол зрения позволяет преодолеть иллюзорное впечатление о якобы содержательной и художественной незавершенности этих фрагментов и их необязательности в книге. На самом деле они являются одной из емких форм художественного исследования центральной проблемы «Темных аллей» — проблемы любви, в течение долгих лет оставшейся одной из ведущих в творчестве Бунина, так как, по мысли писателя, именно в любви и через любовное чувство, переживаемое героями, в человеке открывается человек. Как же ставится и разрешается эта проблема в стихотворениях в прозе Бунина?

В основе всех названных миниатюр лежит конфликт, воплощающий острое переживание героем-повествователем какого-либо поразившего его явления действительности. В зависимости от характера этого явления все миниатюры отчетливо разделяются на две группы. Одну представляют «Камарг», «Сто рупий», «Часовня», в которых движение лирического сюжета вызвано созерцанием женской красоты и красоты природы; другую группу составляют «Красавица», «Дурочка», «Смарагд», «Волки», «Качели», «Второй кофейник», где конфликт вырастает из эпизода любви бунинских героев [7, с. 109—110]. Обратимся к анализу этих разновидностей.

Большую часть «Камарга» занимает портрет героини, написанный ярко и пластично. В облике женщины, ее грациозности, динамичности жестов и движений явно присутствует гармония высшего порядка: «Тонкое, смугло-темное лицо, озаряемое блеском зубов, было древне-дико. Глаза, длинные, золотисто-карие, полуприкрытые смугло-коричневыми веками, глядели как-то внутрь себя — с тусклой, первобытной истомой» [1, с. 223]. Однако ни один бунинский замысел не исчерпывается воссозданием прекрасного. Консонанс — только мгновение; в следующую минуту он оборачивается своей противоположностью. Всего несколько строк занимает портрет провансальца, выполненный скупыми, жесткими линиями. Но в финале композиции он приобретает не меньшую весомость, чем предшествующий эпизод. «Мощный, как бык, провансалец, с черным в кровяных жилках румянцем» [1, с. 224] говорит о камаргианке с неожиданной и необъяснимой грустью. В отсутствии попытки, даже намек на раскрытие причин этой грусти проступает свойственное мироощущению Бунина представление об изначальной

предрешенности человеческой судьбы. Лирическое содержание этого стихотворения также обогащается мыслью о непостижимости всеобщей гармонии мира. Лирический герой миниатюры, как и все пассажиры, остро ощущает необыкновенную силу красоты женщины. «Это — камаргианка», — вот те единственные слова, которые находит провансалец, стремясь выразить свое впечатление, вполне соответствующее эмоциональному состоянию других пассажиров. Прекрасное мимолетно, суть его трудновыразима словами. Но Бунину удается «навевать» пережитое ощущение как раз благодаря точному, выразительному и динамичному описанию облика женщины, что вызывает у читателя иллюзию ее завораживающего присутствия. А быстрая и неожиданная смена лиц (камаргианка — провансалец), новеллистически непредвиденная реакция провансальца и локальность лирического сюжета в целом передают ощущение *мимолетности* (курсив наш. — Н. Е.) возникшего чувства.

Многие исследователи [5, 6, 8] писали о космических мотивах бунинского мирозерцания. Вместе с тем они отмечали и то, что в ряде произведений писатель усматривает причины людских трагедий не только в безжалостных законах бытия, но и в несовершенстве социальных отношений. Анализ социально-философской проблематики бунинской прозы осуществлен в основном на материале его дореволюционного творчества и отдельных произведений более позднего периода. Идея обращения космического зла в зло социальное воплотилась в лирических миниатюрах Бунина. Стихотворение в прозе «Сто рупий», созданное сразу же после «Камарга» (23 и 24 мая 1944 г.), почти повторяет жанровую композицию последнего, что объясняется общностью заложенной в них идеи. Лирический герой «Ста рупий», потрясенный фантастической красотой женщины, задает вопрос: «К какому роду земных созданий можно было отнести ее?» [1, с. 225]. Его ответ, свидетельствующий о поэтизации героини, пронизан созвучным «Камаргу» мотивом словесной невыразимости истинно совершенного: «Красота, ум, глупость — все эти слова никак не шли к ней, как не шло все человеческое: поистине, была она как бы с какой-то другой планеты» [1, с. 226]. Рядом с обладательницей удивительных ресниц-бабочек, уподобленных тем, что «волшебнo мерцают на райских индийских цветах» [1, с. 226], рикша (как и провансалец в «Камарге») выглядит нелепым существом. Но чем ярче этот контраст, тем пронзительнее звучат слова «мучительно узкоглазого» малайца: «Сто рупий, сер». Они новеллистически непредсказуемо характеризуют красавицу и разбивают иллюзию лирического героя. Тонкое ощущение прекрасного оказывается свойством редких натур. Порочный социальный мир извращает и оскверняет природное предназначение красоты. Однако поруганная и оцененная в сто рупий, она все-таки не перестает быть тайной.

В стихотворении «Часовня» медитативный импульс дает картина летнего жаркого дня. Дети из усадьбы заглядывают в разбитое окно часовни и обмениваются, казалось бы, наивными репликами. Их бесхитростный диалог обрамлен жизнеутверждающим пейза-

жем, запечатлевшим цветение вечно молодой природы. Ребенок, еще органически близкий ей, передает свежее, непосредственное впечатление от первого соприкосновения с миром. Следы смерти — холод, тьма, железные ящики за окном кирпичной часовни — так и остались бы едва уловимым диссонансом в полнозвучной симфонии жизни, если бы не покоился среди «дедушек» и «бабушек» еще какой-то дядя, который сам себя застрелил» [1, с. 252]. Один из мальчиков по-детски просто объясняет причину смерти этого человека: «Он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют себя» [1, с. 252]. Слово ребенка, казалось бы, не способного еще к постижению глубоких истин, неожиданно обретает смысл этико-философского обобщения, к которому в конечном итоге тяготеет бунинская философия любви. Она вытекает из парадокса: любовь — всегда счастье, кульминация бесконечно движущегося в человеческой душе чувства, но счастье одного мгновения. В это мгновение личность воссоединяется со Вселенной, и не каждый выдерживает возвращение в привычный эмоциональный мир. В «Часовне» поражает совпадение детского объяснения смерти как следствия любви с идущим от героя-повествователя трагическим осмыслением законов бытия. Обрамляющая композиция миниатюры усиливает парадоксальность авторской концепции жизни. Произведение будто бы неожиданно завершается прекрасно-гармоничным пейзажем: «В синем море неба островами стоят кое-где облака, теплый ветер с поля несет сладкий запах цветущей ржи. И чем жарче и радостней печет солнце, тем холоднее дует из тьмы, из окна» [1, с. 252].

Таким образом, центральное место в системе ценностей художественного мира Бунина отведено общей гармонии миропорядка, включающей в себя любовь. Человек попадает либо не попадает в поле ее действия, но в любом случае равновесие космоса остается непоколебимым. И все же в жанре лирической миниатюры не только подчеркивается трагедийность человека, но и по-новому утверждается величие человеческого «я», единственно способного переживать грандиозность и стройность мироздания.

«Камарг», «Сто рупий», «Часовня», объединяясь, как бы озвучивают главную тему книги итогов И. Бунина. Лирико-философский мотив таинственной мимолетности и вместе с тем невероятной силы прекрасного объединяет представления о красоте женщины, гармоничности природы, ценности любви в нечто бытийное, вечное. В этом единстве раскрывается позитивный идеал автора, в значительной степени проясняющий бунинскую концепцию мира и человека.

Другую разновидность лирических миниатюр в книге «Темные аллеи» следует отнести к так называемой повествовательной лирике: «Красавица», «Дурочка», «Второй кофейник», «Смарагд», «Волки», «Качели». Роль толчка к лиро-философским размышлениям, содержание которых по-настоящему прочитывается только в контексте всей книги, выполняют в этих произведениях нарочито стереотипные ситуации. Емкая деталь, портретная характеристика,

пейзажная зарисовка берут на себя функцию «добавочных» средств развития лирического сюжета. Основу же его составляет нетрадиционная, но глубоко мотивированная этико-философская оценка банальной интриги, опровергающая привычное, так сказать житейское, восприятие коллизии и даже ее литературную интерпретацию.

Так, в «Красавице» рассказано о том, как ради любви к молодой красавице-жене чиновник перестает замечать своего единственного сына от первого брака. Мальчик превращается в смиренное и совершенно отторгнутое от жизни дома существо, которому отведено место «на полу между диваном и кадкой с пальмой» [1, с. 55]. Однако И. А. Бунин пишет не традиционную историю судьбы несчастного ребенка, хотя ассоциации с андреевским рассказом «Петька на даче», чеховским «Спать хочется» или горьковским «Страсти-мордасти» совершенно определены. Пожилой, молчаливый, скромный чиновник женился на дочери воинского начальника, знаяшей себе цену. Отец мальчика «от страха (курсив наш. — Н. Е.) перед ней притворился, будто у него нет и никогда не было сына» [1, с. 54]. Сюжет, эпическая сторона которого не подразумевает ничего нового, неожиданно оборачивается самым глубоким уровнем художественного исследования взаимосвязи чувств и форм человеческого бытия. Герой миниатюры «казался столь же неинтересен во всех отношениях, как множество губернских чиновников». «Он был худой, высокий, чахоточного сложения» человек, лишенный всяческого обаяния. Портрет героини настораживает своей прозаичностью. Автор говорит о привлекательности ее внешности и о хозяйственности в перечислительной интонации, но называет при этом женщину красавицей. Брак чиновника казенной палаты и молодой женщины красавицы — очевидное поспориение эстетических основ жизни. По Бунину, подобное отступление от законов природы вообще исключает любовь. В данном случае ее место занимает унижительное влечение к тому, что называется видимостью красоты. Мотив неравного брака позволяет обнаружить процесс перерождения красоты в уродство при утрате женственности и человечности. Мачеха «спокойно» возненавидела мальчика, потому что ее бездуховность вышла за пределы соотносимости добра и зла. И это грубое попрание этических жизненных норм неизбежно повлекло за собой жертву: нормальный ребенок, лишенный любви, превращается в ущербное существо, крохотный мир которого ограничен маминым сундуком, где спрятано все его «добрishко».

В миниатюре «Дурочка» та же мысль разрабатывается на основе еще более трагического жизненного материала. Сын дьякона, «блестящий» семинарист, заставляет родителей прогнать со двора кухарку, имеющую от него ребенка. Ничто, кроме «жестокости телесного возбуждения» [1, с. 56], не связывало семинариста с «нищей, безродной девкой, слывшей дурочкой» [1, с. 57]. Их ребенок становится жертвой жестокой и бессмысленной связи: «он был урод. У него было большое, плоское темя в кабаньей красной шерстке, носик расплющенный, с широкими ноздрями, глазки

ореховые и очень блестящие» [1, с. 57]. Отец видеть не мог мальчика «от злобного стыда за свое прошлое: жил с дурочкой» [1, с. 56]. Хотя родители семинариста, «люди добрые и жалостливые», не смогли уговорить сына «смилостивиться», главная идея произведения не исчерпывается изображением вопиющей социальной несправедливости. Характерно, что в образе побирающейся кухарки проступают символические черты кочующей странницы: «Она шла босая, с дерюжной сумкой через плечо, подпираясь высокой палкой, и в деревнях и селах молча кланялась перед каждой избой» [1, с. 57]. На фоне этого немого протеста, утверждающего право на жизнь вопреки всем обстоятельствам, будущий слушатель духовной академии воспринимается вне естественной связи вещей, как и молодая мачеха в «Красавице». А «безродная девка», не знавшая любви и заботы, оказалась способна сохранить материнским чувством полноценность детского обаяния физически уродливого мальчика: «...когда он улыбался, он был очень мил» [1, с. 57].

В менее драматических проявлениях бездуховные отношения по поводу любви оборачиваются откровенным фарсом, пародированием традиционного конфликта. В миниатюре «Второй кофейник» художник пишет «купальщицей» молодую женщину, которая «и натурщица его, и любовница, и хозяйка» [1, с. 23]. Словесный портрет героини вполне мог бы дать зачин нейроническому повествованию: «желтоволосая, невысокая, но ладная, еще совсем молодая, миловидная, ласковая» [1, с. 203]. В промежутке между сеансами, подогревая второй кофейник, девушка рассказывает историю своей судьбы — типичную историю падшей женщины. Однако авторский замысел не сводится к обличению общественной безнравственности, а жизненный исход натурщицы Катьки вообще неактуален для лирического содержания произведения. Писатель рисует сцену из жизни, в контексте которой упоминание любви неуместно. Вспоминает своего первого возлюбленного девушка так: «Надругался надо мной, выпимши, не приведи господи» [1, с. 204]. И тем не менее на вопрос героя «И ты все-таки любила его?» она отвечает: «Конечно любила. Очень боялась» [1, с. 204]. Недолгая первая Катькина «любовь» завершается смертью спившегося художника Ярцева, место которого занял очередной возлюбленный. И вот из уст последнего звучит символическое, придуманное первым, — «Катька, молчать». Слова эти не только не унижают и не оскорбляют женщину, но, напротив, сливаются по тону с беззаботным ее пением на всю мастерскую флигельного куплета. Художественная цель достигнута — дан еще один вариант нелюбви.

Следует подчеркнуть, что для героев миниатюры их отношения не представляются трагедией. И именно это обстоятельство обуславливает видимое несоответствие лирического содержания миниатюры ее фабуле. Обращаясь к нарочито тривиальной интриге, Бунин использует ее только как средство развития лирического сюжета. На уровне авторской рефлексии открывается глубинный

смысл произведения: наделенный высоким самосознанием, лирический герой не только иронически, но и со скрытым трагическим пафосом переживает падение человека, неспособность его осмыслить свое ничтожество рядом с истинной силой любви, которая останется неведомой ему. Ведь оказывается, что бытующее представление о любовном чувстве либо не соответствует его действительному духовно-эмоциональному наполнению, либо адекватно ему не в полной мере. Важно отметить, что авторское представление о любви — при всем драматизме сопутствующих коллизий — подразумевает огромный заряд человечности, что служит ориентиром моральных оценок личности.

В лирической прозе «Темных аллей» особое место занимают миниатюры «Смарагд», «Волки» и «Качели», однородность которых определяется высокой степенью поэтизации действительности. Сюжетно-композиционной основой названных произведений является сцена любовного свидания. В первом случае («Смарагд») — это только попытка полужутливого поцелуя, завершившаяся тем, что обиженная героиня прекращает свидание. Молодые люди сидят у раскрытого окна и наблюдают ночное небо. Созерцание этой «ночной синей черноты неба в тихо плывущих облаках» [1, с. 67] сообщает осязаемую свежесть мироощущения. Природа — не фон, оттеняющий момент зарождения любви. Это стихия, из которой любовь является человеку, это «смарагд». «Только почему смарагд? — обращается к девушке герой. — Вам просто это слово нравится» [1, с. 67]. Юная героиня безотчетно отдается власти того, что «просто нравится», что волнует, что позволяет сделать первый шаг к постижению тайнства всеобщей гармонии. Шутливые реплики героя, его настойчивое, раздражающее «Киса», грубоватое объятие разрушают прелесть неожиданно счастливого мгновения. Молодой жизнерадостный Толя, увлеченный лишь физическим обаянием сидящей рядом барышни, не понимает ее состояния и поведения. В полном недоумении он пожимает плечами: «Глупа до святости» [1, с. 68].

Вслед за «Смарагдом» (3 ноября 1940 г.) Бунин пишет миниатюру «Волки» (7 ноября 1940 г.). В новой вариации любовного свидания чувство предстает уже не витающим духом, а обретает плоть «первой мессы пола». Юноша-гимназист и его молоденькая спутница едут в тележке под тусклыми звездами теплой августовской ночи. Неожиданно появляются три больших волка. Останавливая понесших лошадей, девушка рассекает себе щеку. В композиции миниатюры этому эпизоду предшествует рассказ о том, как страшен был волк, зарезавший прошлым вечером овцу прямо на деревенском дворе. Однако не ужас перед возможной опасностью, а скорее отчаянный восторг выражают веселые возгласы мелкопоместной барышни, сопровождаемые вспышками зажигаемых ею спичек, — «Волков боюсь». Появление волков — кульминация лирического сюжета. Автор рисует полыхающий пейзаж: «В глаза бьет зарево пожара», поле дрожит от «жадно несущегося в небе пламени», волки стоят под стеной леса «багрово серея»,

«и в глазах у них мелькает то сквозной зеленый блеск, то красный,— прозрачный и яркий, как горячий сироп варенья из красной смородины» [1, с. 70]. Эта картина как нельзя более точно выражает состояние охватившей героиню страсти, в радостном безумии готовой на все. Вспоминая «дела давно минувших дней», женщина «с удовольствием улыбалась». А легкий шрам в уголке ее губ всю жизнь потом сравнивали с тонкой постоянной улыбкой — своеобразным отражением загадочной улыбки природы.

Объединяются и развиваются лирические мотивы «Смарагда» и «Волков» в миниатюре «Качели». Несколько расширяя событийный ряд, автор пересказывает заурядную сцену из дачной жизни: обаятельный, артистичный художник, увлеченный собственной игрой во влюбленность, непринужденно и легко покоряет юную героиню своего скоротечного романа. Нечто подобное происходит весьма часто и едва ли может послужить источником авторских переживаний. Однако лирический сюжет этой жанровой зарисовки развивается парадоксально. Внезапно герои оказываются в плену истинного счастья. Ошеломляет их не случайная близость, а сознание высокой и совершенно неожиданной одухотворенности обретенного чувства. Художник, который шутя цитирует строку из Данте о Беатриче — «В ее глазах начало любви, а конец в устах» — в следующий момент прозревает бесспорную истину этой поэтической формулы. В растерянности и смятении он обращается к девушке: «Что же нам теперь делать? Идти к бабушке и, упав на колени, просить его благословения? Но какой же я муж?» [1, с. 237]. В бунинском контексте эта мысль звучит действительно нелепо: любовь его героев не может иметь продолжения в будущем. «Пусть будет только то, что есть... Лучше уже не будет», — отвечает героиня влюбленному.

«Качели» могли бы послужить эпиграфом ко всей лиро-эпической прозе «Темных аллей», пронизанной свойственными автору философскими мотивами в осмыслении духовно-эмоциональных возможностей человека. Созданный воображением И. Бунина герой поднимается над обыденной действительностью благодаря любви. Стихотворения в прозе позволили писателю выразить лирические переживания в связи с художественным осмыслением природы прекрасного, подразумевающего и человеческое причастие.

Анализ лирических миниатюр, вошедших в состав книги «Темные аллей», подтвердил идею их жанрового определения как стихотворений в прозе. Вместе с тем установлен факт композиционной неоднородности этих произведений, что обусловлено авторским стремлением исследовать разные грани конфликта, лежащего в основе всех миниатюр. В системе использованных И. А. Буниным жанровых форм отчетливо выделяются зарисовки так сказать изобразительного типа («Камарг», «Сто рупий», «Часовня») и повествовательного («Красавица», «Дурочка», «Второй кофейник», «Смарагд», «Волки», «Качели»). При этом они не просто следуют друг за другом, а образуют относительно самостоятельный цикл в книге и сложно соотносены между собой. Жанрово-композицион-

ный способ исследования конфликта привел к образованию парности («Красавица» — «Дурочка»), трюичности («Камарг» — «Сто рупий» — «Часовня»; «Смарагд» — «Волки» — «Качели»), а также к переходности («Второй кофейник») в организации и циклизации жанровых форм.

Исследование лирических миниатюр позволяет предположить их тесную взаимосвязь с рассказами и новеллами в книге «Темные аллеи» как в плане проблематики, так и в плане жанрово-композиционного строения. Из этого следует, что уяснение бунинской концепции любви подразумевает анализ сложной жанровой формы цикла в целом, идейно-художественное содержание которого в значительной степени определяется лиро-философским содержанием включенных в него стихотворений в прозе.

**Список литературы:** 1. Бунин И. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1966. Т. 7. 300 с. 2. Иофьев М. Поздняя новелла Бунина//Профили искусства. М., 1965. С. 279—319. 3. Иссова Л. Н. Некоторые особенности структуры новеллы И. А. Бунина «Темные аллеи»//Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1974. Вып. 1. С. 98—104. 4. Иссова Л. Н. Пространство и время в рассказах об эмиграции из цикла «Темные аллеи» И. А. Бунина//Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976. Вып. 3. С. 88—98. 5. Кучеровский Н. М. И. Бунин и его проза (1887—1917). Тула, 1980. 319 с. 6. Михайлов О. Строгий талант. Иван Бунин. Жизнь. Судьба. Творчество. М., 1976. 277 с. 7. Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1978. С. 109—110. 8. Сливцкая О. В. Проза И. А. Бунина 1914—1917 годов. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Х., 1970.

Поступила в редколлегию 18.12.87

В. Е. ТАТАРИНОВ

#### ЖАНРОВО-ПОЭТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАССКАЗА В. Г. КОРОЛЕНКО «АТ-ДАВАН»

Творчество В. Г. Короленко обычно рассматривается в контексте литературы 80-х годов прошлого века. Внимание ученых, как правило, привлекают те особенности метода, жанра, поэтики его произведений, в которых наиболее ярко проявились закономерности развития литературы этого периода. Поэтому в их исследованиях центральной оказывалась проблема соотношения романтического и реалистического начал в мировоззрении и творчестве писателя, формировавшихся не без влияния идеологии и эстетики народнического толка [1, 3, 6, 10]. Однако художественная система Короленко хотя и складывалась в 80-е годы, в дальнейшем быстро эволюционировала и, за исключением раннего периода, отразила характерные признаки литературы конца XIX — начала XX века. Попытка взглянуть на творчество Короленко в контексте литературно-эстетического мышления рубежа веков позволит, как нам представляется, выявить те особенности идейно-художественной системы писателя, которые пока не привлекали внимания ученых.

С этой точки зрения особый интерес представляет рассказ «Ат-Даван» (1892). Он неоднократно привлекал внимание иссле-

дователей особенностями идейно-композиционной структуры и художественного метода, соотношением с предшествующей литературной традицией [1—4, 6, 8, 9, 11, 12], но прежде всего своеобразием трактовки темы «маленького человека», традиционной для русской литературы. Наиболее обстоятельно осуществлен сопоставительный анализ воплощения этой темы в произведениях Короленко и Ф. М. Достоевского [8, 12]. По единодушному мнению исследователей, новый подход Короленко к традиционной теме отражает перемены в общественном сознании эпохи — пробуждение гражданского самосознания даже у «униженных и оскорбленных». В оценке же художественного метода рассказа ученые разошлись диаметрально. Если Г. А. Исупова усмотрела во внимании к переломным моментам в жизни героя и в особой роли лирического пейзажа элементы романтической поэтики, связанные с проявлением субъективного авторского начала [3], то Т. Г. Морозова, А. Э. Якунина, В. А. Ковалев видят в них новые формы реалистического исследования действительности [4, 8, 12]. Столь противоречивые интерпретации художественного метода писателя вызваны особенностями новаторства Короленко. Поэтому задачей настоящего исследования является выяснение сущности этого новаторства на основе целостного анализа идейно-художественной структуры рассказа «Ат-Даван», выявление авторской позиции, средств ее выражения и ответ на вопрос о природе авторского начала и художественного метода писателя в «Ат-Даване».

Как известно, фабула «Ат-Давана» основана на реальных фактах, изложенных Короленко в корреспонденции «Адъютант его превосходительства (комментарии к недавнему событию)», которую не приняла ни одна газета, опасаясь гнева покровителей Алабина [2]. В то же время Короленко писал: «Я действительно лично с г. Алабиным не встречался и вся сцена на Ат-Даване, так же как и личности (мой спутник, отчасти писарь) — вымышлены» [2, с. 16]. Таким образом, «Ат-Даван», как и большинство произведений Короленко, опирается на очерково-документальную основу и воспроизводит события, отличающиеся чрезвычайной злободневностью и остротой социального смысла. Однако, пройдя стадию художественного обобщения, реальные события и лица приобрели в рассказе емкость и многозначность. Наряду с социальным аспектом (столкновение начальника с подчиненным) и политической проблемой (угнетение царской администрацией народов Севера), исчерпывающими содержание «Адъютанта», в «Ат-Даване» предпринята попытка социально-психологического исследования различных типов личности, представленных в лице Кругликова, Арабина, Копыленкова и других персонажей, а также философского осмысления происходящих событий в целом. Как же достигаются подобный масштаб и глубина исследования жизни в небольшом по объему рассказе?

Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что в «Ат-Даване», в отличие от «Адъютанта», нет главного героя. Даже Кругликов не является таковым, хотя и играет важную роль

в рассказе. На отсутствие главного героя указывают и заглавие, обозначающее место, где происходят основные события, а также подзаголовок «Из сибирской жизни». Это настраивает читателя на восприятие рассказа как повествования об одном из фрагментов бытия, процессе самой жизни. Такой подход заставляет вспомнить чеховские принципы художественного воссоздания действительности, оказавшиеся чрезвычайно плодотворными для литературы рубежа веков.

«Ат-Даван» отличается еще одна примечательная черта. Почти каждый из представленных в рассказе типов личности не только вписывается в типологический ряд подобных персонажей, сложившийся в предшествующей русской литературе, но и как бы «синтезирует» черты и свойства многих из них. Реминисценции в «Ат-Даване» отнюдь не исчерпываются произведениями Достоевского, как считает Т. Г. Морозова [8], но охватывают опыт художественного исследования действительности, накопленный всем предшествующим литературным, философским и культурным развитием. В «Ат-Даване» своеобразно отразились образы и сюжетные мотивы многих произведений XIX века. Как и пушкинский Вырин, Кругликов — стационарный смотритель (писарь) и пожилой человек. Вырин рассказывает свою историю, утирая слезы и вдохновляясь пуншем. Примерно то же происходит и с Кругликовым: специально для рассказа он достает водку и, дойдя до драматической части рассказа, плачет. Гоголевский Поприщин и Голядкин Достоевского страдали от того, что дочери их начальников никогда не снизойдут до внимания к ним. Для Кругликова жизнь становится невыносимой, когда он узнает, что его возлюбленную должны выдать замуж за начальника его канцелярии, генерала Латкина. Возлюбленная Кругликова, Раиса, подобно героиням пьес А. Н. Островского — Катерине из «Грозы», Ларисе Огудаловой из «Бесприданницы» — способна не только на нежное чувство, но и на решительный и безрассудный поступок во имя своей любви: решив не выходить замуж за Латкина, Раиса на крайний случай покупает пистолет...

Арабин, приобретающий в слухах и песнях якутов облик грозного и всемогущего Арабын-тойона, приближается по своим характеристикам к не менее грозным глумовским градоначальникам из «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Студент Дмитрий Орестович вызывает в памяти целую эпоху — образ Базарова, статьи Д. И. Писарева, движение шестидесятников в целом. Отцы Раисы и Кругликова, сокрушающие властной рукой судьбу детей во имя исполнения своей родительской воли, вполне соотносимы с образами купцов-самодуров из пьес А. Н. Островского.

Не обойдена вниманием и эпоха, современная писателю. В процессе развития сюжета герои совершают значительные поступки (Кругликов стреляет в соперника, вступает в спор с Арабиным, повествователь приходит к нему на помощь), но положение их в итоге не изменяется. Такая подчеркнутая безрезультат-

ность событий сближает «Ат-Даван» с творчеством А. П. Чехова. Человеку очень трудно вырваться из своей колен, противостоять мирозданию в целом.

Даже приведенных примеров (а их число можно расширить) достаточно, чтобы убедиться в том, что Короленко уже не нужно тщательно выписывать своего героя. Ему, как и другим новеллистам конца XIX — начала XX века (А. П. Чехову, Л. Андрееву и др.), достаточно активизировать сотворчество читателя, кратко, при помощи реминисценций, включив своего персонажа в соответствующий типологический ряд. При этом не было необходимости подробно воспроизводить то, что уже исследовано предшественниками. Главное же заключалось в том, что образы эти не просто вписываются в соответствующий типологический ряд, но обобщают основные черты и свойства персонажей этого ряда. Это новый, характерный для литературы конца века принцип типизации, основанный на итоговом обобщении типов героев, их общественно-психологического содержания, сознания, типа поведения, хорошо знакомых по литературе.

Подобная «итоговая» типизация вовсе не является повторением прежних художественных решений. Она по-новому интерпретирует известные образы и ситуации, открывает в них ранее не замеченные (а может быть, и не существовавшие) черты и свойства. Образ «маленького человека» Кругликова, несмотря на многочисленные черты сходства, значительно отличается от своих предшественников. В начале кронштадтской истории положение Кругликова с житейской точки зрения вполне благополучно, что не характерно для типа «маленького человека». Его отец достаточно состоятелен, у Кругликова есть место в канцелярии, он «у начальства на виду», а значит, может рассчитывать на продвижение по служебной лестнице, у него есть невеста, которая, как положено, давно выбрана, красива и принадлежит к его кругу. «Маленький человек» доволен существующим миропорядком и весь сосредоточен на достижении благополучия для себя. Этот мещанский мирок вызывает в памяти героев К. С. Баранцевича, мелких городских буржуа, принимающих жизнь такой, как она есть, и чуждых высоким идеалам. В литературе 80-х годов под флагом теории «малых дел» происходила апология мира «маленького человека», не имеющего «высоких мыслей» [9, с. 47]. На этой стадии Кругликов симпатии не вызывает. Симпатии к «маленькому человеку» появляются, когда в изменившейся ситуации он оказывается способным на активное противодействие злу, что также отличает его и от литературных предшественников, в том числе у Достоевского [7], так и от современников, например от героев романа Баранцевича «Раба. Из жизни заурядного человека» (1887), действие которого происходит также в Кронштадте [9, с. 48]. В Кругликове же происходит характерное для человека конца XIX века осознание себя полноправной личностью, что рождает стихийный протест, ломку общественных стереотипов поведения. Во время про-

тисшествия на станке в Кругликове пробуждается человек и гражданин, готовый постоять за себя и за закон.

В таком повороте событий можно усмотреть реализацию ситуации, обозначенной рассказчиком в пушкинском «Станционном смотрителе»: «В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общеприятного правила: чин чина почитай, ввелось в употребление другое, например: ум ума почитай?» [10, с. 89].

Характерное для литературы и эпохи рубежа веков критическое отношение к устоявшимся нормам и взглядам, стремление показать читателю нетрадиционный, но не менее разумный, чем общепринятый, взгляд на вещи можно усмотреть в трактовке Короленко литературы о «сераскирах» и «королевичах». Поначалу читатель вместе с Кругликовым снисходительно улыбается, читая об увлечении Раисы романтической литературой и ее попытках спроецировать «сказку» на реальную жизнь, забывая, что «сказка ложь, да в ней намек». Но вот ситуация меняется, появляется Латкин, «романтическая» ситуация возникает в жизни, и теперь уже взгляды «реалиста» Кругликова становятся жалкими и бесконечно пошлыми.

При сравнительно небольшом объеме «Ат-Даван» многогероен. Его многочисленные герои (герой-рассказчик, его спутник купец Копыленков, станционный писарь Кругликов, грозный Арабин, Раиса, отцы Раисы и Кругликова, студент, бомбардиры, почтальон, ямщики и т. д.) образуют сложную систему взаимоотражения, начиная от сопоставления позиций и поведения героев в различных ситуациях и заканчивая характеристиками, которые отдельные из них дают другим по ходу действия. Это напоминает систему «зеркал», знакомую нам по романам Достоевского. Поскольку каждый из героев представляет собой не только определенный социальный тип, но и этико-философскую позицию, осознанную в различной степени, в итоге складывается объективное и довольно полное представление о сложном и противоречивом мире конца века, современном писателю. Кроме того, такая композиция позволяет выразить авторскую мысль не прямо, а художественно опосредованно. Этой же цели служит отсутствие в конце «Ат-Давана» авторского резюме. Споры героев завершаются ничем. Тем самым автор заостряет внимание читателя не на конкретном варианте решения проблемы, а на самой проблеме, на глубинных пластах ее содержания и на ее принципиальной нерешенности, что также характерно для литературы рубежа веков.

Обобщенное изображение итогового и нового в рассказе придает более широкое значение описываемым событиям. Этой же задаче — расширить, углубить содержание рассказа — подчинено и использование Короленко пейзажа. С одной стороны, пейзаж в «Ат-Даване» с этнографической точностью воспроизводит картины сибирской природы. Об этом свидетельствует признание самого писателя: «...когда я писал (ночью) «Ат-Даван», то при описании реки и дальнего берега испытывал зрительную галлюцинацию. Под последней строкой на бумаге, во всю ширину листа, я увидел

полосой, точно нарисованный красками, пейзаж: туманную полосу горного берега при лунном освещении» [2, с. 14].

С другой стороны, ночные описания затерянного во времени и пространстве сибирского станка и природы вокруг него предстают как картины первозданного Хаоса и Космоса, вызывающие ассоциации с философской романтической «ночной» лирикой Ф. И. Тютчева, а также с имеющими философское значение ночными пейзажами в реалистических романах Л. Н. Толстого и Достоевского: «Река, загроможденная белым торосом, слегка искрилась под серебристым и грустным светом луны, стоявшей над горами... все исчезло внезапно, только торосья искрились фантастическим хаосом, да сопки тихо спали в тени, и какие-то неясные грезы передвигались под дальними берегами» [5, с. 283].

Однако, несмотря на глубокую связь с «ночными», «космическими» пейзажами предшествующей романтической и реалистической литературы, пейзаж в «Ат-Даване» имеет все же идейную и художественную специфику.

Прежде всего в духе литературы рубежа веков он осложняется сказочно-мифологическими элементами: почтовые тройки подобны фантастическим животным, треск льда напоминает стон чудовищной птицы, летящей со страшной быстротой, станция похожа на сказочную пещеру: «В ямщицкой огромный камелек, плотно сбитый из глины, зиял, точно раскрытая огненная пасть сказочного чудовища... юрта казалась огромной пещерой с темными сводами. Группа огненных же фигур, будто только что отлитых из не остывшего еще металла, сомкнулась полукругом около каминна» [5, с. 284]. Не удивительно, что в таком мире казацкий хорунжий превращается в сказочного великана Арабын-тойона, а его бешеная скачка по Сибири — в нечто фантастическое: «...две тройки мчались, как птицы, со смертельным ужасом в глазах, ямщик походил на мертвеца, застывшего на облучке с вожжами в руках; седок стоял, сверкая глазами и размахивая флагом...» [5, с. 284].

Сказочно-мифологический пейзаж способствует еще большему увеличению степени обобщения образов персонажей и коллизии произведения в целом. Не случайно своеобразным зачином произведения, определяющим лирико-философский угол зрения, под которым следует воспринимать все последующие события, является картина природы, запечатлевшая следы борьбы двух первоначал — реки жизни и смертоносного мороза: «Но мороз, наконец, победил. Река застыла, и только гигантские торосья, целый хаос огромных льдин, нагроможденных в беспорядке друг на друга, задавленных внизу или кинутых непонятным образом кверху, остался безмолвным свидетелем титанической (подчеркнуто нами.— В. Т.) борьбы, да кое-где еще зияли длинные, никогда не замерзающие полыньи, в которых прорывались и кипели быстрые речные струи. Над ними тяжело колыхались холодные клубы пара, точно в полыньях действительно был кипяток» [5, с. 273].

В отличие от литературы XIX века, Космос Короленко, при всей его величественности и своеобразной дикой красоте, — «гибкое место». Чтобы не пропасть в таком мире, человеку (как и реке) необходимо невероятное напряжение всех духовных и жизненных сил. А если возок, в котором едут рассказчик и Михайло Иванович, и уподобляется по традиции «лодочке в бурном море», то само это море оказывается ледяным, безжизненным, покоренным морозом. Более того, сильный и всемогущий мороз на протяжении описанных в рассказе событий неотвратимо нарастает: трещат льдины, стекленеет даже воздух. При этом отнюдь не случайно, что еще одним оазисом жизни и сопротивления среди ледяной пустыни остается убогое пристанище человека — станок Ат-Даван, над которым, как и над непокоренной полыней, вьется «едва заметная белая струйка дыма» [5, с. 313].

Характерные почти для всех «сибирских рассказов» Короленко зимние пейзажи в «Ат-Даване» начинают приобретать не только символическое значение, но и ту сложную структуру взаимодействующих антонимичных символических микрообразов (тепло — холод, свет — тьма, движение — покой), которая получит наиболее полное воплощение в рассказе «Мороз» (1901). В этом произведении, в соответствии с уровнем развития литературы рубежа веков, символический образ мороза из статического превратится в динамический, постепенно складывающийся символ, играющий центральную идейную и структурообразующую роль (ср. «Красный смех» Л. Андреева). В «Ат-Даване» упорядоченное взаимодействие символических антонимичных микрообразов повторяет основные этапы развития коллизии рассказа. Итог такого взаимодействия — неиссякаемая, хотя и «едва заметная белая струйка дыма» над ледяным хаосом — имеет принципиальное значение для выражения авторской позиции, поскольку развитие эпического сюжета, как уже говорилось, по сути не имеет никаких ощутимых результатов.

Еще одна важная функция пейзажа Короленко — создание настроения, необходимого для философского осмысления происходящих событий. В «Ат-Даване» это неясная тревога, грусть, ожидание печальных событий, значительность которых подчеркивает первозданный хаос в природе, усиливающийся по мере приближения основных сцен действия. В данном случае первозданный хаос как бы погружает читателя в атмосферу зарождения мироздания, где важнейшие для пробуждающейся личности вопросы еще только ждут своего разрешения. Такие приемы помогают автору выйти за рамки отдельного случая на глухом станке, усилить звучание основного мотива — столкновения зарождающегося общественного, гражданского самосознания «маленького человека» и догматической, подавляющей силы традиционных норм социального поведения. Таким образом, авторская позиция в «Ат-Даване» складывается и выражается на всех уровнях композиции произведения, в том числе и на самом глубинном уровне повествования — на уровне подтекста.

Широкое использование охарактеризованных способов отражения действительности, позволяющих максимально усилить степень обобщенности изображаемого, дало Короленко возможность расширить емкость малой жанровой формы. Как показал анализ, идейно-художественная структура «Ат-Давана» обнаружила черты и свойства, характерные для литературы конца XIX — начала XX века. С литературой рубежа веков Короленко сближают как особенности конфликта, лежащего в основе произведения (пробуждение гражданского самосознания у «маленького человека»), так и художественные способы его исследования — итоговый подход в рассмотрении жизненных и философских проблем, широкое обобщение материала благодаря созданию нового типа структуры характера персонажей, синтезирующего черты и свойства героев определенных типологических рядов, а также лирико-символических форм нового типа и подспудной сюжетной линии. Общим с литературой рубежа веков является также стремление Короленко представить происходящее в «Ат-Даване» как фрагмент потока жизни и избавить описываемое от готового, однозначного вывода, который обычно несет в себе открытое выражение авторской позиции. Результаты исследования показывают, что романтизм у Короленко является не принципом воссоздания действительности, а одним из объектов переосмысления, причем не главным и не единственным. Все это позволяет сделать вывод о важной роли, которую Короленко сыграл в развитии реализма не только 80—90-х годов, но и конца XIX — начала XX века.

**Список литературы:** 1. Гусев В. А. Стили русской реалистической прозы конца XIX века как художественная система. Днепропетровск, 1983. 75 с. 2. Дерман А. П. История создания «Ат-Давана» (по неизданным материалам)//Родной яз. и лит. в трудовых шк. 1928. № 4—5. С. 3—19. 3. Исупова Г. А. Эстетический идеал Короленко и его воплощение в сибирских рассказах//Учен. зап. Казан. гос. ун-та. 1963. Т. 123, кн. 9. С. 148—171. 4. Ковалев В. А. Лев Толстой и русские писатели-реалисты конца XIX — начала XX в. (проблема героя и среды)//Толстовский сборник. Доклады и сообщения XII толстовских чтений. Тула, 1973. Вып. 5. С. 161—170. 5. Короленко В. Г. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1953—1956. Т. 1. 496 с. 6. Маевская Т. П. Романтические тенденции в русской прозе XIX века. К., 1978. 235 с. 7. Меламед Е. Адъютант его превосходительства...//Лит. учеба. М., 1982, № 4. С. 182—187. 8. Морозова Т. Г. Рассказ В. Г. Короленко «Ат-Даван» и традиции Достоевского//Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1980. Т. 4. С. 123—143. 9. Муратов А. Б. Проза 1880-х годов//История русской литературы. Л., 1983. Т. 4. С. 27—74. 10. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Л., 1977—1979. Т. 6. 482 с. 11. Цой Е. П. Символ свободолубия. (Об идейно-художественной функции романтических элементов в рассказе Короленко «Соколинец»)//Сб. науч. тр. по гуманитарным наукам. Караганда, 1974. С. 94—99. 12. Якунина А. З. Творчество В. Г. Короленко и традиции Ф. М. Достоевского//Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1981. С. 58—68.

Поступила в редколлегию 18.11.87

**К ВОПРОСУ О ВНУТРЕННЕМ ЕДИНСТВЕ РОМАНА  
А. РОА БАСТОСА «СЫН ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ»**

Как заметил Е. М. Мелетинский, для романа А. Роа Бастоса «Сын человеческий» (1960, по др. данным — 1959 [1, с. 220]), отмеченного премиями в Аргентине, США и Италии как выдающееся произведение современной латиноамериканской литературы, «...характерна определенная двуплановость социально-критических и фольклорно-мифологических мотивов...» [2, с. 366]. Для проникновения в идейно-художественный смысл романа представляется чрезвычайно важным проследить процесс органического соединения этих двух планов.

Структурообразующим началом, соединяющим эти планы, является миф о Христе, художественно переосмысленный писателем в соответствии с национальным фольклором и спецификой избраженной действительности. Уже в первой главе возникает легенда о Гаспаре Мора, создавшем статую Христа по своему образу и подобию. Статуя воспринимается жителями Итапе (селение, где происходит действие первой главы) и как «инобытие души», и как символ сопротивления, и как «воплощение самого бога» [1, с. 223], что в конце концов приводит к отождествлению в народном сознании Гаспара Мора с Христом. В данном случае нельзя говорить о каких-либо «богоискательских мотивах» [4, с. 105]. Обращение к мифу о Христе совершенно естественно для Бастоса: «...в народном сознании, и в парагвайской литературе образ распятого бога-человека получил исключительно широкое распространение, именно в нем воплотилась трагедия народа, жаждущего социальной справедливости» [1, с. 225]. Переход от житейско-повседневного к религиозно-мифологическому не есть уход от реальности. Легенда-миф о Христе-Гаспаре Мора воплощает прежде всего осознание персонажами романа судеб своего народа и собственного к ним приобщения. Одновременно здесь отразился процесс возникновения новых символов, порожденных реальной жизнью. Образ простолюдина-Христа — сына человеческого приобретает символично-революционную функцию, что вначале проявилось в эпизоде народного бунта (глава I), а затем получило четкое воплощение в образе народного вождя-освободителя Кирито («Христос» на гуарани). Этот образ-символ, в свою очередь, начинает влиять на миф о Христе. Если Христос-Гаспар Мора был заступником жителей Итапе, то Кирито-Христос становится предводителем национально-освободительной борьбы, оставаясь «типичным фольклорным героем» [1, с. 228]. Неразрывность социального и мифологического является характерным признаком мировосприятия и общественного сознания персонажей.

Коллективный герой многих произведений новой латиноамериканской прозы — община, деревня (например, жители Макондо из «Ста лет одиночества» Г. Г. Маркеса), со свойственным ему ми-

фологическим мироощущением воспринимает и социальное зло, и социальное добро в мифологических категориях. А. Роа Бастос, создавая образ Кирито, детально изобразил «механизм» общественного мифологизирования. В образах-символах Христа-Гаспара Моры-Кирито сконцентрировано воспринимаемое в мифологических категориях добро — в данном случае свобода и, как следствие, обожествление его носителя. В связи с этим уместно вспомнить о восстании «кристеросов» в Мексике, названных так по их боевому кличу — «¡Viva Christo rey!» — «Да здравствует Христос-царь!».

Аналогичным образом развивается мифологизированный образ великого диктатора, который играет «существенную роль... в художественной системе» [3, с. 189] произведения. Подлинным новаторством А. Роа Бастоса в разработке «диктаторской темы» было избрание своим героем лица исторического — доктора Хосе Гаспара Родригеса де Франсии, возглавившего и приведшего к победе освободительную революцию в Парагвае и одновременно одного из жесточайших диктаторов в истории Латинской Америки. Личность Франсии «приобрела в народном воображении черты древнего индейского божества, прародителя и владыки, дающего и отнимающего жизнь по своей неисповедимой воле» [3, с. 188].

Здесь мы сталкиваемся уже с воплощением социального зла, воспринимаемого в мифологических категориях. Архетип царя, жреца, вождя присущ мифологии многих народов. Д. Фрэзер, а за ним В. Я. Пропп говорят: «Во многих местах царь — таинственное, никем никогда не виденное существо... это явление ранней государственности. Вождю или царю приписывается магическая власть над природой, и от его благополучия зависит благополучие народа. Поэтому, тщательно охраняя царя, магически охраняли благополучие всего народа» [5, с. 38]. Латиноамериканский социум, носитель глубоко мифологизированного сознания, в котором утвердился подобный архетип, подтвержденный исторической действительностью, донес его в почти первозданном виде до нашего времени. Здесь и характерный религиозный синкретизм, и синтетичность мироощущения парагвайцев, и шире — латиноамериканцев.

Наиболее рельефно эти особенности восприятия проявляются в четвертой главе. На чайные плантации Такуру-Пуку приезжает «великий хозяин», их владелец. Никто из батраков (менсу) его не видел, но имя его звучит везде, каждый произносит его в соответствии со своей национальной традицией: святой Фома, отец Суме (защитник парагвайского чая — мате), мистер Томпсон. Этот эпизод — анализ истоков и характера мифологизирующего сознания, который объясняет восприятие персонажами образов Кирито и Франсии и предвещает широкое обращение к мифу о великом диктаторе в латиноамериканском романе 70-х годов.

Коллективным мифомышлением полярные образы Кирито и великого диктатора воспринимаются совершенно одинаково. Любопытно отметить, что Кирито имеет в романе еще одного двойни-

ка и почти тезку — Хуана Круса Чапарро — полицейского начальника по кличке Курусу, что на гуарани значит «крест», ибо он был тенью креста, на котором распинали пеонов. Между этими образами существует и глубокая внутренняя связь: Франсия и прокаженный создатель статуи Христа Мора носят одно и то же имя — Гаспар; более того, сам Мора — родной племянник Макарио, или внебрачного сына, или внука великого диктатора. Кирито и воскресший в четвертой главе Франсия внешне похожи друг на друга: «Це був чоловік дуже похилого віку, глибокі зморшки зорали все його обличчя. (...) І тільки тепер жінка побачила його очі, блискучі, майже юнацькі, вони ніяк не в'язалися з очима глибокими зморшками, замогильним голосом і повільністю старого шкарбуна» (диктатор) [6, с. 101]; «До його спітнілої, зораної шрами спина прилипло лахміття. Йому ще не виповнилося і двадцяти років, але коли дивишся на нього ззаду, то здається, що перед тобою справжній дідуган» (Кирито) [6, с. 107].

Для народного коллективного мифомышления эти два образа — два единственно возможных проявления «государственности» [5, с. 39]; отчетливо видна «извечно присущая мифологическому сознанию потребность творить богов и обожествлять владык» [1, с. 411]. Именно мифологизирующее сознание является объектом художественного исследования автора, а органическое взаимодействие социально-критического и фольклорно-мифологического планов обогащает и углубляет как их самих, так и общую картину мира в романе.

В то же время у Бастоса в ряде эпизодов (гибель Кирито (глава 8), осквернение статуи Христа (глава 9), сюжетная линия Мигеля Беры) четко намечена необходимость разрушения подобного типа сознания, ибо интересы освободительной борьбы требуют не «революционизации» мифа, а воспитания свободного революционно-критического мышления, что привело к существенным изменениям в творческом методе писателя.

**Список литературы:** 1. Кутейщикова В., *Осват Л.* Новый латиноамериканский роман. М., 1984. 2. Мелетинский Е. М. *Поэтика мифа.* М., 1976. 3. *Осват Л.* Верховный перед судом читателя/Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента. М., 1986. С. 98—107. 4. *Покальчук Ю. В.* Сучасна латиноамериканська проза. К., 1978. 5. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. 6. *Роа Бастос А.* Син людський. К., 1983.

Поступила в редколлегию 02.12.87

Г. Е. ШОВКОПЛЯС

#### ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА СОЦИАЛЬНОЙ МОДЕЛИ МИРА В ПЬЕСАХ ПИТЕРА БАРНЗА (нач. 70-х гг.)

В 80-е годы английская «новая драма» переживает в своем развитии «третью волну». Практически каждое десятилетие, начиная с рождения в 1956 г. «театра сердитых», на литературную

сцену Великобритании вступает новое поколение драматургов, чье творчество и определяет характерные приметы той или иной «волны» английской драматургии.

В начале 70-х гг. такой характерной приметой «новой драмы» стало «сочетание глубокого политического и философского подтекста при очевидном усилении зрелищности и театральности приемов воплощения проблематики» [2, с. 93]. В этот период вырабатываются новые критерии драматического искусства, согласным которым пьеса становится более синтетической, напоминает коллаж, составленный из разнородного материала. Ирвинг Уордл, обозреватель «Таймс», писал: «Нет ничего более волнующего в театре, чем момент подлинного изменения стиля, когда старые драматические категории одна за другой трещат под давлением нового театрального опыта» [6]. Статья Уордла является рецензией на пьесу Питера Барнза, одного из плеяды драматургов «второй волны», кто вошел в «большую» литературу в конце 60-х — начале 70-х годов.

26 февраля 1969 г. в лондонском Уэст Энде была поставлена пьеса Барнза «Правящий класс». Это далеко не первая его пьеса, но именно ей он обязан своей теперешней широкой известностью. После постановки «Правящего класса» критика уже не оставляла драматурга вниманием. Оценки пьесы были зачастую противоположными: восторженные возгласы («Работа истинного гения» [5]) или презрение («кричащая пошлость» [8], «Монументальная и безвкусная скука» [8]). Те из критиков, кто сумел сохранить свое мнение под давлением газетной шумихи «вокруг Барнза», кого не пугала острота его политических сатир, не шокировала «атмосфера увеселительного парка на побережье морского курорта», воссозданная внешним рисунком пьес Барнза, сумели оценить драматурга как «одного из наиболее оригинальных и язвительных сатирических писателей, соединяющего жесткость, точность и остроумие с ясностью понимания основных политических причин болезни современного общества» [7, с. 159]. Диагноз болезни современного английского общества Барнз ставит, основываясь на том, что Великобритания — государство с несправедливой властью социального меньшинства.

Тема власти — центральная в творчестве драматурга — получает в его пьесах философское осмысление несправедливой «власти вообще», без привязки к определенному времени или определенному государству. Моделью государства с несправедливой властью может быть Англия XX века («Правящий класс»), а может — абсолютистская Испания XVII века («Одержимые»). Безнравственная по своей природе, власть меньшинства в полной мере реализует макиавеллианский принцип пренебрежения нормами общечеловеческой морали в делах государственных — и разум, единственный положительный герой пьес Барнза, указывает на гибельные последствия этого, констатируя, жестокость, слабость, безумие такой власти.

Согласно названию, в качестве объекта сатирического препарирования в пьесе «Правящий класс» предстает... правящий класс Англии, родовая аристократия, которая правит «не ...умением.. Но исключительно присутствием» [4, с. 3]. Безумие власти правящего класса в пьесе раскрыто через безумие ее главного героя — четырнадцатилетнего графа Герни, одержимого манией величия. Мания сумасшедшего Джека, вообразившего себя Господом Богом, прямо связана с синдромом правящего класса, его безумие является экстраполяцией безумия его класса — движение от «господин» к «Господь». Лечащий врач четырнадцатилетнего графа Герни, психиатр Хердер объясняет: «...он — граф, английский аристократ, пэр, представитель правящего класса. Естественно, он приходит к вере в то, что выше всего этого только Господь Бог Всемогущий» [4, с. 20].

Несмотря на провозглашаемые постулаты учения Христа о всеобщем братстве — «Все люди братья. Любовь делает всех равными» [4, с. 18], — граф Герни остается достойным сыном своего класса: проповедуя братство, призывая власть имущих склониться перед плебеями, называет низшие классы «скопищем вшивых» босяков», ораторствуя на кресте, граф пользуется услугами дворецкого, который приносит чай и булочки. Дворецкий Такер воплощает оборотную сторону власти — подчинение, тогда как граф Герни — природный господин, Такер — природный раб («Родился слугой, видите ли, сын слуги. Семья слуг. Из нации слуг» [4, с. 27]). Хотя и именует себя Такер «Анархистом—Троцкистом—Коммунистом—Революционером», весь протест его лишь слова — «страх и привычка к услужению» управляют им. Сюжетную канву пьесы, а также суть ее сатирической философии составляет рассказ о превращении безобидного маньяка, пугающего окружающих эксцентричностью поз и поступков, в убийцу-садиста, усвоившего общепринятые нормы поведения и потому принимаемого правящим классом. Бог Любви превращается в Бога Убийства.

Уже после двух совершенных им убийств граф Герни произносит в палате лордов речь, в которой излагает программу правящего класса — управление низшими классами при помощи страха. Власть отдана в руки безумного убийцы. Четырнадцатилетний граф Герни не уникален, он плоть от плоти правящего класса, а две его ипостаси — Бог Любви и Ветхозаветный Бог Мести, Иисус Христос и Джек Потрошитель — являют два метода управления, используемые правящим классом: кнут и пряник. Бог Любви внушает смирение и кротость, Бог Мести — страх и малодушие, — и то, и другое выгодно для подчинения низших классов.

Пьеса Питера Барнза «Одержимые» (1973) сфокусирована на одержимости властью, властью неограниченной, использующей убийства, пытки, запугивания для подчинения народа. Те, кто подчиняется, сами подчинены власти системы, которая дает им силу. Некоторые из них настолько одержимы сознанием власти своего класса, что верят в превращение поражения в победу с помощью одних только слов. Испанский дворянин торжествующе восклица-

ет: «Мадрид празднует победное падение Барселоны!» [3, с. 98]. Аристократы одержимы идеей правящего класса, королевская семья — идеей божественности королевской власти, инквизиторы — страхом ереси. В этой пьесе дан некий образец возрождения абсолютной власти, для чего власть светская и церковь объединяют свои усилия. Власть эту представляет король Испании Карл II, последний в династии Габсбургов, чьи неудачи в попытках обзавестись наследником приводят после его смерти к войне за испанский престол. Обладая божественным правом властвовать, правящий государством и церковью король испанский предстает перед нами слюнявым, занкающимся, страдающим второй эпилептиком и импотентом. Таков портрет божественной, абсолютной королевской власти. В конвульсиях Карл II кричит: «Испания — это я!». И он прав. Действительно, король испанский — живой символ безумия и вреда неограниченной власти, при которой будущее Европы зависит от потенции или импотенции абсолютного монарха.

Еще более уродливый, чем его отец Филипп IV Испанский, Карл II (наследник превзойдет в нелепости и Карла) символизирует процесс деградации абсолютной власти монарха и системы абсолютистского государства. Нарастающее бессилие несправедливой власти проявляется в определенном процессе, воплощенном в гротескных формах, — в усилении физической слабости и уродства каждого нового монарха. Если причина трудностей в обзаведении наследником для Филиппа IV кроется в старческой немощи, то его сын Карл бессилен уже в молодые годы. Королева Анна, царственная супруга Карла II, советует ему: «Если ты не можешь произвести наследника обычным инструментом, ты должен использовать перо и чернила» [3, с. 12]. На помощь власти светской приходит власть религиозная: отец Мотилла, королевский духовник, и кардинал Понтокарреро то прибегают к сводничеству, подкладывая на королевское ложе «записного прелюбодея и производителя незаконнорожденных» [3, с. 28] Альмиранте, то топят страну в крови, пытаясь видом пыток и сожжения людей на кострах инквизиции стимулировать потенцию монарха.

Как и в «Правящем классе», власть меньшинства в «Одержимых» зиждется на беспрекословном, нерассуждающем подчинении большинства. Одержимые жертвы жестокой власти не отвергают ритуал, сопровождающий их страдания, не восстают против причин их страданий. Задушенный королевской рукой, узник хрипит в предсмертной агонии: «Это была великая честь, Ваше Величество» [3, с. 73]. Придворный рад: хотя все его десять пальцев поломаны в камере пыток, цела многолетняя дружба с королевой. Тысячи людей погибают на кострах массовых аутодафе, но толпа восторженно кричит: «Боже, храни короля!». Смысл нерассуждающего, безропотного подчинения подданные Карла Испанского видят в том, что оно освобождает их от проблем выбора и обеспечивает им уверенность — ужасную уверенность в завтрашней смерти, может быть. Как утверждает Верховный Инквизитор:

«...власть и подчинение — две оси, на которых Игова вращает мир. Человеку нужна вера, а не разум» [3, с. 130—131].

Подводя итоги, следует отметить, что социальная модель мира, созданная в сатирах Барнза, окрашена в мрачные тона безысходности. Драматург констатирует, что власть социального меньшинства несправедлива, безумна, но неизменна, ибо социальное большинство безропотно подчиняется. Безысходность происходящего подчеркивается кольцевым обрамлением сюжетно-композиционной структуры пьес, когда на уровне внешнего действия пролог повторяет эпилог («Одержимые») или логически завершается в эпилоге начатый прологом процесс («Правящий класс»). Обрамляющие компоненты внешнего и внутреннего уровня действия находятся в состоянии иронического противопоставления, создающего сатирический эффект: в эпилоге «Одержимых» уровень внешних событий — толпа, славящая нового короля, — противопоставлен внутреннему уровню событий — слабоумный Филипп V Бурбон знаменует своим воцарением последнюю ступень в процессе дегенерации абсолютной власти.

Анри Бергсон писал: «Смех — пена на основе из соли. Однако философ, который соберет его, чтобы испробовать, найдет в нем иногда на небольшое количество вещества известную долю горечи» [1, с. 181]. Пожалуй, в сатирах Барнза эта доля горечи довольно велика.

Список литературы: 1. Бергсон Анри. Смех в жизни и на сцене. СПб., 1900. 2. Соловьева Н. А. Английская драма за четверть века (1950—1975). М., 1982. 3. Barnes Peter. The Bewitched. Lnd., 1974. 4. Barnes Peter. The Ruling Class. Lnd., 1969. 5. Bryden Ronald. Tricks in Toryland//The Observer. 1969. 2 March. 6. Wardle Irving. Laughter!//The Times. 1978. 25 January. 7. Warth Katharine. Revolutions in Modern English Drama. Lnd., 1972. 8. Young B. A. The Bewitched//The Financial Times. 1974. 9 May.

Поступила в редколлегию 22.07.87

Ю. А. ВАЩЕНКО

#### К ПРОБЛЕМЕ ИДЕИНО-ПОЭТИЧЕСКОГО СВОЕОБРАЗИЯ ПЬЕСЫ Б. ВИАНА «ВСЕОБЩАЯ ЖИВОДЕРНЯ»

Борис Виан известен у нас в стране пока только как автор романа «Пена дней». Его творчество практически обойдено вниманием советского литературоведения, в то время как во Франции Виан является одним из самых любимых и читаемых авторов на протяжении последних 25 лет. Во вступительной статье к русскому переводу «Пены дней» [1, с. 3] сообщается, что романы писателя на родине издаются миллионными тиражами, а рассказ «Пожарные» включен в антологию «Шедевры смеха». Произведения Виана вошли в программы французских лицеев, они переведены едва ли не на все европейские языки. В Европе и Америке о нем написаны десятки книг, сотни статей, ему посвящаются

диссертации и международные коллоквиумы, в его честь выбита медаль. Все это свидетельствует о том, что имя Виана заслуженно и прочно утвердилось во французской культуре XX века.

Но определение места этого писателя в литературном процессе 40—50-х гг. оказывается задачей непростой. Критики либо считают, что Виан выпадает из литературной жизни своего времени — его «одинокую, парадоксальную фигуру» во второй половине 40-х гг. полностью заслонил экзистенциалистский роман, находившийся тогда на авансцене литературной жизни, а в 50-е гг. — «новый роман» с его шокирующими экспериментами [1, с. 3]; либо относят поэтику Виана к традициям А. Жарри и Г. Аполлинера (имея в виду пьесу Жарри «Король Юбю» и драму Аполлинера «Грудь Тирезия») [4, р. 194, 203]; либо называют его единомышленником и близким соратником Э. Ионеско, приводя в связи с этим нашумевшую пьесу Виана «Строители Империи» как одно из наиболее типичных воплощений принципов «театра абсурда» [3, с. 88].

Можно согласиться с предположением Т. Якимович [3], что тягостная тема «Строителей Империи», воспринимающихся как горькая аллегория жалкого бессилия человека, как «поэтический образ страха смерти» [3, с. 89] была подсказана личными настроениями неизлечимо больного Виана; но не исключено, что подчеркнутый абсурдизм пьесы объясняется той непреодолимой тягой к пародии и мистификации, которая была так свойственна Виану<sup>1</sup>. Ведь даже поверхностное знакомство с его произведениями дает возможность заключить, что все они проникнуты глубоким гуманистическим пафосом. В равной мере это относится и к драматургии Виана, в том числе и к самой известной его драме «Всеобщая живодерня» (1947).

В то время как Ионеско, не скрывая своего нежелания, чтобы его пьесы воспринимались как социальная критика, писал: «Могут сказать, что мой театр — театр насмешки. Не какое-то определенное общество кажется мне смехотворным, а человек вообще» [2, с. 24], Виан направляет острие своей насмешки не против человека и человечества как таковых, а против бесчеловечности буржуазного миропорядка и его конкретных проявлений. Так, например, в предисловии ко «Всеобщей живодерне» он заявляет, что «написал пьесу против войны» [4, р. 194].

Премьера этой пьесы, поставленной на сцене небольшого театра «Ноктамбюль» в 1950 г., вызвала противоречивые оценки критики. Жанр «Всеобщей живодерни» (Борис Виан дал своей

<sup>1</sup> В 1946 г. Виан написал на пари имитацию авантюрно-эротического романа «Я приду плюнуть на ваши могилы» и выпустил его от имени вымышленного американского автора Вернона Салливена. Роман был издан и пошел нарасхват, но когда обнаружился его подлинный автор, разразился неслыханный скандал, и Виан был даже привлечен к суду. Дело с судом закончилось сравнительно благополучно, а вот литературная судьба Виана отвернулась от него: в сознании публики Виан-мистификатор прочно вытеснил Виана-писателя. Несмотря на активнейшую литературную работу, Виана и в 1959 г. вспоминали как «того парня, который устроил розыгрыш с Верноном Салливаном» [1, с. 5].

пьесе подзаголовок «Анархистский водевиль») встретил недоумение и нападки: «Водевиль о высадке десанта... А почему не оперетта о концентрационных лагерях?» [4, с. 206] — вопрошали одни и добавляли, что «все попытки описания живодерни на человеческом материале — скверный сюжет для водевиля. Чтобы выступать против войны, нужен другой тон» [4, с. 206]; другие утверждали, что «Всеобщая живодерня» — не что иное, как грубая шутка, в которой угадывается стремление эпатировать, и находили в «этом скверном фарсе» лишь «затхлый запах призывов к сексуальности, садизму и откровенной порнографии, которые были так продуктивны для романиста Салливена» [4, с. 190]; третьи считали, что написать «пьесу против войны» — отнюдь не достойный предлог, чтобы «низвести до уровня глупых и трусливых кривляк всех сражающихся», и объявляли, что «Всеобщая живодерня» — «призыв плюнуть на свежие еще могилы»<sup>1</sup> [4, с. 198]. Нашлись и критики, которые расценивали пьесу всего лишь как серию удачных остроумных, живых диалогов, изобретательных скетчей и парадоксов, отказывая ей в сатирическом пафосе [4, с. 196].

Но были у Виана и единомышленники, которые называли «Всеобщую живодерню» взрывной волной смеха, сметающей ложь, страхи, догмы, весь высокопарный вздор, во имя которого «великие»... отправляют людей на живодерню» [4, с. 186], и отмечали, что «гигиенично иметь чувство юмора даже по отношению к тому, что может показаться наиболее священным» и что «Виан лишь идет по следам испанских драматургов, всегда ставящих рядом с пылками влюбленными насмешливого слугу» [4, с. 187].

Сам же Виан признавался, что принадлежит к тем, кому война «не внушает... ничего, кроме отчаянного всепоглощающего гнева, направленного против абсурдности битв, которые являются битвами идей, но убивают людей из плоти» [4, с. 46]. «Поэтому в той малой мере, — добавлял Виан, — в какой что-либо сочиненное... может возыметь эффект, я попытался противодействовать этому. В конце концов вряд ли приемлемо бороться с войной способами самой войны, как делают некоторые, а выбор оставшихся средств, к сожалению, ограничен» [4, с. 46]. И Борис Виан выбирает смех.

Действие пьесы «Всеобщая живодерня», организованное «с точной и пикантной непринужденностью» [4, с. 187], происходит в Арроманше 6 июня 1944 г., в день высадки на французском побережье англо-американского десанта. Ее архитекторика характеризуется отсутствием стройного, динамичного сюжета и представляет собой как бы нанизанные на общий стержень соположенные сцены и ситуации, объединенные сквозной темой — упрямым стремлением главного героя — живодера — выдать замуж свою дочь Мари (вторую его дочь, так же, впрочем, как и жену, тоже зовут Мари. Но если в поэтике «театра абсурда» подобный прием использовался как средство «деиндивидуализации» героя, то у Виана это прежде всего способ создания комического эффекта).

<sup>1</sup> Намек на название пародийного романа Борнса Виана «Я приду плюнуть на ваши могилы».

Заметим, жених Мари — немецкий солдат, — что ничуть не смущает живодера. А высадка американского десанта волнует его только в том смысле, что оглушительный шум взрывов, сотрясающих дом, мешает ему сосредоточиться.

Но не только живодер не слишком вникает в смысл происходящего в Арроманше. Сами американцы, высадившиеся на побережье, довольно смутно осознают цель своего пребывания там. Второй американец: «Ах, черт! Теперь я понимаю, зачем нас высадили! Чтобы воевать против немцев! Представляешь, что бы они об этом сказали!» [4, с. 94].

Ощущение абсурдности происходящего дополняет парадоксальная сцена, в которой встретившиеся в доме живодера американские и немецкие солдаты, не выказывая по отношению друг к другу никакой враждебности, в ходе игры в карты обмениваются не только своей униформой, но и «гимнами».

Гротескный характер приобретает доставка в дом живодера сборного американского пастора, носящего имя кинозвезды. Сгущается атмосфера всеобщего сумасшествия, дополняемая непрекращающимся грохотом взрывов и канонады и удушающим смрадом, исходящим из огромной ямы живодерни, где и заканчивает свой путь большинство персонажей (по собственной или по чужой воле).

Апофеозом безумия выглядит решение французской службы реконструкции взорвать, руководствуясь соображениями «эстетики», дом живодера. Живодер и оставшиеся в живых члены его семейства гибнут во время взрыва.

Это резюме довольно слабо передает атмосферу бурлескного кипения, пронизывающего пьесу. Критика упрекала Виана в том, что «Всеобщая живодерня» «плохо построена и довольно небрежно написана» [4, с. 206]. Эти упреки не лишены основания — пьеса носит отпечаток некоторой поспешности, может быть, незавершенности. Встречаются «лишние» сцены, не получающие дальнейшего развития в сюжете.

Наиболее колоритно выписана в пьесе фигура живодера, которого Виан, по его словам, попытался «сделать своим рупором». «Живодерня» и ее герой, с простодушным цинизмом отправляющий свои жертвы в яму для разделки туш («с воинскими почестями», разумеется!), призваны по мнению автора, «подчеркнуть ту мысль, что свадьба — дело куда более захватывающее, чем война, будь она и мировая» [4, с. 194].

Право каждого человека на счастье — вот требование, которое звучит в каждой строчке, написанной Вианом. Именно это требование становится той мерой, при помощи которой он проверяет на истинность любые формы человеческого общежития. Отсюда главная задача писателя — «остранить» неподлинную действительность, вскрыть ее нелепость, абсурдность, алогизм.

Говоря о персонажах «Живодерни», Виан отмечал, что он хотел показать их такими, какими они (а значит, война вообще) были бы «восприняты беспристрастным наблюдателем, находя-

щимся, предположим, на Марсе». Эффекта остранения Виан достигает, доводя предмет изображения до карикатуры, фантастики, гротеска, нарочито смешивая приемы фарса, бурлеска, «черного юмора», одновременно насыщая художественную ткань историческими реалиями. Созданию этого эффекта служит и словесная игра, буквально пронизывающая все, написанное Вианом.

«Остроумие Виана, — подчеркивает А. Франк, — проявляется как одна из форм насмешливой мысли, всегда готовой к деформации образа и к избытку дерзости, идущей от Франсуа Рабле к Альфреду Жарри, наследником которой является автор «Всеобщей живодернии». В этом смысле недалеко от арроманшского живодера до знаменитого короля Юбю» [4, с. 194].

Продолжением антимилитаристской темы в творчестве Виана стала комедия «Завтрак генералов» (1951) — «смешная, доходчивая, убедительная, ничем, по сути, не связанная с проблематикой и стилем «антитеатра» [3, с. 189].

Сказанное выше позволяет сделать вывод, что абсурдно-фантастический мир, созданный Вианом в пьесе «Всеобщая живодерния», является отражением доведенной до абсурда реальной жесткости и бесчеловечности реальной войны.

И если проза Виана осмысливает общечеловеческие феномены бытия — естественное право человека на счастье, любовь, благополучие, что находит программное выражение в словах главного героя «Пены дней» Колена («...в жизни меня интересует не счастье всех людей, а счастье каждого в отдельности»), то его драматургия с силой и неистощимой изобретательностью стремится взорвать, подточить, дискредитировать лживые ценности буржуазного общества (будь то война, религия, власть денег и т. п.), которые не могут обеспечить счастье ни одному человеку, хотя претендуют дать его всем. Дrame Виана свойственно сочетание анархического протеста против рутины буржуазного общества с понастоящему острой антикапиталистической мыслью; с поэтикой же «театра абсурда» Виана связывает лишь «дух дерзкого формального новаторства, остроумного парадокса» [3, с. 89]. Но глубинный смысл этих приемов у Виана и «антидраматургов» принципиально различен. Своей общей гуманистической направленностью творчество Бориса Виана противостоит обесчеловечивающему искусству «антитеатра».

**Список литературы:** 1. Косиков Г. О прозе Бориса Виана//Виан Б. Пена дней. М., 1983. С. 3—22. 319 с. 2. Проскурникова Т. Б. Французская антидрама. М., 1968. 103 с. 3. Якимович Т. К. Драматургия и театр современной Франции. К., 1968. 4. Vian B. Theatre I. (Le Dernier des metiers. L'Equarrissage pour tous. Le Couter des generaux). Paris, 1981.

Поступила в редколлегию 20.11.87

**КУРТ ВОННЕГУТ В СОВЕТСКОЙ И АМЕРИКАНСКОЙ  
КРИТИКЕ (К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ РОЛИ  
КОМИЧЕСКОГО)**

Далеко не случаен интерес критики к творческому методу Курта Воннегута. Романы писателя, обличающие характерные черты американского образа жизни, — культ войны и насилия, обезличение человека, ставшего придатком машины, — так органично вошли в основной фонд современной американской сатирической прозы, что, пожалуй, невозможно изъять их оттуда, не оставив в нем заметного пробела.

От таких писателей, как Воннегут, зависит многое. Они способны расшатать незыблемый американский идеал, посеять дух сомнения в его непрочности, дух мятежности, неприятия зла. От них зависит нравственная и социальная активность сегодняшнего борца за мир. Ведь проблемы войны и мира решаются не только на полигонах и в правительственных кабинетах. Художественное слово по-прежнему остается эффективным средством формирования взглядов, идей, нравственно-эстетических принципов.

О Воннегутае написано достаточно много, и естественно, что накопленный литературно-критический материал нуждается в изучении, систематизации. Рассмотрим проблему природы смеха в его творчестве и попытаемся осмыслить типы ее решений, предлагаемых американской и советской критикой.

Литературно-критические дебаты о функциональной роли воннегутовского смеха чаще всего начинаются с размышлений о характере влияния научной фантастики как жанра на смысловую, содержательную ткань произведения.

В анализируемых нами зарубежных работах о Воннегутае научно-фантастический роман определяется именно как жанр, а не жанровый подвид. Учитывая то обстоятельство, что в литературоведении еще нет достаточно четких жанровых дефиниций и не считая своей задачей ни построение жанровых концепций, ни вообще анализ вопросов, связанных с теорией жанров, мы вынуждены, во избежание терминологической путаницы, принять это определение.

Итак, насколько связан писатель рамками жанра (в данном случае научной фантастики) и связан ли вообще? Некоторые американские исследователи, такие, например, как Кларк Майо [10] или Чарльз Харрис [8], отвечают на этот вопрос утвердительно и считают, что произведения, написанные в жанре научно-фантастического романа, могут служить лишь гимнастикой для ума, воображения. Подобные произведения позволяют вместе с автором позабавиться над людскими пороками и слабостями, посмеяться над брэнностью и низменностью человеческих страстей. А далее, к глубоким социальным обобщениям, не пускает-де сам жанр. Вот и оказывается по логике американских критиков, что

science fiction — удобная ширма для утверждения «безобидного», асоциального характера воннегутовской прозы.

Правда, упомянутые критики допускают, что Воннегут-фантаст «нетрадиционный». Но посмотрим, что они считают отступлением от традиций. Так, Кларк Майо в работе «Космическое евангелие» пишет: «Пытаясь утвердить себя и свой мир в романе, Воннегут опирается на жанр научной фантастики. Но, используя некоторые традиционные темы — путешествие во времени и в пространстве, встреча с инопланетянами, ответственность ученого перед человечеством, — Воннегут отчасти «обновляет» этот жанр, вводя свежие образно-стилистические средства, несколько неожиданный сентиментальный тон повествования» [10, с. 5—6]. Вот, оказывается, в чем видит исследователь «новаторство» Воннегута — в необкатанной лексике, свежих выразительных средствах, новой тональности!

Примечательно, что многие из романов Воннегута были изданы в США именно под заголовком «Science fiction. Правда, они не «иллюстрировались», подобно книгам воннегутовского героя Килгора Траута, фотографиями из порнографических журналов. Но американский читатель, привычный к сенсациям и всевозможным проявлениям нелепицы, не удивился бы, пожалуй, и этому.

Американским критикам хорошо известно негативное отношение писатели к абсолютизации фантастики, вымысла в его произведениях. Чарльз Харрис в работе «Современные американские романисты абсурда» отмечает, что Воннегута не удовлетворяет само функциональное назначение научно-фантастической прозы, а именно то, что «люди воспринимают фантастов лишь в одном аспекте — как писателей-юмористов» [8, с. 53], т. е. писателей, призванных развлекать. Заметим, что этой цитатой Харрис, считаящий Воннегута «чистым» фантастом, опровергает себя. Создается впечатление, что некоторые американские исследователи не хотят замечать того очевидного факта, что романы Воннегута далеко выходят за рамки развлекательной прозы. Слишком узнаваемы в них жгучие проблемы сегодняшнего дня.

Работы советских ученых [2—4 и др.] дают основания предположить, что, как правило, исходная позиция советских исследователей в трактовке жанровой природы воннегутовского творчества определяется таким его свойством, как многомерность: свойством, не допускающим ни плоских прочтений, ни абстрактных выводов [2].

Традиционные жанровые определения почти не применимы к прозе Воннегута. Его романы, как отмечает А. М. Зверев — «не сатира, но и не психологическая проза. Не фантастика, но и не интеллектуальный роман, и уж тем более — не реализм обыденного. Во всяком случае, не то, не другое и не третье в чистом виде» [2, с. 7].

М. О. Менделеев, анализируя роман Воннегута «Да благословит вас бог, мистер Розустер, или о метании бисера перед свиньями», утверждает, что он «в общем не имеет отношения к фанта-

стике, если не считать того, что в книге часто упоминается тягостная судьба писателя-фантаста, обреченного быть неудачником» [3, с. 316].

А. Д. Михилев замечает, что, если уж говорить о жанровой определенности романов Воннегута, называя их научно-фантастическими, то необходимо уточнить при этом, что фантастика (всегда соотносимая у Воннегута с реальностью) не только не ограничивает функциональной роли смеха, но, напротив, служит «обогащению гротескно-сатирической палитры для изобличения земного, точнее, американского зла», позволяет писателю «непринужденно и свободно, без жестких рамок классического сюжета — излюбленной манеры Воннегута — трактовать самые жгучие нравственные, этические и социально-политические проблемы» [4, с. 53].

Даже первичное осмысление выводов части западных критиков, втискивающих содержание воннегутовской прозы в узкие рамки «Science fiction», позволяет судить о том, как вредна подчас абсолютизация каких бы то ни было жанровых норм по отношению к творчеству писателя в целом. Она вредна уже тем, что сообщает выводам ученого заданность: строгую, но не всегда справедливую.

Ведь как легко, например, если речь идет о «чистой», беспримесной фантастике, скрыть от читателей и реализм изображения, и социальную заостренность романов, и глубокие авторские обобщения, далеко выходящие за область вымысла.

Конечно, и фантастика по своему характеру может быть неоднозначной. Поэтому часть зарубежных критиков (Джерри Брайнт, М. Дикстайн) спешит присвоить романам Воннегута строгое амплуа — увеселение публики. Их программу мы могли бы сформулировать приблизительно так: смех Воннегута — нечто похожее на смех сангвиника. Это смех бодрый, жизнерадостный, подвижный; смех, не имеющий ни психологических, ни моральных, ни — тем более — социальных установок.

Показательна точка зрения М. Дикстайна, который объявляет, что самое ценное в прозе Воннегута — «игровое начало», «стихия всепоглощающего бурлеска» [7, с. 98—99], что писатель — прежде всего комик. А Джерри Брайнт выражает недовольство «простотой сатирических целей Воннегута» [6, с. 23]. По мнению исследователя, сатира Воннегута возникает вообще из ничего (поскольку серьезного повода для обличения нет) и, следовательно, ничему не служит.

Кларк Майо прямо именует Воннегута «космическим шутом». Правда, Майо в большей мере проявляет склонность к «черномористической» трактовке воннегутовской прозы, когда заявляет, например, что «шутовство» сатирика — всего лишь маска, за которой скрывается глубочайший пессимизм, вызванный неспособностью художника разобраться в бессмысленности и хаотичности мироздания [10].

«Черномористическое» толкование природы воннегутовского смеха — одно из самых популярных в буржуазном литературоведении.

Ряд американских воннегутоведов (Ч. Харрис, Дж. Клинковиц, М. Шульц, Р. Хоук, Д. Сомер и др.) в один ряд с именами «черных юмористов» — Дж. Барта, Дж. Хоукса, Дж. Донливи и др. — ставят имя Курта Воннегута. Названные критики идут дальше тех, кто считает сатиру Воннегута развлекательной, безобидной. Следуя их рассуждениям, писатель не может не видеть пороков общественной жизни. Но ни он, ни его герои не в состоянии изменить что-либо в безумном мире, уничтожить зло. Следовательно, художнику остается лишь одно — решительно перечеркнуть все нравственные ценности, возможность нравственного прогресса вообще, уйти в свой мир, но прежде посмеяться над нищостью, ничтожностью человека.

Заслуживает внимания концепция Кларка Майо. Курт Воннегут, подобно некоторым персонажам его романов, сам-де находится вне времени и пространства и, охватывая взором всю Землю, видит, как несовершенна планета и как жалки ее обитатели. Не удивительно, считает критик, что такой писатель ищет причину всех бед на Земле не в противоречиях чудовищной социальной системы, а в ущербности, несовершенстве самого человека.

«Космологическая» концепция Майо — пожалуй, самое яркое воплощение эклектической программы критиков, провозгласивших «черный юмор» едва ли не главным завоеванием буржуазной массовой литературы. Признавая за прозой Воннегута право на обличение некоторых общественных язв, они все же низводят ее до уровня асоциальной сатиры, крайне циничной и злобной по своему содержанию. По их мнению, абсурдность и нелепость жизни могут вызвать у писателя низкий, даже подлый смех, и тогда он — «черный юморист», а могут привести его к безысходному отчаянию, от которого не долг путь к буржуазной философии экзистенциализма.

Джон Кеннард в работе «Число и кошмар» называет творчество Воннегута постэкзистенциальным. Писатель, по его мнению, отвергает все этические нормы, провозглашая бесполезность поиска смысла жизни в мире, где каждый — жертва обстоятельств, «личинка, застывшая в янтаре», «кошмар бессмысленности» [9, с. 102]. Поэтому Воннегута вообще нельзя считать сатириком, ибо писатель, не имеющий никаких нравственных ценностей, не имеет и права на смех.

На схожесть романов Воннегута с экзистенциалистическим романом 50-х годов указывает и американский исследователь Р. Олдерман («За пределами бесплодной земли»). Исходный тезис экзистенциализма — свобода. Герои Воннегута, по Олдерману, также «свободны», причем свободны, главным образом, от общественных отношений.

Всевозможные формы пессимизма и отчаяния, бегства от общественной жизни, восприятие мира как расколотого, враждебного и непонятного — вот какова точка отсчета в экзистенциалистском истолковании характера воннегутовской прозы. Но такая трактовка столь же небезобидна, как и «черный юмор», ибо вы-

зывает ощущение метафизической драмы человечества вообще, потерю веры в цель и смысл бытия, в возможность достичь взаимопонимания между людьми, в возможность понять самого себя, наконец.

Не принимая мнений, трактующих исходную позицию воннегутовской сатиры как результат скептического отношения художника к миру, мы вынуждены все-таки признать, что в сатире Воннегута действительно присутствуют пессимистические ноты. Трагические противоречия жизни нашего современника на Западе могут дать немало оснований для скепсиса: животный, патологический страх перед будущим, кризисы, стандартизация культуры, обезличенность. Провозглашенная экзистенциалистами «свобода» оборачивается своей противоположностью. Никакой «свободы» не остается у человека, кроме права на отчаяние.

Но, отмечая определенный пессимизм у Воннегута, положивший начало многочисленным спорам и разногласиям в критической литературе, нельзя все же сводить его к пессимистическому мировидению художника; нельзя не видеть той гуманистической жизнеутверждающей основы воннегутовского смеха, которая просвечивается даже сквозь самую мрачную иронию.

Нельзя не отметить существующих разногласий и в кругу советских исследователей творчества Воннегута. Так, некоторые советские ученые (Т. Хмельницкая, Н. Губко, А. Мельвиль, К. Разлогов) склонны рассматривать творческую манеру Воннегута как воплощение, хотя и не абсолютно, концепции «черного юмора». Но при этом характер воплощения понимается по-разному. Н. Губко, например, упрекает писателя в излишнем рационализме, рассудочности: «Он (Воннегут. — З. Д.) апеллирует к разуму. Разум XX века, наученный кровавым историческим опытом, не может возлагать слишком больших надежд на нравственность человека» [1, с. 222].

Т. Хмельницкая же утверждает, что метод мышления Воннегута иррационален. Писатель, по мнению критика, призывает читателей к всестороннему проявлению духовности, к утверждению индивидуальности, к возрождению совести, сочувствия и взаимной ответственности» [5, с. 247].

Однако наиболее верной и вместе с тем наиболее типичной для советской воннегутианы представляется позиция таких исследователей, как А. Зверев, С. Вишневский, М. Мендельсон, А. Михлев, В. Скороденко. Названные ученые считают, что творческий метод писателя «принципиально отличается от модернизма и циничного «черного юмора», и суть этого отличия — в подлинно гуманистической, жизнеутверждающей основе творчества Воннегута, этого «выдающегося мастера сатирического анализа» [4, с. 58].

Можно спорить о том, есть ли в творчестве Воннегута точки соприкосновения с мрачной язвительностью «черного юмора», и если есть, то в какой мере, но одно остается бесспорным: сатира Воннегута реалистична; настолько реалистична, что делает реальностью самые фантастические обстоятельства. Вызванный

уродливыми, доведенными до крайнего абсурда проявлениями американского образа жизни, она характеризуется нравственным отношением художника к изображаемому, устойчивой позицией здравого смысла. В этой связи хотелось бы сослаться на весьма важное, с нашей точки зрения, суждение М. Мендельсона: «Сатира Воннегута, сколь бы «дикий» характер она частенько не приобретала, — это сатира реалистическая, злая сатира на капиталистическое общество. Но это и добрая сатира в том смысле, что в основе ее жажда правды, желание уничтожить все, стоящее на пути человека к счастью» [3, с. 324].

Таким образом, анализ некоторых американских и советских работ, посвященных К. Воннегуту, позволяет разграничить их, избрав классификационным критерием функциональную роль комического.

Думается, можно сделать вывод о стремлении западной критики к искажению идейно-эстетической функции комического в творчестве писателя, к переводу его в плоскость модернистского смеха, проникнутого глубочайшим скепсисом и цинизмом, или, напротив, смеха поверхностно-шутовского, свободного от постановки социальных тем. С другой стороны, в работах советских исследователей преобладает иная тенденция — обращение к социальной и эстетической сути сатиры, осмысление гражданской роли воннегутовского смеха, его бунтарского характера.

Разумеется, бунтарство Воннегута нельзя назвать революционным. Воннегут никогда не разделял идей социализма и к революции не звал. Но неприятие лжи, острое, почти физическое ощущение зла, порождаемого вопиюще несправедливым общественным укладом жизни, мучительная тревога о будущем, наконец, тема мира, по существу определившая пафос его жизни и творчества, — все это выдвигает Воннегута в авангард реалистической литературы США.

**Список литературы:** 1. Губко Н. Антивоенный роман Курта Воннегута/Звезда. 1971. № 6. С. 220—222. 2. Зверев А. Сигнал предостережения//Воннегут К. Бойня № 5, или Крестовый поход детей. М., 1978. С. 3—19. 3. Мендельсон М. Американская сатирическая проза XX века. М., 1972. 4. Михилев А. К проблеме природы смеха в творчестве Курта Воннегута//Вісн. Харк. ун-ту. 1979. № 90. Філологія. Вип. 12. С. 51—59. 5. Хмельницкая Т. Сложный путь к простейшим истинам//Новый мир. 1971. № 4. С. 245—250. 6. Bryant J. The open decision. N.-Y., 1970. 7. Dickstein M. Gates of Eden. American culture in the sixties N.-Y., 1977. 8. Harris Ch. Contemporary american novelists of the absurd N.-Y., 1971. 9. Konnard J. Number and nightmare. Forms of fantasy in contemporary fiction. Hamden (Connecticut), 1975. 10. Mayo C. Kurt Vonnegut. The gospel from outer space (Or yes, we have no nirvanas). San Bernandino, 1977.

Поступила в редколлегию 19.11.85

Л. Г. БОЯРОВА

## ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ СИНОНІМІЧНИХ РЯДІВ ДІЕСЛІВНИХ ФРАЗЕОЛОГІЗМІВ

При встановленні синонімічності дієслівних фразеологізмів нами аналізувався лише той компонент їх значення, який співвідноситься з поняттям. Вихідним положенням аналізу було таке: у даному компоненті можливе виділення граничних смислових одиниць, названих нами семантичними елементами, які співвідносяться з істотними ознаками позначуваної дії (процесу). Ми прийшли до висновку, що синонімічні фразеологізми збігаються всіма виявленими в їх значеннях семантичними елементами. Специфіка семантики і граматичних властивостей кожної частини мови передбачає синонімізацію фразеологічних одиниць, співвіднесених з тією самою частиною мови. Вказані ознаки самі по собі не відмежовують синонімію від варіантності у фразеологічному складі мови, тому вважаємо необхідним виділити третю релевантну ознаку фразеологізмів-синонімів — обов'язкову відмінність їх у внутрішній формі. Таким чином, дієслівними фразеологічними синонімами називаємо співвіднесені з дієсловом фразеологізми, у яких значення збігаються всіма семантичними елементами і які різняться внутрішньою формою.

Для визначення синонімічності відношень між дієслівними фразеологічними одиницями спільність їх граматичних значень виду не є релевантною ознакою, а розбіжність у виді не перешкоджає синонімізації фразеологізмів. Однак ми звернули увагу на те, що наявність/відсутність дієслівної семантики виду певним чином диференціює виявлені фразеологізми-синоніми і є істотною синонімічною відмінністю між ними. Відзначимо, що в науковій літературі вже вказувалося на те, що до відмінностей між дієслівними фразеологічними синонімами слід віднести також відмінність за видом. Крім того, вважаємо, що у мові спостерігається тенденція синонімізації фразеологічних одиниць у варіантах, що збігаються за видовим значенням. Зумовлюється це тим, що при тотожності реального значення лексико-граматичні варіанти<sup>1</sup> фразеологізмів із значенням недоконаного виду різняться від лексико-граматичних варіантів із значенням доконаного виду оформленням даного реального значення — відповідно як прагнення досягти межі дії і як досягнення внутрішньої абстрактної межі дії.

<sup>1</sup> У науковій літературі класифікація дієслівних фразеологізмів за видами базується, як правило, на розумінні категорії виду як словозмінної. Оскільки ми прийняли точку зору деяких аспектологів на категорію виду як словотворчу, то відповідно класифікуємо зміну компонентів фразеологізму за видом як лексико-граматичну варіантність.

Враховуючи таку відмінність форм того самого фразеологізму (і, отже, відмінність за цими формами різних фразеологізмів-синонімів), а також те, що дієслівні фразеологічні одиниці вступають у синонімічні відношення з дієсловами тільки у певній видовій формі вживання, ми диференціюємо ці фразеологізми-синоніми за наявністю/відсутністю дієслівної семантики виду. Для цього при аналізі дієслівних фразеологічних синонімів вводимо два терміни — «фразеологічна синонімічна серія» і «фразеологічний синонімічний ряд». Цими термінами широко користуються дослідники фразеологічної синонімії, однак ми вкладаємо в них інший зміст. «Фразеологічна синонімічна серія» розуміється нами ширше, ніж «фразеологічний синонімічний ряд». До синонімічної серії можуть входити: 1) два синонімічні ряди, у першому з яких представлені фразеологізми-синоніми у варіантах, що характеризуються відсутністю дієслівної семантики виду, тобто позначають прагнення досягти межі дії. У другому синонімічному ряді ті ж фразеологізми-синоніми подано у варіантах, які мають дієслівну семантику виду, тобто позначають досягнення внутрішньої абстрактної межі дії. У кожному з цих рядів можливі фразеологізми, які вживаються у мові тільки в одному видовому значенні — недоконаному або доконаному; 2) один синонімічний ряд, в якому фразеологічні синоніми представлені в якомусь з лексико-граматичних варіантів (доконаного виду або тільки недоконаного).

Таким чином, особливістю побудови синонімічного ряду дієслівних фразеологізмів є те, що в нього включаються фразеологізми, які однаково характеризуються наявністю/відсутністю дієслівної семантики виду, а внаслідок цього — однотипністю граматичного оформлення семантичних елементів, що збігаються. Представлена таким чином диференціація фразеологізмів-синонімів за вказаними граматичними відмінностями дозволяє виявити фразеологізми, які не різняться наявністю/відсутністю дієслівної семантики виду (серія включає у цьому випадку один синонімічний ряд).

Слід відзначити, що дослідники дієслівних фразеологічних синонімів частіше всього ставлять питання про їх семантичні відмінності, емоційно-експресивні, стилістичні, і рідше — про відмінності граматичного характеру. Проте, хоча вчені, як правило, не оговорюють видову відмінність фразеологізмів-синонімів, однак одиниці дієслівних фразеологічних синонімічних рядів представлено у багатьох роботах у таких формах вживання, які збігаються за видовим значенням. Напр., у Л. Г. Скрипник з 36 поданих синонімічних рядів дієслівних фразеологізмів-синонімів у 22 рядах фразеологізми представлені тільки у певному виді (доконаному або недоконаному), хоча багато з поданих дієслівних фразеологічних одиниць мають два лексико-граматичних варіанти [4, с. 212—227]. Цю особливість подання дієслівних фразеологічних синонімічних рядів знаходимо у багатьох інших дослідників (О. І. Молоткова, Л. С. Паламарчука, Т. І. Коваленко, Л. М. Полюги та ін.). Дійсно, оформлення того самого реального

значення в одних випадках як прагнення досягти межі дії, а в інших — як досягнення внутрішньої абстрактної межі дії є істотним для диференціації, з одного боку, форм того самого фразеологізму, з другого — різних фразеологізмів-синонімів. Вважаємо, що однією з заданих мовних властивостей дієслівної фразеологічної синонімії є те, що у мовленні фразеологізми синонімізуються з дієсловами у певній видовій формі, а між самими фразеологізмами спостерігається тенденція вступати в синонімічні відношення в однотипному лексико-граматичному варіанті.

У даній роботі подаємо 2 синонімічні серії (вертикально розташовано фразеологізми-синоніми, горизонтально — варіанти і варіанти-синоніми):

1. Синонімічна серія із значенням «наносити/нанести удари чимось гнучким»:

а) синонімічний ряд з опорним словом «шмагати»:

задавати березовій каші

у три березини потягати

давати хльору ко му

драти ремінь — варіант-синонім: спускати ремінь

драти реміня з ко го — драти ремінячча з ко го

б) синонімічний ряд з опорним словом «відшмагати»:

дати березовій каші ко му — всипати березовій каші  
ко му

задати березовій каші

всипати березовій каші ко му — варіанти-синоніми:

всипати бобу ко му,

всипати перцю ко му

почесати березовим віником ко го

у три березини потягти

надавати лозанів ко му

посвятити лозиною

дати хльосту ко му — задати хльосту ко му

всипати гарячих — урізати гарячих

задати гарячих

дати перцю ко му

наспускати ременів з ко го

2. Синонімічна серія із значенням «нанести удар»: синонімічний ряд з опорним словом «ударити»:

в морду дати ко го, ко му — по морді дати ко го,

ко му, в морду затопити ко го,

ко му, по морді затопити ко го, ко му

дати по потилиці — затопити по потилиці, варіант-синонім:

втєлющити по потилиці

дати по шиї ко му — дати в шию ко му

дати по гамалику

дати зуботичину — дати зуботичку

дати духопела — дати духопелика

дати штовхана — дати штовханця, дати штурханця

Ми визначаємо двоосовий розвиток синонімічних відношень фразеологічних одиниць аналізованого типу. На вертикальній осі фразеологізм вступає в синонімічні відношення з іншими фразеологізмами і словами. На горизонтальній осі деякі форми вживання фразеологізму, які класифікуються нами як варіанти-синоніми, є перехідними випадками між варіантними відношеннями у межах однієї фразеологічної одиниці і синонімічними відношеннями різних фразеологізмів. Вони є одним із джерел появи у мові самостійних фразеологізмів, які збігаються у всіх виявлених семантичних елементах, але різняться образною основою. Ознакою таких фразеологізмів-синонімів є наявність у них спільних компонентів. Практично у кожного фразеологізму може з'явитися варіант-синонім, оскільки ця мовна властивість закладена на горизонтальній осі синонімічного ряду.

Як бачимо, при встановленні синонімічних відношень дієслівних фразеологізмів важливо враховувати не тільки їх семантику, але й граматичні особливості, які в деяких випадках можуть визначати синонімізацію даних одиниць. Недооцінка граматичного фактору призводить до того, що синонімічні відношення між фразеологізмами не диференціюються, а фразеологічні синонімічні ряди надто розширюються. Введення двох термінів «фразеологічна синонімічна серія» і «фразеологічний синонімічний ряд» (і проведений відповідним чином аналіз синонімічних відношень дієслівних фразеологізмів) дозволяє, на нашу думку, більш повно і чітко показати особливості цього виду синонімії.

Список літератури: 1. Авилова Н. С. Вид глагола и семантика глагольного слова. М., 1976. 328 с. 2. Коваленко Т. И. Вопросы синонимии глагольных фразеологизмов в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1969. 18 с. 3. Молотков А. И. Основы фразеологии русского языка. Л., 1977. 283 с. 4. Скрипник Л. Г. Фразеологія української мови. — К., 1973. 280 с.

Рассматриваются особенности построения синонимичных рядов глагольных фразеологизмов.

*Надійшла до редколегії 20.10.87*

*А. О. СВАШЕНКО*

#### **ПРО ДЕЯКІ НЕПРОДУКТИВНІ ТИПИ ТВОРЕННЯ ІМЕННИКІВ У СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВАХ**

Непродуктивні типи творення слів часто залишаються поза увагою дослідників. При наявності 2—3 лексем у складі однієї літературної мови часом буває важко, а то й неможливо встановити внутрішню форму слів одного словотворчого ряду. Саме тому, що непродуктивні типи, як правило, належать до найдавніших, досліджувати їх можна лише на матеріалі споріднених мов, історичних джерел, даних діалектології, топоніміки і антропоніміки.

Дана стаття присвячена аналізу віддієслівних утворень із суфіксами *-ак, -ас* та дериватів із префіксом *не-* (специфічної семантики) у східнослов'янських мовах. Префікс *не-* відомий у слов'янських мовах із значенням заперечення поняття, названого мотивуючим словом: *недруг* (ворог), *неволя* (відсутність волі) і т. ін. Однак ще О. О. Потебня відзначає омонімічний йому префікс *не-* із значенням неповноцінності: «*Нехворощь... не-*, як у *неклен — паклен*, татарський клен (менший, гірший від справжнього клена і чорноклена), отже, рослина, близька до хворосту, але гірша» [19, 40]. З думкою О. О. Потебні погоджується О. Преображенський, додаючи до даного ряду ще дві діалектні лексеми *несын* (пасинок) і *недочка* (падчерка), засвідчені ним у севських говірках [21, 600]. Спираючись на твердження О. О. Потебні та О. Преображенського, М. Фасмер відносить утворення з цим префіксом до давньоруського періоду (*неже, нежелы, негыли* із значенням 'ніби, наче, ніж), виділяє омонімічні префікси *не-*: 1) *не* — із семантикою заперечення; 2) *не* — із семантикою неповноцінності (35, 3, 60).

Як свідчать наші спостереження, явище омонімії префіксів *не-* властиве всім східнослов'янським мовам, хоча й збереглося переважно в діалектах. Крім відзначених О. О. Потебнею лексем *неклен* і *нехворощ*, утворення з префіксом *не-* із семантикою неповноцінності, несправжності зафіксовані нами в 1971 р. на Сумщині, на території східнополіських говірок, сусідніх із зазначеними вище севськими російськими говірками Брянщини (*несин, недочка, небацько*) та в говірках Херсонщини (*нехрущ* — комаха, схожа на хруща, але не хрущ). До речі, переселенські говірки на території Голопристанського району Херсонської області в основі своїй, мабуть, були поліськими, про що свідчать деякі риси в їхній фонетиці: а) твердість *р*: *говору, баганий, прамо*; б) *и* замість *і* на місці етимологічного *о* в закритому складі (рефлекси давнього дифтонга): *пидійшов, пиддержав, пидпер*; в) звукосполучення *гі, кі, хі* замість літературних *ги, ки, хи*: з *книгі, захісники, птахі*, од *жінкі*. До групи слів, треба гадати, можна віднести і діалектне бойківське *неворог* (неворір) із значенням таємний ворог [17, II, 488].

Про функціонування лексеми *несин* у староукраїнській мові XVI—XVII ст. свідчать антропоніми *Несин* [14, 107, 1660 р.], *Несинович* [24, 305, 1649 р.].

У російській мові, крім лексем, про які вже говорилося, є поодинокі діалектні деривати: *негость* (*негостья*) — близька для дому людина [30, с. 21, 6], отже, несправжній гість, *нерой* — бджолиний рій без матки [9, II, 350], тобто неповноцінний, несправжній рій, *нетина* — городня зелень, ботва буряка, моркви, редиски [9, II, 555], тобто будь-яка зелень, тільки не картоплиння — пор. *тина* — картоплиння [9, IV, 416], *нетала* (9, II, 555) — сірий тальник (*Salix rosmarinifolia*) порівняно з *тала* (9, IV, 399) — інша порода верби (*Salix arenaria*), отже, *нетала* — несправжня,

неповноцінна верба; *невозраст* — дитячий, несправжній вік (29, II, 178) — пор. *возраст* — дорослий вік. У давньоруській мові вживалася лексема *немуж* — боягуз, несправжній мужчина (31, II, 177 — XII—XIII ст.).

Про функціонування аналогічних дериватів у російській мові XVI ст. свідчать антропоніми, наведені в «Ономастиконі» О. Веселовського: *небрат* языков [6, 214, 1543 р.], може, зведений або двоюрідний брат, *недьяк* Андреев, про якого сказано, що він «*по-добьичий*» [6, 216, 1567 р.].

На нашу думку, з первісного значення неповноцінності, несправжності розвинулося значення негативної оцінки предмета чи явища, названого в основі — пор.: укр. *неслава*, діал. рос. *неслава* [30, 21, 155], діал. біл. *неслава* [34, 195] — погана слава; укр. *нелюд*, діал. рос. *нелюдь* [30, 21, 76], давні рос. *невремя* — несприятливий тяжкий час [31, 11, 60, XVI ст.], *неслучай* — нещасливий випадок [31, 11, 290, 1452 р.], діал. рос. *недород* — поганий врожай [9, 11, 529] — пор. *дородъ* — належний урожай (9, IX, 488), укр. *неврожай*, рос. *неурожай*, біл. *неураджай* — поганий врожай; укр. *непогода*, *непогідь*, рос. *непогода*, діал. рос. *непогодь* [29, 11, 18] — погана погода, давне рос. *непора* [30, 31, 11, 227, 1559 р.], діал. біл. *непара* — погана пора, укр. *невмолот* — поганий умолот [33, IV, 269], діал. рос. *нелов* — малий улов [30, 21, 73], діал. рос. *незалов* — поганий улов [9, 11, 534] — пор. *залов* — улов [9, 1, 613], діал. рос. *незапас* — недостатній запас [30, 21, 47], діал. рос. *недобыча* — погані заробітки, діал. біл. *недоля* [34, 183], укр. *недоля* — тяжка доля, діал. рос. *неработень* [30, 21, 136], *неработник* [30, 21, 137] — ледар, поганий робітник.

До цієї групи наведених слів, на нашу думку, історично слід віднести і лексему *неборак*, відому в українській літературній мові у формах *неборак/неборака*, у говорах російської мови у формі *неборак* [30, 20, 321], у говорах білоруської мови у формі *неборака* [34, 179] з одним і тим же значенням бідолаха, сердега. Проведені нами спостереження спростовують гіпотезу О. Брюкнера про походження цього слова. Польський дослідник твердить, що *piebo-*

*gak* (навмисне замість *niebozak*) «етимологічно пов'язане із словом *bog* (бог) — щастя, багатство, одного кореня із словами *niebogaty*, *niebozczyk* [2, 33—34] і означає позбавлення щастя, багатства.

Якщо це так, значить первісним був варіант *niebozak*, а *nieborak* — вторинне утворення, викликане заміною *z* спершу на *rz*, а потім на *г*. З такою гіпотезою можна було б погодитися, якби йшлося про запозичення польської лексеми східнослов'янськими мовами:

західнослов'янське *z* могло б помилково сприйнятися як *rz*; останньому ж у східнослов'янських мовах дійсно відповідає *p* — пор. *rzeka* — ріка, *rzec* — річ і т. ін. Проте факти доводять інше. Лексема *nieborak* була запозичена західнослов'янськими мовами із

східнослов'янських, можливо, ще в давньоруський період — пор. польське *nieborak*, словацьке *neborak*.

На східнослов'янському ґрунті ця лексема утворена префіксальним способом від *борак* — той, хто бореться, борець, отже, *неборак* — поганий, неповноцінний борець. Про це свідчить кілька фактів. По-перше, лексема *борак* (барак) із значенням борець функціонує в сучасних російських говірках на території Псковської і Смоленської областей — пор.: *борак* — борець [20, 2, 114], «*барака* сбросить» — покласти супротивника на лопатки («як схватились с ним, так я сразу *бърака* збрoсил» [с. Шумиліно, 32, 1, 122]). Із значення неповноцінний борець у лексемі *неборак* розвивається значення неповоротка людина, рохля, відоме в сучасних говірках Псковщини [30, 20, 321], і спільне майже для всіх слов'ян значення бідолаха, сердега.

По-друге, утворення *борак* від дієслова *боротися*, очевидно, було властиве говіркам не тільки російської, а й української та білоруської мов, оскільки в усіх цих мовах та їх діалектах є ряд іменників попіна *agentis*, утворених від однієї дієслівної основи з допомогою обох суфіксів *-ак* і *-ець* — пор.: укр. *співак/співець*. *судяк/судець* [8, IV, 227] — суддя. *гудак/гудець* — музикант [8, I, 336], *їдак/їдець*, *пливак/діал. пливець* — той, хто пливе, *питак/питець*, *співак/давнє укр. с'вєць*, засвідчене в мові І. Вишенського XVII ст. [7, 266] — сіяч; рос. діал. *гоняк* — той, хто водить пригрі в «горелки» [20, 7, 84]/*гонець* — той, хто бігає, збиваючи городки [20, 7, 78], *ходак/ходець* [9, IV, 573], *езжак* (обозник)/*ездець* (вершник) [9, IV, 681], *сєвак/сєвець* [9, IV, 389]; біл. діал. *сивак/сєвець* [13, 123] — сіяч.

Як видно з прикладів, семантика цих утворень близька, але все ж деривати з суфіксом *-ець* видаються більш нейтральними у порівнянні з емоційно забарвленими дериватами із суфіксом *-ак* — пор. укр. діал. *гаталяк* — той, хто гаталяє, тобто біжить бігом, *чеберяк* — той, хто чеберяє, тобто б'є, стукає — пор. *чэбэракнуть* — вдарити, стукнути, шарахнути (з таким значенням лексема вживається в с. Листвин Словечанського району Житомирської області [13, 92], пор. також дитячу пісеньку про зайчика, який ніжками «чеберяє»; *хрoпак*, *харлак* — той, що харлає (тягне) все собі, *прийдак*, *шарпак*, *приймак*, *опіяк* (у літописі Величка 1720 р.), *прошак*; рос. діал. *шаляк* — той, хто пустує [9, IV, 639], *резак* — різник, *ношак* — робітник. що займається перенесенням вантажів [9, 11, 554]; біл. *пабажак* — той, хто чогось побажав, біл. діал. *прыймак*, *глумак* (дурень) і укр. *жнець*, *купець*, *гонець*: рос. *писець*, *ловець*, *чтець*, біл. *лавець*, *грабець*, *выхадзец*.

Треба гадати, що для дериватів із суфіксом *-ак* характерний взаємовплив семантики афікса і твірної основи. З одного боку, такі дієслова, як *шарпати*, *харлати*, *хроніти*, давньоруське *гомзити* [31, 4, 72] — плазувати, рухатись — пор. укр. діал. *гомзило* — непосидяча людина [36, 151]; рос. діал. *патрати* [9, III, 20] — замазувати, своєю семантикою ніби програмають знижено-просторічне оформлення дериватів попіна *agentis*: *шарпак*, *харлак*, *хрoпак*, *гомзяк* (в антропонімах Гомзяк) [6, 84, 1506 р.], Патрак [6,

240, 1635 р.], а з другого боку, і сам суфікс *-ак*, навіть приєднаний до нейтральної дієслівної основи, стає стилістично маркованим. Ще яскравіше, на нашу думку, знижено-просторічний відтінок надає дериватам варіант суфікса *-ак* (*а*) — пор. рос. *гуляк/гуляка*, укр. *вояк/вояка*, *пияк/пияка* [8, III, 156]. Хоча обидва слова *борак* і *борець* були утворені від одного дієслова, саме варіанти *борак/борака* послужили мотивуючими словами для дериватів з префіксом *не-* (із семантикою неповноцінності, недостатності) і вийшли з ужитку в східнослов'янських мовах, зберігшись тільки в окремих говірках. Нейтральна ж лексема *борець* зберігається всіма східнослов'янськими мовами.

По-третє, у пам'ятках української мови XVII—XVIII ст. аналізована лексема фіксується у двох варіантах — *неборак* і *неборас* — пор.: «Ивана, неборака, та (к) побив (в), що залед (д) во чи жи (в), буде (т)» [14, 190]; «И такъ Ивоня *неборак* скончился, который зъ Турками маючи такъ много щасливыхъ потребъ, наостаток марне загинулъ» [18, 291, 1699 р.]; «але сам се *неборакъ* напрод ошукаеть : же зъ бгом будто з (ъ) хлопцем жартоват дерзает» [10, 112, XVIII ст.] і «Соловей-*неборас*, смотрячи на свою шуплост, звонтпїл барзо, абы ся могл збити високо» [22, 115] — очевидно, обидва варіанти — префіксальні утворення, для яких твірною основою є віддієслівні іменники *борак* — *борас*. З приводу суфікса *-с* чи пізнішого його варіанта *-ас*, що утворився внаслідок зрощення з *-с* дієслівного суфіксального елемента *-а*, в науковій літературі немає одностайної думки. Так, А. М. Селищев вважає, що «суфікс *s* (*-as*, *-is*) застосовувався при вираженні емоційного забарвлення слова: цей суфіксальний елемент надавав йому зменшувального значення» [26, 76], і наводить приклади: *Дурас*, *Лобас*, *Рыкас*. В іншій роботі він наводить приклади прізвищ із суфіксом *-ас*: *Кубас*, *Кукас*, *Мордас*, *Булгас*, *Быкас*, *Варгас*, *Дурас*, *Шалдас* [25, 125], однак нічого не говорить про семантику суфікса *-ас* в апелюваннях, не розмежовує віддієслівних і відіменних утворень. Ю. К. Редько вважає, що суфікс *-ас* в українській мові запозичений [23, 112]. Як свідчать наші спостереження, цей суфікс був властивий ще давньоруській мові, оскільки деривати з ним є в усіх східнослов'янських мовах, однак переважна більшість утворень збереглась у пам'ятках, у говорах і в антропонімії (відомо, що «особові назви нерідко є єдиними свідченнями існування цілого ряду лексем у мові минулого» [12, 30—31]). Наприклад: укр. *вирвас* — той, хто звідкись вирвався — пор.: «оденъ папѣжъ изъ послѣднее столицы *вырвасомъ* сталъ и дмется помпою своєю» [11, 439, 1552р.], пор. також гуцульське *любас* — коханець [4, 34], лемківське *дурнас* — дурень [5, 412] від дурніти — ставати дурнем, діал. західноукраїнське *куляс* — той, хто кульгає [3, 268] від *кулити* — кульгати [8, 11, 322], буковинське *лембас* — лобуряка, очевидно, від лембати-базікати [15, 21], пор. також ряд українських прізвищ у Реєстрах 1649 р.: *Дунас* [24, 245] від дунути — подути, дмухнути; *Мигасенко* (Мигас) — той, хто мигає; *Балабасъ* [24, 297] — той, хто балабає, хто базікає — пор. діал. рос. *балабать* —

базікати [20, 97]; сучасне українське прізвище *Плюндрас* — той, хто плюндрається — пор. плюндратися — іти по воді [8, 111, 198]; рос. та укр. *дурандас* — дурень — пор. діал. рос. *дурандиль* — дурити, пустувати [30, 8, 264]; рос. діал. *мотас* — той, хто жартує, кривляється, очевидно. від «мотаться» — не мати постійної лінії поведінки, не тримати слова [30, 18, 296]; пор. також рос. антропоніми XV—XVII ст.: *Коляс* [6, 152, 1569 р.] — можливо, той, хто коле — пор. рос. діал. *колять* — колоти [30, 14, 224]; *Мергасов* [6, 196, 1571 р.] — мергас — той, хто говорить, як кошеня нявкає — пор. рос. діал. *мергать* — нявкати [30, 18, 113]; біл. антропоніми, утворені від апелятивів із суфіксом *-ас*: *Бунас* [1, 68], *бунас* — той, хто бунить — пор. діал. рос. *бунить* — пор. діал. рос. *бунить* — гудіти, ревти [9, 1, 142], *Ходас* [1, 432], *Чувас* [1, 451], *Галяс* [1, 100] — можливо, той, хто охочий до чогось — пор. діал. біл. *галица* — бути охочим до чогось [37, 80].

Тотожність віддієслівних утворень із суфіксами *-ак*, *-ас* можна довести не тільки лексемами *неборак* і *неборас*, а й збереженими в окремих говорах та в антропоніміці парами: укр. *бридак* — *бридас* [8, 1, 97] — потворна людина — пор. бридити — викликати відразу, отже, *бридак* — *бридас* — той, хто викликає відразу; *дурбак* — *дурбас* — дурень [16, 532], пор. також укр. *дурбайло*, *дурбило* [36, 211], що дозволяє реконструювати дієслова *дурбати*, *дурбити*; *бодак* — *бодас* — той, хто буцається, б'ється (лексеми збереглися в українських антропонімах *Бодак* [24, 201, 1649 р.] і *Бодасенко* [24, 297, 1649 р.]; укр. *бурмак* — *буркотун* [8, 1, 113] — рос. діал. *бурмас* в антропонімі XVI—XVII ст. [6, 55, 1510 р.] — пор. діал. рос. *бурмить* — неясно говорити (*бурмила бурмит* [34, 36]; рос. *дурак* — рос. та укр. *дурас* — дурень — пор. похідні утворення *дураковатий* — *дурасоватий*, діал. рос. *дурасья*, *дурасить* [30, 8, 264—265], пор. укр. *дурасій* [37, 211]; *судак* — біл. антропонім *Судас* [1, 397] — можливо, той, хто судить.

Суфікси *-ас*, *-ак* можна вважати дублетами і в утвореннях інших словотворчих типів: *обертас* — *обертас* (танок) [8, 111, 8], відомі на Самбірщині *дубак* — *дубас* (ніж) [4, 71].

Розглянуті деривати з префіксом *не-* близькі до утворень з префіксом *на-*, який теж має значення подібності, несправжності [27, 56]. В окремих випадках ці утворення абсолютно тотожні — пор.: *неклен* — *паклен*, діал. укр. *несин* — діал. рос. *несын* — діал. укр. *пасин*, діал. укр. *небатько* — діал. рос. *паотец*, діал. укр. і рос. *недочка* — діал. рос. *падочка*, укр. *негода*, діал. рос. *негода* [30, 20, 371] — діал. рос. *пагода* [28, 104]; близькі за значенням діал. рос. лексеми *нерой* — бджолиний рій без матки, який гине, і *парой* — друге покоління від рою бджіл.

Список літератури: 1. *Бірыла М. В.* Беларуская антрапанімія. Мінск, 1969. 508 с. 2. *Bruckner A.* Słownik etymologiczny języka polskiego. Warszawa, 1970. 300 s. 3. *Верхратський І.* Знадоба до пізнання угорсько-руських говорів. Львів, 1899. 4. *Верхратський І.* Знадоба до словаря южноруського. Львів, 1877. 5. *Верхратський І.* Про говір галицьких лемків. Львів, 1902. 6. *Веселовский С. Б.* Ономастикон. М., 1974. 382 с. 7. *Вишньський І.* Твори К., 1959. 8. *Грінченко Б. Д.* Словарь української мови. 9. *Даль В. И.* Толковый словарь: В 4 т.

М., 1935. 10. *Зіновійв К. Вірші. Приповіді посполиті.* К., 1971. 11. *Історичний словник українського языка/За ред. Е. Тимченка.* Х.; К., 1930. Т. 1. 12. *Керста Р. Й. Українська антропонімія XVI ст. К., 1984.* 13. *Лексика Полесья. Матеріали для подеського діалектного словаря.* М., 1968. 14. *Лохвицка ратушна книга другої половини XVII ст. К., 1986.* 15. *Матеріали для словника буковинських говірок.* Чернівці, 1978. Вип. 5. 16. *Матеріали для словаря Малорусского наречія, собранные... Яковом Головацким//Науковий збірник музею української культури у Свиднику/За ред. Івана Русинка.* Прашев, 1982. С. 351—612. 17. *Онишкевич М. Й. Словник бойківських говірок.* К., 1984. Т. 1—2. 18. *Отрывки из летописи Леонтия Бободинского.* Летопись Гр. Грбянки. К., 1884. 19. *Потебня А. А. Из записок по русской грамматике.* М., 1968. Т. 3. 20. *Псковский областной словарь с историческими данными.* Л., 1967. Вип. 1. 21. *Преображенский А. Этимологический словарь русского языка.* М., 1910—1914. 22. *Радивилловский А. Байка/Байки в українській літературі XVII—XVIII ст. К., 1963.* С. 80—120. 23. *Редько Ю. К. Сучасні українські прізвища.* К., 1966. 24. *Реестра всего войска запорожского..., составленные 1649 года, октября 16 дня и изданные по подлиннику О. М. Бодянским.* М., 1875. 25. *Селищев А. М. Происхождение русских фамилий, личных имен и прозвищ/Избранные труды.* М., 1968. С. 97—129. 26. *Селищев А. М. Старославянский язык.* М., 1952. Ч. 2. 208 с. 27. *Скляренко В. Г. Префикс пав в українській мові/Культура слова.* 1983. Вип. 25. С. 20—24. 28. *Словарь русских говоров Среднего Урала.* Свердловск, 1971. Т. 2. 29. *Словарь русских донских говоров.* Ростов н/Д., 1976. Т. 2. 30. *Словарь русских народных говоров/Сост. Филин Ф. П. М.; Л., 1965—1987.* Вип. 1—22. 31. *Словарь русского языка XI—XVII вв.* М., 1975—1986. Вип. 1—12. 32. *Словарь смоленских говоров.* Смоленск, 1974. Вип. 1. 33. *Словник української мови: В 11 т. К., 1970—1980.* 34. *Среднеобский словарь.* М., 1947. 35. *Тураускі слоунік: У 5 т. Мінск, 1984.* Т. 3. 36. *Фасмер М. Этимологический словарь русского языка.* М., 1964—1973. Т. 1—4. 37. *Яворницький Д. І. Словник української мови.* Катеринослав, 1920. Т. 1. 38. *Яккова Т. С. Диялекты слоунік Лоеушчыны.* Мінск, 1982.

Надійшла до редколегії 23.10.87

Рассматриваются некоторые непродуктивные типы образования имен существительных в восточно-славянских языках.

Л. Р. САВЧЕНКО, И. Б. ЧЕРНЕГА

# СЕМАНТИКА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ГЛАГОЛЬНОГО ПРЕДИКАТА «КАЗАТЬСЯ»

В ряду проблем современной семантики выделяется изучение элементов высказывания, содержанием которых является мыслительная деятельность человека. На уровне семантической структуры этим элементам высказывания соответствуют пропозициональные установки типа «верю, что...», «знаю, что...», «сомневаюсь, что...». В наборе средств выражения пропозициональных установок выделяют слово со «стереоскопической» семантикой [2, 139]. Смысл таких слов включает упоминание говорящего либо предполагает взгляд на ситуацию как бы с нескольких точек зрения.

В русском языке к числу таких средств относится глагол «казаться», имеющий многозначную семантическую структуру и функционирующий в различных синтаксических контекстах. Интерпретация значения этого глагола, представленная в толковых словарях, не дает достаточно четких критериев дифференциации

отдельных лексико-семантических вариантов слова, в частности того из них, который предполагает употребление «казаться» в функции эксплицитной пропозициональной установки «мнения». Для более точного разграничения отдельных типов значения предиката «казаться» необходим анализ контекстов его функционирования. Общей особенностью высказываний, организуемых этим предикатом, является наличие оценочных слов в их структуре. Известно, что оценка вводится в структуру высказывания пропозициональной установкой, но самый характер такой установки в значительной мере зависит от типа оценки.

Чаще всего предикат «казаться» встречается в высказываниях, основным содержанием которых является сообщение об отклонениях от нормы в чувственном восприятии субъектом того или иного «положения дел».

В отличие от других предикатов «наблюдения» и «восприятия», которые вводят в высказывание сообщение о свойствах объекта, принадлежащих ему в действительном мире (ср.: Я вижу высокий дом. Вдали показалась зеленая рощица), «казаться» сообщает о неадекватности, аномальности восприятия этих свойств тем или иным субъектом. Скрытое или явное сопоставление нормативного, стандартного «положения дел» аномальному, кажущемуся составляет значение оценочного предиката. Такое сопоставление получает эксплицитное выражение в форме сравнительной степени имени прилагательного. Ср.: «Она казалась бледней при свете одинокой лампы, завешенной вырезной бумажной сеткой» (Тургенев).

Отклонения в восприятии того или иного субъекта, как и любые отклонения от нормы, всегда каузально обусловлены. Они не могут возникать в результате волевого усилия, будучи связанными либо с особенностями ситуации восприятия, либо с состоянием самого субъекта. По-видимому, этой онтологической спецификой процессов восприятия можно объяснить тот факт, что предикат «казаться» никогда не включается агентивными каузативными предикатами типа «заставить», хотя ненормативность восприятия одного субъекта может входить в интенциональную сферу другого субъекта. В таком случае «отклонение» от нормы остается в ирреальном мире желаемого и не имеет соотношения с действительным миром. Ср.: «Пьер принял опять симметрично-наивное положение египетской статуи, видимо, соболезнуя о том, что его неуклюжее и большое тело занимало такое большое пространство, и употребляя все душевные силы, чтобы казаться как можно меньше» (Л. Толстой).

Обстоятельства, обуславливающие искажение восприятия, довольно регулярно сопровождают предикат «казаться». Различны и в какой-то мере закономерны реакции человека в рамках своеобразных «микро- и антимиров» дня и ночи, лета и зимы, весны и осени, молодости и старости, войны и мира и т. п. Ср.: «Ночью и дома, и деревья кажутся выше» (Бунин); «...Но кажется она далекой — как и все зимой» (Бунин). Высказывания, сообщаю-

щие о таких регулярных, закономерных отклонениях в восприятии, содержат в своей структуре квантовые слова, сопровождающие имена объектов восприятия. Эту же функцию принимает морфологическая категория глагольного времени, выявляющая в рамках функционального контекста «вневременное значение». Поддерживается это значение и темпоральными конкретизаторами, задающими параметры «микромира» восприятия. Так, в высказываниях, приведенных выше, в такой роли выступают наречия «ночью» и «зимой». В то же время эти слова совмещают функции обстоятельства времени и обуславливающего обстоятельства (Дома кажутся выше, потому что зима...; ...потому что зимой изменяется восприятие). Наличие обуславливающего обстоятельства имплицитно контрфактическую пресуппозицию. Основное содержание такой пресуппозиции сводится к мнению говорящего, что при другом, ином условии, в случае его отсутствия любой субъект воспринимает признаки объекта другими, иными. И обуславливающие обстоятельства, и контрфактическая пресуппозиция «нормы» отражают позицию говорящего, как бы формируя два плана высказывания, один из которых отнесен к сфере восприятия, является «возможным миром», а другой связан с оценкой этой ситуации говорящим.

Таким образом, контекст чувственного восприятия предполагает функционирование «казаться» в качестве двух пропозициональных установок — «наблюдения» и «мнения». Пропозициональная установка «мнения» формирует два модальных плана высказывания, связанных с двумя разными оценками действительности. Основанием первой оценки выступает эмпирическое восприятие субъекта наблюдения (который может совпадать с говорящим), основанием другой оценки — знание говорящим действительного положения дел и обуславливающих обстоятельств. Семантическое представление содержания таких высказываний может быть представлено в интерпретации: **Х воспринимает Y** и на основании своих наблюдений **полагает**, что Y имеет признаки Z. Говорящий знает, что Y не имеет признак Z и что в ситуации восприятия было нечто, что обусловило (каузировало) искажение, отклонение от нормы восприятие X, поэтому он полагает, что мнение X неверно.

Особо следует отметить случаи, когда «казаться» включает пропозицию, содержанием которой является сообщение об эмпирическом восприятии субъектом некоторого «положения дел». Пропозициональный объект «казаться» состоит, таким образом, из двух компонентов — собственно предиката наблюдения и пропозиционального или предметного объекта наблюдения. Ср.: «Временами мне казалось, что вижу все это» (Паустовский); «Мне кажется, что еще там, в Батуми, я услышал голос Нерейды, украшавший некогда косы кораблей, тот голос «ласковый и томный», какой по ночам тревожил Пушкина». Предикат «казаться» является в этих высказываниях пропозициональной установкой мнения об иллюзорности восприятия, ограничивает его рамками «возмож-

ного мира». В зависимости от актуального членения предложения сфера действия пропозициональной установки меняется. Ср.: Мне кажется<sup>1</sup>, /что я слышу<sup>2</sup>/ голос, где первое актуальное членение подвергает сомнению или квалифицирует как не имеющее место восприятие субъекта, а второе — направляет действие установки на выявление правильности идентификации объекта восприятия (возможно, то, что я слышу, не является голосом; не голос, а шум волн...). Семантическая интерпретация этих различий может быть представлена в ряду: 1) Не имеет места слышать X; 2) X считает, что то, что слышит, является Y, а говорящий считает, что то, что слышит X, не есть Y.

Второй вариант актуального членения сближает контекст «казаться» с контекстами недостоверного восприятия признака объекта, единственным отличием которого является присутствие в семантической структуре контрфактической пресуппозиции (ср. альтернативное мнение говорящего, возможно, не есть Y).

При совпадении субъекта восприятия и говорящего, как это имело место в примерах, рассмотренных выше, высказывание отражает контролирующую функцию сознания, предполагая определенный разрыв, разведение единого в материальном мире субъекта в пространстве различных «возможных миров». Если же в роли субъекта восприятия выступает лицо, отличное от говорящего (ему кажется<sup>1</sup>, /что он слышит голос), то в зависимости от актуального членения высказывание может сообщать об оценке говорящим факта восприятия как не имевшего место или же об оценке неверности идентификации объекта, попавшего в поле восприятия субъекта. Такие высказывания не предполагают разведения субъекта, единого в материальном мире, соотносят интенциональные миры говорящего и воспринимающего, каждый из которых существует независимо друг от друга. В «возможном мире» воспринимающего «слышать» является фактом, а в «возможном мире» говорящего — иллюзией. Такая интерпретация возможна в первом типе актуального членения.

К числу предикатов, характеризующих объект восприятия, относятся также предикаты состояния. Особенностью этих предикатов является различие семантических контекстов высказываний, описывающих состояние первого лица и лиц, не совпадающих с говорящим. В научной литературе эти различия объясняются наличием пропозициональной установки «ощущения» для «я» — состояний и пропозициональных установок «наблюдения» и «мнения» для «не-я» состояний [3, с. 80; 4, с. 205]. В числе средств выражения пропозициональных установок для «не-я» состояний находится предикат «казаться». Высказывания о «я» состояниях практически исключают употребление «казаться» (Ср. \* Я кажусь больной (усталой)). Такой контекст может иметь смысл только в случае пересказа чужого мнения. В высказываниях типа «Мне кажется, что я больна» «казаться» выступает только в роли пропозициональной установки мнения, о чем речь пойдет ниже.

Глагол «казаться» в контексте «не-я» состояний («Мать и в са-

мом деле казалась уставшей и... вскоре легла в постель» (Аксаков)) имплицитно подразумевает две пропозициональные установки — «мнения» и «наблюдения», которые находятся в определенных отношениях друг с другом. Семантическая интерпретация таких высказываний (говорящий полагает, что  $X$  находится в состоянии  $Y$  на основании некоторых признаков  $X$ , которые наблюдает говорящий) позволяет отнести их к числу высказываний «мнения». Трансформация высказываний, построенных по синтаксической формуле  $X$  кажется каким?, внешне очень похожих на функциональный контекст типа « $X$  кажется высоким» в сложноподчиненном предложении, ограничивает содержательный план высказывания. Ср.: Мать кажется усталой; мне кажется, что мать устала. Сложноподчиненное предложение с «казаться» в главной части снимает контекст наблюдения, присутствующий в высказываниях о состоянии, построенных по типу простых предложений. Отличие семантической структуры высказываний о состояниях и предметных признаках является отсутствие контрфактической пресуппозиции у первых. Говорящий высказывает мнение о недостоверности восприятия, если имеет место такая пресуппозиция, и «отгораживается» от сообщаемого, не имеет собственного мнения, если не располагает иными сведениями. Различные несоответствия квалификации состояния и наблюдаемых признаков получают выражение только в рамках специального синтаксического контекста. Ср.: «Лизавета Прокофьевна тоже была этим довольна, но вообще она казалась слишком уж озабоченною» (Достоевский); «Она удивилась, что юноша, пробыв под водою почти две минуты, не казался утомленным» (Беляев). В случае отсутствия специального синтаксического контекста «несоответствия» содержание высказываний ограничивается сообщением о мнении того или иного лица, основанном на наблюдении или же не содержащем ссылок на какое-то основание.

Последняя особенность (отсутствие основания) характеризует тот контекст «казаться», в котором он выступает только в функции пропозициональной установки «мнения». Высказывания такого типа предполагают пресуппозицию возможной недостаточности основания, существования альтернативного мнения. Допуская существование других точек зрения, говорящий как бы не претендует на истинность сообщаемого. Прагматическая функция таких высказываний определена Е. М. Вольф как смягчение, снятие категоричности суждения, как своеобразная формула вежливости [1, 108]. Ср.: «Мне кажется, что вы большой эгоист и что вы никогда и никого не любили» (Бунин). По-видимому, такую прагматическую функцию выполняют высказывания, содержащие в своей структуре моральные или этические оценки человека. В остальных случаях прагматическая функция высказываний должна быть определена как снятие с говорящего ответственности за обоснованность того или иного утверждения. В наибольшей мере это имеет отношение к прогнозирующим высказываниям и к высказываниям, в которых говорящий претендует на обобще-

ния. Ср.: «И последние слова он так жалобно протянул нараспев, что мне показалось, что он заплакать готов от досады, зачем книжки так дороги, что вот сейчас капнет слезинка с его бледных щек на красный нос» (Достоевский); «Мне кажется, что ум человеческий в каждом отдельном лице проходит в своем развитии по тому же пути, по которому он развивается и в целом поколении, что мысли, служившие основанием различных философских теорий, составляют нераздельные части ума...» (Л. Толстой).

Идеальным синтаксическим контекстом пропозициональной установки «мнения» является сложноподчиненное предложение. Но предикат «казаться» в качестве пропозициональной установки такого типа может выступать и в рамках синтаксического контекста, более характерного для сообщений об отклонении в восприятии предметного предиката («казаться каким, чем»). Особенностью семантического наполнения этих конструкций в контексте «мнения» является пропозитивный характер имен, выступающих в функции синтаксического объекта. Ср.: «Последнее обстоятельство показалось очень важным советнику» (Герцен); «Мнение Прасковьи казалось ей слишком невинным и сентиментальным» (Достоевский). Можно интерпретировать эти высказывания следующим образом: Я считаю, что *X* достоин (заслуживает) оценки *Z*, но я а) допускаю иные точки зрения; б) могу ошибаться, не имея достаточных оснований для такой оценки.

Рассмотренные контексты, по-видимому, не дают полного представления о всех вариантах семантической структуры высказываний, включающих глагол «казаться». Возможно, некоторые вариации связаны с видо-временными значениями глаголов и характером семантики подчиненного предиката. Тем не менее есть основания сделать следующие предварительные выводы.

1. Функциональные контексты предиката «казаться» представляют две сферы деятельности человека: чувственного восприятия и интеллектуальной деятельности.

2. Во всех случаях употребления слова выделяется смысловой компонент «мнение».

3. Дифференциация контекстов глагольного предиката «казаться» может быть проведена по признаку а) наличия/отсутствия контрфактической пресуппозиции; б) по признаку наличия/отсутствия пропозициональной установки «наблюдения» (или «восприятия»).

4. Контексты функционирования глагольного предиката «казаться» имеют различные прагматические пресуппозиции, что обуславливает различие прагматических функций высказываний.

Список литературы: 1. Вольф Е. М. Функциональная семантика оценки. М., 1985. 228 с. 2. Падучева Е. В. Высказывание и его соотношенность с действительностью. М., 1985. 270 с. 3. Смирнова Т. Н. Семантическая структура предложений с предикатами состояния // Дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. Х., 1986. 163 с. 4. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семантические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. 332 с.

Поступила в редколлегию 07.12.87

К ВОПРОСУ ОБ ЭТИМОЛОГИИ СЛАВЯНСКОГО *deva*

В этимологической традиции слав. *\*deva* принято сближать генетически с *\*dojiti*. Такая точка зрения имеет в славистике широкое распространение. Ее поддерживают Ф. Миклошич, А. Мейе, К. Бругман, А. Брюкнер, В. Махек, М. Фасмер, А. Г. Преображенский и др. Нашла она отражение и в ЭССЯ О. Н. Трубачева. Суть ее сводится к следующему. В основе указанных слав. образований лежит и.-е. корень *\*dhe* (i) — выражающий признак «кормить грудью; сосать», который составляет содержание глагола *\*dojiti*. Слово *deva* реконструируется на праславянском уровне как *\*doi-v-a*, субстантивированное прилагательное с древним значением «кормящая, способная кормить (грудью)» [20, с. 17—18; здесь же см. и литературу вопроса]. При этом понятие «дева, девушка» рассматривается как «относительно позднее, вторичное», а само образование — как «праславянская инновация, не имеющая полных словообразовательных соответствий в других и.-е. языках» (там же). ЕСУМ, также один из новейших, связывая генетически *\*deva* с *\*dojiti*, со ссылкой на Ф. Миклошича и А. Мейе, в качестве первичного его значения реконструирует: «здатна годувати грудью» або «яка ссе» (22,1, с. 85). Само по себе объединение под одним знаком конверсивных значений возможно (известное в лингвистике явление). Однако первичного значения оно не проясняет.

Традиционной точке зрения на этимологию слав. *deva* противостоит мнение Я. Розвадовского, который связывает его происхождение с др.-инд. *devī* «богиня» (даем по 18, с. 491). Однако это его допущение в свое время было отклонено В. Ягичем и, очевидно, в силу авторитета последнего, не получило развития.

А между тем языковые данные, показательные в том отношении, что они либо относятся к сравнительно архаическому слою лексики, либо к диалектному, народному, очень убедительно, как нам представляется, аргументируют мнение Я. Розвадовского.

Рассмотрим их.

В «Материалах для словаря древнерусского языка...» И. И. Срезневского слово *дѣва* толкуется через лат. *virgo*, греч. *παρθένος* и иллюстрируется текстами из памятников письменности, явно свидетельствующими о том, что имеется в виду значение «девушка»: Оуподобися црствие небесное. 1. дѣвъ. МѠ XXV. 1. Остр. ев. (известно, что девы шли навстречу жениху); Слышу, яко сестру имате дѣвою. Псков. 1 л. 6496 г. (речь идет о сватовстве кн. Владимира к сестре греческих царей) [15, I, с. 780]. Греч. *παρθένος*

А. Д. Вейсман объясняет как «девица, дева»; ...поэт, как прил. девственный, чистый;  $\mu\eta\eta$ : ...Н. З.  $\bar{o}$   $\mu\alpha\rho\theta\epsilon\nu\acute{o}s$  неженатый, целомудренный» [14, с. 956]. Лат. *virgo* также «девица, девушка» [9, с. 576]. И. И. Срезневский дает наречие **дѣвою** в значении «в девстве, девственный, непорочный», иллюстрируя его, что весьма для нас показательно, текстами, в которых оно относится к обозначениям лица мужского пола: «Бѣльць нѣкто имѣ снаговѣина и дѣвою (*παρθενον, virginem*). Пат. Син. XI в. [15, I, с. 780]. Данный семантический признак содержится и в местоименном по форме **дѣвая**, и в других его однокоренных: **дѣвая** «дев-

**ственная, непорочная**: Да поискали быхомъ први двыхъ двцъ добровзорныхъ. ЕсѠ. П. 2. по сп. XIV в. (там же); **дѣвство**

«девство, чистота, целомудрие»: Иже... вселися въ стую двцо

и рожеся от нея, двства же не вреже. Нест. Бор. Гл. 3; Преже поятя жены своя растелить дѣвство. Прав. митр. Кир.; **дѣв-**

**ствъникъ**; Двствъника члв(чс)каго рода по дѣльгоу въсхва-лимъ. Мин. 1096 г. (сент.) 153 [15, I, с. 782] и др. Как известно, в соответствии с христианским мифом, богородица, которая действительно «доила», т. е. кормила, своего сына Иисуса, в то же время родила его от святого духа, сохранив девственность. Отсюда богородица — **дѣвомати** и в то же время **прѣчистая дѣва, приснодѣвая, прѣчистая дѣвомати** и под. Ср.: Тѣмъ же тя поемъ.

прчстая Двомти. Мин. 1097 (сент.). 64 [15, I, с. 781]. Характерные тексты приводит в своей статье, посвященной старославянской

лексике, Р. М. Цейтлин: **тя молимъ... выпльщцааго ся отъ стааго** дха. из марию славъныя и приснодѣвыя брца (Евх. 61в 21) [19,

с. 107]; **отъ непорочныя и прѣчистыя дѣвы (изиде ис)** (Супр. 10, 29; 10, 21—22) (там же, с. 106).

Семантический признак «девственный, непорочный» выражают также многочисленные образования диалектной восточнославянской речи, однокоренные с **дева**. Например, **девахы**: Одна у меня девахы, а две замужем. Ср. Урал. Акм. Одни девахы и женщины были. Девахой раньше незамужнюю звали. Новосиб. Кемер. [14, 7, с. 313]; **девка**: Девкой меньше, так бабой больше. [7, с. 508]. Показательно употребление прилагательного **девий** в сочетании **девые училище**: Так называют крестьяне Епархиальное женское училище. «Это название как более точное (замужних и вдов в училище не принимают) не мешало бы позаимствовать у народа и официальному языку». Вят., Зеленин, 1903 [14, 7, с. 315]. Семантика ряда глагольных образований также связана с рассматриваемым признаком: укр. диалектное **додівчити** значит «зберегти невинність до заміжжя», **роздівчити** — «Позбавити

невинности». Нед. [22, I, с. 84]; рус. **девожать** — «быть незамужней (о девушке)». Даль [без указ. места]. Иногда говорится о мужчинах: вести холостую жизнь. Даль. [без указ. места] [13, 7, с. 318].

По отношению к лицам как женского, так и мужского пола употребляются диалектные **девун** (вар. **деун**) «старая дева, старый холостяк» (там же, с. 320).

Весьма диагностическими являются данные, приводимые Гринченко Б. Д.: «**Дівочтво** ...Кохалась я з одним козаком і заприсягалась нікому більш як йому одному віддати моє дівочтво. Стор. 1. 34; **Дівування. Дівування здавати**. Покидять девичество, виходить за муж. Маркев. 133. Ой у садочку, у садочку там голубка гуде, Ой там Маруся дівування здає: Нате ж вам, дівочки, дівування моє! А вже ж я піду в жіночу раду, жінкам на пораду. Метл., 231» [6, 1, 387].

Показательные факты дают и другие славянские языки. ЭССЯ в ряду однокоренных с \**deva* приводит словен. *devica* «девственница» (Plet. 1, 135); польск. *dziewica* — также «девственница» (Dorosz. П. 595) [21, 5, с. 20]. В болг. диалектах **девичество**, **девичник** — «петно от кръв по риза на младоженка след брачната нощ» (Брусен, Тетевенско) [2, с. 330].

А. Г. Преображенский в статье «Дѣва» среди славянских данных приводит болг. **дѣвчинка** «весталка» [13, 1, с. 207]. ССРЛЯ слово **весталка** объясняет так: «У древних римлян жрица богини Весты, богини домашнего очага, принявшая обет вечного безбрачия и обязанная поддерживать неугасимый священный огонь в храме богини» [16, 2, с. 224]. Существенно указать и на другой известный храм — Парфенонъ. «ПарФенонъ, храм дѣвственной Паллады въ Акрополѣ АѠинскомъ» (ср. *парфеон* девичья (комната))» [4, с. 956].

Как показывают приведенные факты, для словообразовательного гнезда слав. *deva* весьма последовательной и устойчивой, определяющей и едва ли не единственной является сема «целомудрие, непорочность». Очевидна логическая несовместимость данного признака с понятием «кормящая грудью», «способная кормить (грудью)»; а тем более «сосущая».

Несовместимость указанных признаков подтверждает, как нам кажется, и следующий текст, приводимый И. И. Срезневским для рус. ц.-сл. **подойти** в значении «вскормить грудью»: И дѣвства не погубиши и подоиши роженago. Златоуст. д. 1200 г. [15, II, с. 1043].

Очень ценный материал для изучения этимона слова *deva* дают символы славянской народной поэзии, отражающие, как известно, древнейшие представления, лежащие в основе древнейших же наименований. В данном случае, поскольку *deva* — субстантивированное прилагательное, этот признак — *tertium comparationis*, метафорическая ассоциация, которых при синкретич-

ности древних наименований может быть несколько. Приведем некоторые из них.

В своей магистерской диссертации «О некоторых символах в славянской народной поэзии» А. А. Потебня показывает, что понятие «нетронутость, девственность» выражается в славянской народно-поэтической речи характерным символом. Он пишет:

«Орать, как рвать ткань, значит любить, жениться: «Oraw że ja oranyciu na jaru pszenyciu, Perewiw ja diwczynqńku ta na molodyciu» (Ż. Р. II, 192). «Даже ходить по вспаханному полю [ср. *Девственная земля* — авторы] значит потерять девство: «Chod-

zila dziewczyna po zoranej roli, zgubiła wianeczek swój rozmarupowy» (Wójc. II, 215) [11, с. 151]. Wianek, wianeczek как символ девственности может быть не только розмариновым. Ср. польск. dziewiczy wianek, которое WSPR объясняет следующим образом: «рутовый венок (как символ девственности)» [23, с. 178]. В польском языке данное сочетание может употребляться и как несимволическое обозначение девственности, невинности (там же). А. А. Потебня указывает также на малорусское **рілля** — «жена, мать детей» [12, с. 151]. Б. Д. Гринченко в своем словаре приводит характерную на этот счет пословицу: «Така любя рілля, що дитина виросла б, коли б посадив. Ном. № 10150» [6, 4, с. 23]. И. Кронеберг по поводу лат. *virgo* сообщает: «Иноск. о вещах: чистый, несмешанный, не бывший еще в употреблении... Terra *virgo*, Plin. земля, которую еще не копали» — при прямом *virgo* — «девица, девушка» [10, с. 576].

Представляется важным для решения вопроса об исконном значении слав. *deva* учитывать и другое символическое значение слова **девица**, распространенное в народной поэзии. Ср.: «**Девица**. 3. Фольк. Эпитет воды. Водица-царица, Красная девица, Прекрасная Ульянея. Смол., 1914 [14, 7, с. 315]. Имеется в виду вода нетронутая, т. е. «девственная», колодезная (природная), а не криничная. Яркие образцы народной поэзии по этому поводу находим у А. А. Потебни в уже называвшемся выше труде. Например: Лучче було колодязем, А ніж тепер криницею, Лучче було дівчиною, А ніж тепер молодичею. 3. Ю. Р. II, 238 [11, с. 72]. Ср.: Ой у полі криниченька, — орли воду п'ють, а вже ж мою да дівчиноньку до шлюбу ведуть. Чуб. [6, 1, с. 383]. Колодязь, польск. и др. *studnia*, по мнению А. А. Потебни, «первоначально ...означали некопанный и необделанный ключ или, по крайней мере, ключ без отношения к его происхождению» [11, с. 71]. Тот факт, что со словом **криница** в малорусских песнях «соединяется понятие некопаного и необрубленного источника», А. А. Потебня относит «к сравнительно позднему времени, потому что млр. **криница** имеет отношение к словам, означающим сосуд» (там же). Вспомним древнерусское **кринь** — *patera*: Кринь же проливающе поток ишѣлени. Мин. 1096 г. (окт) 117 [15, 1, с. 1324]. Слово **криница** в значении «ключ, родник» широко представлено в рус-

ских говорах. СРНГ показывает смол., курск., ряз., твер., южн., зап., дон. [13, 15, с. 257].

«Вода в кринице сравнивается с девством; убыль воды — потеря девства. Uze z taja kernyczenka murawou zarosla (следовательно, высохла), Uze z taja diewczynonka dawno zamuz poszla» (Ž. P. II, 181)» [11, с. 72].

В связи с этим символом интерес представляют соображения А. А. Потебни, высказанные им насчет семантики глагола **доить**. Он допускает, что значение «кормить (грудью)» является производным от более раннего значения, определяемого им как «пить»: старинное **доити** «кормить грудью» «есть причинная форма корня, означавшего «пить» (со ссылкой на Шлейхера) [11, с. 93]. Это замечание А. А. Потебни заслуживает самого серьезного

внимания и может служить ключом к этимологии слав. *deva*, к установлению его семантической связи с глаголом *dojiti*. Учитывая тот факт, что девица — эпитет воды, можно допустить, что *deva* выражала признак «напояющая» (утоляющая жажду). Дальнейшие разыскания показывают, что это не единственный признак, дающий первичное значение рассматриваемого слова, по данным славянской символики.

На этимологию слав. *deva* проливают свет и другие особенности употребления его или производных в народно-поэтической речи. Характерным эпитетом к словам **дева**, **девица** и др. в устном народном творчестве славян и в диалектной речи выступает прилагательное **красна (красная)**. Ср.: Девка красна до замужества [7, с. 508]; Зоря-зоряница, красная девица. Ном. № 53 [161, с. 386]; Заря, заряница, красная девица, по лесу ходила, ключи потеряла; месяц видел, солнце скрало (об утрн. заре, после первого дождя). [7, с. 628]; Ты прости, прости, красна девица! [9, с. 212]; Ёзяли мы ясную стрелку — Ясную стрелку, красную дзевку [20, с. 84—85].

А как считает А. Н. Веселовский, «Красная девица в сущности тождесловие, ибо и прилагательное, и существительное выражают одну и ту же идею света, блеска» [5, с. 74]. О «свете», «блеске» как представлении, лежащем в основе древнейшей семантики слов **красный** и **девица**, пишет и А. А. Потебня: «Калина стала символом девицы потому же, почему девица названа красною: по единству основного представления огня — света в словах **девица**, **красный**, **калина**» [11, с. 2]. Такое представление естественно связано с представлением о чистоте, девственности. Также, и по мнению А. Н. Афанасьева, «**красный** первоначально означало: «светлый, яркий, блестящий, огненный» [1, с. 97]. Тавтологичность «коренного смысла» слова **красный** и сочетающегося с ним другого слова в поэтической речи А. Н. Афанасьев подтверждает следующими фактами: «Как постоянный эпитет, подновляющий коренной смысл слов, принятых за названия небес-

ных светил и солнечного сияния, прилагательное это употребляется в следующих эпических выражениях: **красное солнце, красная заря, красный день...**» (там же).

Таким образом, древняя семантика слова **красный** проливает свет и на древнюю семантику слав. *deva*. Кроме отмеченных уже выше признаков, для нее, очевидно, следует выделить и признак «светлый, ясный». Его достоверность подтверждается символическим значением слав. *deva*, *devica*. Так, по данным СРНГ, **девица** на Рязанщине употребляется как символ солнца. Ср.: «2. О солнце. Девица плачет и смеется — солнце светит и дождь идет. Скоп, Ряз., 1905—1921» [14, 7, с. 315]. По свидетельству А. Н. Афанасьева, «народная загадка, означающая солнце, представляет его красною (т. е. блестящею) девою: красная девушка в окошко глядит (-светит на заре: окно -утренний восход» [1, с. 71]). Сла-

вянское *deva* по отношению к светилам может употребляться и несимволически. «**Дева** (лат. *Virgo*), зодиакальное созвездие с яркой звездой Спика» [17, с. 370]; «**Діва** (зодіакальне сузір'я). **Дівка, Дівчина з відрами** «тс.» ст. Дѣва — знамение н(е)б(е)сное (1642)» [22, с. 85]. Производные участвуют в составных номинациях с той же функцией: «**Девичьи зори**. Три звезды подле Млечного пути. Тул. Доп. Опыт. 1858» [22, 7, с. 315]. У. И. И. Срезнев-

ского находим характерное сочетание **Двичнами лоучами**. Мин. Пут. XI в. 63 [151, с. 781].

В своих «Поэтических воззрениях...» А. Н. Афанасьев сообщает, что, по народному преданию, древние славяне, как и немцы, и литовцы, изображали солнце в виде прекрасной богини [1, с. 97]. Из этого следует, что дева и богиня функционально тождественны, чего нельзя не учитывать, этимологизируя слав. *deva*.

Представление света, как основы древнейшего значения *deva*, связанного с божественным началом, очень точно подчеркивает болг. **недевки**, которое представлено в этимологическом словаре болгарского языка как: «нар. митол. «невидими същества, като самодиви и юди» [2, с. 330].

Очевидно, именно в связи с тем, что *deva* могла быть и богиней, она нашла отражение в народном земледельческом календаре. Ср.: Семь: дев. День 18 мая. [14, 7, с. 313]; Семь дев — сеют лен; Если дубовый лист на семь дев развернулся (!), то земля принялась за свой род (!) [8, 1, с. 508]. Ср. показанную А. А. Потебней символику: пахота земли.

Известная связь божественного, светлого начала и красоты подтверждается сербохорв. **дивота** «красота», которое А. Г. Преображенский рассматривает как родственное рус. **диво** и далее сскр. *devās* «бог», лат. *divus* «божественный», *deus* «бог», лит. *devas*, лтш. *dīws*, прус. *deiws* «т. ж.», устанавливая для них об-

щую и.-е. основу \*deiuos «бог», собственно «небесный» к \*deieuo «блестеть, светить» [13, 1, с. 184].

И в данном случае ценным представляется допущение А. А. Потебни: «Скр., лит., греч., лат. названия бога имеют в основании корень **див** «светить», что ясно указывает на чувственное происхождение мысли, связанной с этими названиями. Скр. **дѣва**, **дѣви** есть эпитет многих (первоначально, конечно, только светлых) богов и богинь» [11, с. 34]. Характерно, что А. А. Потебня называет и сскр. **дѣви** (т. е. *devi*).

Приведенные материалы, как думается, вполне аргументируют мнение Я. Розвадовского о генетической связи слав. *deva* с и.-е. названиями богов, в основе которых лежит признак «светлый, ясный» (точнее, и данный признак, учитывая, что боги — это существа всемогущие). Они также позволяют связать слово *deva* с существительными *divъ*, *divo* и однокоренными. В пользу последнего приведем еще одно свидетельство. СРНГ, объясняя глагол **девить** «беседовать с дружкой за воротами (о девушках)» «Пск. [13, 7, с. 315], отсылает к его варианту **дивить**: «Поздно вечером и долго разговаривать с молодым человеком, считающимся женихом, у ворот своего дома (о девушке)». «Это отнюдь не предполагает ничего предосудительного; если девушка дивит, то она уже, по мнению всех, на степени невесты, и мать, не краснея, рассказывает своим знакомым, когда и с кем ее дочь стала дивить. Так как слова **дева** и **дивить** одного корня (*div*), то они должны объяснять друг друга: и **девица дивит** есть выражение тавтологическое». Тороп. Пск., Буслаев, 1852. Пск. — Ср. **Девить**. [138, с. 48].

Подобная «мена» [e] (<e) с [и] как факультативная известна. Но если здесь проявляется исконное соответствие двух звуков дифтонгического происхождения, тогда *divъ*, *divo* следует действительно объединять с *deva* в одном словообразовательном гнезде, и тогда сакральное происхождение этого славянского слова следует признать несомненным.

Жизненная актуальность семантики, выражаемой словом *deva* и производными, его «высокий» по этой причине характер способствовали тому, что оно, будучи славянской инновацией, существует в «ореоле» тех представлений, которые лежат в основе мотивирующих его, более ранних по времени возникновения *deva*, *devica*. Именно *devi* как первое среди трех образований (если идти за Р. Бошковичем, с. 153—154), по всей видимости, в своем содержании отражало комплекс признаков, мотивированных представлениями огня, света, воды, жизни (рождения), т. е. тот же самый, что и в названиях божеств. И по форме слав. *devi* ближе к и.-е. обозначениям божества, ср. сскр. *devi* «богиня». Трудности установления этимона слав. *deva* объясняются его инновационным

характером: оно возникло как прилагательное (позже субстантивировавшееся) на том этапе, когда уже существовало *devica*, но уже не было коренного для них, закономерно утраченного *devi*.

**Список литературы:** 1. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т. 1. 803 с. 2. Георгиев Вл., Гълъбов Ив. Български етимологичен Речник. София, 1971. Т. 1. 3. Бошкович Р. Основы сравнительной грамматики славянских языков. М., 1984. 303 с. 4. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. СПб, 1889. 1370 стлб. 5. Веселовский А. Н. Из истории эпитета//Историческая поэтика. Л., 1940. С. 73—93. 6. Гринченко Б. Д. Словарь украинского языка. К., 1907. Т. 1. 1909. Т. 2. 7. Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1984. Т. 1—2. 8. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 1—4. 9. Киреевский В. П. Собрание народных песен. Л., 1977. 328 с. 10. Кронеберг И. Латинско-русский и русско-латинский лексикон. М., 1870. 692 с. 11. Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Х., 1860. 155 с. 12. Потебня А. А. О доле и сродных с нею существах. Х., 1867. 44 с. 13. Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка. М., 1959. Т. 1—2. 14. Словарь русских народных говоров. Л., 1972. Вып. 7. 150 с.; 1973. Вып. 8. 150 с.; 1979. Вып. 15. 150 с. 15. Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. М., 1958. Т. 1—3. 16. Словарь современного русского литературного языка М.; Л., 1951. Т. 1, 2. 17. Советский энциклопедический словарь. М., 1980. 1600 с. 18. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1964. Т. 1. 350 с. 19. Цейтлин Р. М. Заметки по старославянской лексикологии//Этимология. М., 1973. С. 104—111. 20. Шейн П. В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1887. Т. 1, ч. 1. 589 с. 21. Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд. М., 1978. Вып. 5. 300 с. 22. Етимологічний словник української мови. К., 1985. Т. 2. 250 с. 23. Wielki Słownik Polsko-Rosyjski. Warszawa, М., 1967. 1344 s.

Поступила в редколлегию 11.10.87

О. И. НОВИКОВА

## ОБ ОТРИЦАНИИ В СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ТЕКСТА

Изучение средств выражения отрицания, исследование сущности этого явления является чрезвычайно актуальным. Это обусловлено необходимостью точного, формализованного описания естественного языка для решения различных прикладных задач (например, построение алгоритма перевода с естественного языка на информационно-логический и т. п.).

Явление, которое принято называть «отрицанием», имеет лингвистические, логические и философские интерпретации. Соответственно заслуживают изучения и описания средства выражения отрицания в языке, в логических исчислениях и философских понятиях.

Вначале рассмотрим явление отрицания с лингвистической точки зрения и проследим, какие средства выражения реализуют указанную категорию в языке. Четкого определения явления отрицания в литературе, к сожалению, не имеется, что связано, вероятно, с обилием средств выражения отрицания и разной их семантикой. На различный характер «отрицательности» обращали внимание А. М. Пешковский [1], В. И. Чернышев [2]. Ученые выделяли несколько разновидностей «отрицательности»:

1) выражение значения полного отрицания того, что слово

передает без отрицательного аффикса, напр.: немзыкальный, неделимый;

2) представление значения положительно-отрицательного понятия; в таком случае, с одной стороны, имеется значение, противоположное тому, которое слово имело без отрицательного аффикса, а с другой стороны, есть указание на наличие противоположного, антонимичного значения, напр.: недобрый — это не только присутствие доброты, но и наличие злости. Такого рода «отрицательность» рассматривается В. В. Виноградовым как «контрастно-утвердительная реальность», в которой «утверждается наличие противоположного отрицаемому качества, состояния, действия» [3].

3) Выражение значения ограниченной меры качества, оттенков умеренности, напр.: нетрудный, нетяжелый.

Как видим, на лексическом уровне отрицание выражается с помощью различных словообразовательных элементов, аффиксов (точнее, в русском языке только с помощью префиксов). К ним относятся: не-, без-(бес-), недо-, вне-, обез-(обес-), анти-, дис-, дез-, а-, им-, ин-, ир- и др. (ср.: неделимый, безоблачный, бесконечный, недоученный, внештатный, обезглавленный, обесцвеченный, антивоенный, дискомфортный, дезактивированный, аполитичный, имобилизованный, инвариантный, иррациональный).

Следует отметить, что наиболее употребительным является префикс *не-*, причем чаще всего он соединяется с абстрактными существительными, напр.: недостаток, несчастье, непостоянство и т. д. За некоторыми префиксами четко закреплено одно из трех указанных В. И. Чернышевым значений, напр.: префикс *недо-* всегда означает неполноту, недостаточность действия, состояния, качества, отсутствие нужной меры: недолюбливать, недомогать. Некоторые же префиксы приобретают отрицательное значение sporadически, напр.: префикс *сверх-* приобретает отрицательное значение лишь в соединении с относительными прилагательными — сверхчеловеческий. А вот для префикса *не-* характерно употребление во всех трех значениях «отрицательности»: несчастный (первое), неловкий (второе), нетяжелый (третье).

К лексическим средствам выражения отрицания в языке относятся также: а) частица **не** (при всем многообразии ее смысловых оттенков в зависимости от окружения); б) частица **ни**; в) **нет**, функционирующее как безличный глагол, слово-предложение и т. п., г) отрицательное слово **нельзя**, д) предлог **без** и т. д.

Ср.: а) **Не** было бы счастья, так несчастье помогло. Мне всю ночь **не** спать. б) В тайге **ни** звука. в) Надо бы что-нибудь сказать, да слов **нет**. — Билеты есть? — **Нет**. г) Меня **нельзя** обмануть. д) Не выходи **без** головного убора.

Средства выражения отрицания являются конституирующими элементами отрицательных предложений, отражающих объективное отсутствие или нереальность связей между предметами и явлениями действительности.

Кроме грамматических и лексических, существуют такие сред-

ства выражения отрицания, как интонация и/или инверсия, напр.: «Было бы о чем жалеть!», «Пойду я туда, как же!» и т. п. Эти языковые средства были подробно исследованы Д. Н. Шмелевым [5].

Безусловно, что различные средства выражения отрицания (как грамматические, так и лексические) тесно связаны с природой выражаемых ими логических единиц, как связаны между собой язык и мышление. Так, слова с отрицательными словообразовательными элементами обозначают (или называют) отрицательные понятия; отрицательные синтаксические конструкции выступают языковыми выразителями отрицательных суждений;

Рассматривая вопрос об отрицательных понятиях, ряд ученых-логиков [6, 7] высказывает мнение о том, что понятия могут быть или положительными, или отрицательными. Противоположное мнение защищают Д. П. Горский [8], А. И. Уемов [9]. В этой дискуссии, вероятно, ближе к истине сторонники деления понятий на положительные и отрицательные. Кроме того, по мнению Н. Г. Озеровой, существуют отрицательно-положительные понятия, соединяющие в себе признаки и положительные, и отрицательные (напр.: невеселый (грустный) — тот, у кого отсутствует веселье, кого охватила грусть [4]).

Таким образом, три перечисленных класса логических понятий находят соответствующее выражение в языке: безаффиксальное выражение положительных понятий (инициатива, интересный, добросовестный); безаффиксальное выражение отрицательных понятий (отсутствие, отказ, т. е. несогласие); префиксальное выражение отрицательных и положительно-отрицательных понятий (безынициативный, неинтересный, недобросовестный).

Совершенно иные средства выражения отрицания функционируют на синтаксическом уровне — на уровне предложения. Общепринятым является деление предложений на общеотрицательные (в которых отрицается сказуемое) и частноотрицательные (в которых могут отрицаться как субъект, так и объект действия, время, место, способ действия, т. е. подлежащее, дополнение, обстоятельство). Впервые такое деление ввел А. М. Пешковский [1]. Некоторые исследователи, напр. Н. Г. Озерова, предлагают выделять отрицательно-утвердительные предложения, к которым относятся конструкции с однородными сказуемыми, при одном или нескольких из которых есть отрицание (т. е. таким образом между одним и тем же субъектом и разными предикатами возникают как положительные, так и отрицательные связи, напр.: Одиночество давило, терзало душу, но не отступало).

К средствам выражения отрицания на синтаксическом уровне относятся сложные и составные союзы разных разрядов: не только..., но и; не..., а; не столько..., сколько; тем не менее, несмотря на, и т. п. (ср.: Усилия соревнующихся направлены не только на достижение количественного результата, но и прежде всего на повышение качества продукции. Не мешать, а помогать надо новаторам производства. Комиссии чаще не столько помогают, сколько мешают работать. Несмотря на критику, многие продолжают рабо-

тать по старинке. Тем не менее виновники числятся в лидерах соревнования. («Соревнование и дисциплина поставок» — «Правда», № 256 (24513) от 13.09.1985 г.).

Лингвистический анализ средств выражения отрицания на синтаксическом уровне связан с другой логической проблемой — с отрицательными суждениями. Существует несколько различных точек зрения на сущность отрицательных суждений. Ряд исследователей считает, что отрицательные суждения самостоятельно не отражают действительности, а лишь являются модификацией утверждения [10, 11]. Аналогичная точка зрения встречается и у лингвистов: так, Н. Хомский считает отрицательные предложения лишь модификацией утвердительных предложений.

Противоположная точка зрения была высказана еще Аристотелем, который считал, что как утвердительные, так и отрицательные суждения отражают реальную действительность [12], а затем поддержана и развита различными учеными — Е. М. Галкиной-Федорук [13], А. Н. Васильевой [14].

Наиболее типичными примерами утвердительных и отрицательных суждений являются соответственно модели «А есть В» и «А не есть В». Однако такого рода модели в естественном языке встречаются не часто; гораздо более характерным является употребление различных сложных языковых конструкций, в первой части которых имеются одна или несколько пар субъектов и предикатов, связанных утвердительной связью, а в другой части связь субъекта и предиката может быть отрицательной.

Напр.: Больной принял лекарство, прилег, закрыл глаза, но боль не проходила.

Более того, утвердительные по форме предложения нередко выражают отрицательный смысл, напр.: «Какой я хозяин!» (И. С. Тургенев), а отрицательные по форме предложения, в свою очередь, могут выражать утвердительный смысл, напр.: «Он не может не прийти!».

Философский анализ познания сути явления отрицания доказывает обусловленность существования отрицательных высказываний диалектикой процесса познания, а именно тем, что некоторая часть знаний в процессе постоянного развития обесценивается, оказывается ложным знанием [15]. Кроме того, истинное отрицательное высказывание несет не «шум», а позитивную информацию о мире. Сообщение «А не есть Р» уменьшает неопределенность наших знаний относительно того, какие объекты обладают свойством Р и какими свойствами из числа возможных обладает объект А. Ф. Энгельс в «Анти-Дюринге» писал: «В диалектике отрицать не значит просто сказать «нет», или объявить вещь несуществующей» [16].

Философский анализ смысла отрицательных высказываний значительно осложняется обилием различных видов отрицания в языке повседневного общения и в языке науки. Особенно явными стали отмеченные различия в оттенках смысла и способах употребления отрицательных высказываний после того, как для

некоторых из них с помощью логических исчислений было выработано точное формальное представление (напр., в области классической математики различные оттенки значения отрицания поддаются формализации и в результате устраняются возможные неточности понимания). В текстах эмпирических наук и в разговорном языке до настоящего времени не существует содержательных и формальных признаков появления определенного вида отрицания, хотя необходимость подобного рода разработок очевидна и весьма актуальна.

Одним из возможных путей описания отрицания в семантической структуре текста может быть методика анализа предикативно-аргументных выражений.

Опираясь на идею В. Я. Проппа о создании «полного мифа», «обобщенной сказки», в которой собраны воедино все возможные варианты действий и поступков сказочных персонажей, предположим, что и в жанре научно-технической литературы можно создать такой же «полный», «эталонный» текст. В нем информация будет представлена в самых общих категориях некоторой предметной области. Этот условно названный «эталонным» текст представляет собой своего рода «базу знаний» некоторой предметной области, нечто вроде энциклопедического текста о данной предметной области. Такой текст состоит из ядерных предложений, в которых эксплицирована информация. Если «эталонный» текст с максимальной полнотой охватит и опишет некоторую предметную область, то каждый последующий, появляющийся вновь текст, относящийся к той же предметной области, может быть «спроецирован» на «эталонный» и воспринят, понят читающим должным образом.

Предположим, что такой «эталонный» текст состоит из трех частей: 1) описание некоторой «действительной», существующей ситуации, имеющей место в некоторой предметной области; 2) описание негативной, «неправильной», «дефектной» ситуации в той же области и возможные причины этого явления; 3) описание «эталонной», «образцовой», «идеальной» ситуации, которая указывает, каким должно быть положение вещей в той же области, а также указывает возможные пути исправления «негативной» ситуации.

Аналогом такого деления можно считать гегелевскую триаду: тезис, антитезис и синтезис. Тогда любой текст, относящийся к произвольно взятой предметной области, может быть рассмотрен с точки зрения такого деления.

Проведенный семантико-синтаксический анализ ряда текстов, относящихся к различным жанрам публицистики (передовицы, научно-технические, экономические и культурные обзоры), позволяет сделать вывод о том, что практически каждый текст имеет три описанные выше части. Однако расположение этих трех частей (условно их можно назвать «действительной» (1), «негативной» (2) и «эталонной» (3)) далеко не всегда выглядит «правильным» и располагается в четкой последовательности, описанной выше. Практически в любом тексте встречается описание дей-

ствительной, негативной и эталонной ситуаций несколько раз, обрисованная в статье картина «прокручивается» снова и снова, причем порядок следования частей текста может меняться. Это, возможно, обусловлено основной функцией публицистики — функцией воздействия (а такое повторение, «прокручивание» всех частей текста усиливает воздействие сообщения на читателя).

Более того, открывает, начинает текст описание именно той части, той ситуации (действительной, негативной, эталонной), на которую автор хочет обратить особое внимание читателя. Например, один из анализируемых текстов («Активизируя человеческий фактор» — «Правда», № 248 (24505) от 5.09.1985 г.) начинается с описания эталонной ситуации, концентрирует внимание читателя на анализе тех факторов, которые призваны обеспечить лучшее использование всего производственного потенциала страны. Затем изложение идет в четкой последовательности: описание действительной (1) ситуации, негативной (2) и эталонной (3). Неднократное повторение ситуации 1—3 позволяет дать комплексную оценку разных сторон проблемы, указать, что хорошо, что плохо, как должно быть.

Следует отметить, что в зависимости от жанра публицистики меняется и порядок следования указанных частей текста. Наиболее четкий, логически выдержанный тип изложения характерен для научных обзоров и передовых статей.

Напр., в анализируемом тексте «Соревнование и дисциплина поставок» («Правда», № 256 (24513) от 13.09. 1985 г.) изложение идет по четкому плану: описание действительной (1) ситуации (речь идет о важности выполнения договорных обязательств и своевременности поставок), приводятся положительные примеры предприятий, в срок выполняющих обязательства; далее описываются с конкретными примерами случаи невыполнения обязательств, что уже относится к описанию негативной (2) ситуации. Завершает статью анализ путей, которые должны привести к улучшению создавшейся ситуации и сделать ее «эталонной».

В других жанрах публицистики (напр., обзорах на культурные, социальные темы) такого четкого логического изложения проследить не удастся, границы между тремя описанными ситуациями несколько размыты, встречается большое количество различных описаний, отступлений от темы, размышлений.

Интересно отметить, что при перестановке предложений текста по пунктам 1, 2, 3, соответствующим описанию действительной, негативной и эталонной ситуаций, общий смысл текста в большинстве случаев сохраняется. Так, если убрать повторы 1, 2, 3, 1, 2, 3 и все предложения из разных частей текста, относящиеся к описанию ситуаций 1, 2 и 3, выстроить по порядку, то получится как бы три текста, по отдельности каждый из которых описывает одну из трех описанных выше ситуаций.

Для каждой из условно выделенных и перечисленных частей текста употребляются «свои», присущие только ей средства выражения отрицания.

Для описания «действительной» (1) ситуации обычно употребляются более «слабые» средства выражения отрицания: префикс *не-*, *без-*, причем чаще всего в сочетании с прилагательными, наречиями, напр.: небрежный, неукоснительный, нередко, немало и т. п., частица *не* в составе различных синтаксических сочетаний: далеко не, отнюдь не, пока не и т. п. Но практически не употребляются *не* с глаголами в составе общеотрицательных предложений.

Для негативной (2) ситуации характерным является преобладающее употребление частицы *не* с глаголами в составе общеотрицательных предложений, что является наиболее сильным, действенным средством выражения отрицания, напр.: замечает, не идти, не выполнять и т. п. Следует отметить, что часто модель отрицания *не*+глагол в предложении сочетается с отрицательными местоимениями или наречиями, усиливающими отрицательный смысл всего предложения, напр.: не осуществить никаких изменений, никто не видел, никуда не идти и т. п.

Достаточно распространенной является модель отрицания *не*+прилагательное, которая указывает на противоположное, антонимичное или негативное качество предмета или явления, напр.: несвоевременный, непрерывный, недостаточный и т. п.

Для ситуации «эталонной» (3) характерным является следующее распределение отрицаний: в тех предложениях, где речь идет об улучшении негативной ситуации, о путях исправления ситуации (2), встречается некоторое количество различных средств выражения отрицания по моделям *не*+глагол, *не*+прилагательное, *не*+наречие, *не*+существительное, а также *не* в составе синтаксических сочетаний и составных союзов (типа *не...*, *а;* *не только...*, *но и*). В предложениях, где речь идет об описании собственно «эталонной», «образцовой», «идеальной» ситуации, отрицание практически отсутствует, но присутствует «двойное отрицание», создающее эффект утверждения, напр.: не без помощи, нельзя не заметить и т. п.

Таким образом, применяя комплексный подход при рассмотрении средств выражения отрицания в трех различных условно выделенных частях семантической структуры текста, соединяя лингвистический, логический и философский аспекты изучения указанной проблемы, можно сделать следующие выводы.

Для описания «действительной» (1) ситуации, которая должна описывать, утверждать некоторые положительные факты реальной действительности, характерно употребление небольшого количества «слабых» средств выражения отрицания: отрицательно-утвердительных понятий, отрицательных частиц в составе синтаксических конструкций, со «смягченным отрицанием», отсутствие общеотрицательных предложений.

Для описания «негативной» (2) ситуации характерно употребление большого количества общеотрицательных предложений и предложений с усиленным отрицанием, с двумя, тремя и более отрицательными местоимениями.

В описании «эталонной» (3) ситуации встречается некоторое количество различных средств выражения отрицания в той части, которая связана с «негативной» (2) ситуацией или описывает пути преодоления различных негативных моментов в ситуации (2); в части «собственно эталонной», указывающей, каким положительным должно быть положение вещей в некоторой описанной области, отрицание практически отсутствует или имеет место «двойное отрицание», создающее в целом утвердительный эффект.

Список литературы: 1. *Пешковский А. М.* Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956. 511 с. 2. *Чернышов В. И.* Отрицание не в русском языке. Л., 1927. 98 с. 3. *Виноградов В. В.* Русский язык. М., 1947. 784 с. 4. *Озерова Н. Г.* Средства выражения отрицания в русском и украинском языках. К., 1978. 117 с. 5. *Шмелев Д. Н.* Экспрессивно-ироническое выражение отрицания и отрицательной оценки в современном русском языке//Вопр. языкознания. 1958. № 6. С. 38—42. 6. *Челпанов Г. И.* Учебник логики. М., 1946. 159 с. 7. *Бакрадзе К.* Логика. Тбилиси, 1951. 456 с. 8. *Горский Д. П.* Логика. М., 1963. 292 с. 9. *Уемов А. И.* Проблемы отрицательных определений//Логико-грамматические очерки. М., 1961. 62 с. 10. *Кант И.* Критика чистого разума. 1915. 398 с. 11. *Зигварт Хр.* Логика. Т. 1. СПб, 1908. 481 с. 12. *Аристотель.* Аналитики первая и вторая. М., 1952. 438 с. 13. *Галкина-Федорук Е. М.* Современный русский язык. М., 1962. 276 с. 14. *Васильева А. Н.* Курс лекций по стилистике русского языка. М., 1976. 189 с. 15. *Бродский И. Н.* Отрицательные высказывания. Л., 1973. 103 с. 16. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 20. С. 145.

Поступила в редколлегию 15.10.87

**Н. И. СУКАЛЕНКО**

#### **ДИАЛЕКТИКА СТЕРЕОТИПНОСТИ И ПЛАСТИЧНОСТИ ОЦЕНОЧНЫХ КВАЛИФИКАЦИЙ**

Новейшие семантические исследования совершенно неотделимы от прагматики, так как уже в 70-е и в особенности 80-е годы становится все более очевидным, что изучение языкового значения в его коммуникативном, динамическом аспекте невозможно без привлечения человеческого фактора со всеми его психологическими особенностями.

Специфика человеческого фактора заключается в сущностных особенностях психического отражения. Как отмечает Дж. Лакофф, мысли, восприятия, эмоции, процессы познания и языка организованы с помощью одних и тех же структур [6, с. 368].

Основу такого единства составляет чувственная система познания, действие которой неотъемлемо от человека. Благодаря этой системе существует нечто общее в отражении языком объективной действительности как в прямых, так и в переносных значениях слов. Эта общность заключается в ориентации субъекта на определенные образцы, стереотипы или эталоны. Например, номинация прямых цветообозначений в языке строится по принципу «вообще похожести» [11], объединяя в одном общем родовом цвете самые разнообразные видовые оттенки (ср. зеленый цвет травы, капустных листьев, салата, петрушки и т. п.). Если эталонный объект встречается в непривычной редкой разновидности, то в номинации эта разновидность не принимается во внимание. Например, характеризуя различные цветовые оттенки прилагатель-

ных жемчужный, изумрудный, гранатовый, коралловый, сиреневый и т. д., мы как бы отвлекаемся от того обстоятельства, что жемчуг бывает голубым и розовым, изумруд — голубым, гранат — зеленым, коралл — черным, сирень — белой и т. д. Подвижный, изменчивый в цветовом отношении объект рисуется в нашем представлении как статичный. Например, зеленый цвет определяется как цвет травы, голубой — как цвет неба, «хотя всем известно, что трава не всегда бывает зеленой, а небо голубым» [11, с. 43]. По-видимому, выбор именно данной эталонной разновидности происходит с бессознательной ориентацией на идеальный для человека эталон, с учетом психофизиологических особенностей его организма: нам приятнее, когда небо — голубое, а трава — зеленая.

Языковые образы более высокой степени сложности строятся по этому же общему принципу: подобно тому, как у всех нас есть представление об усредненном зеленом цвете, у всех есть также представление о типичном актере, учителе, прокуроре. Ср., например, реализацию подобных представлений в приводимом ниже иллюстративном материале: «Его театральное появление в дверях с красными плюшевыми портьерами...» (В. Катаев); «...тоже поза, актерская?» (А. Цветаева); «... если бы он услышал подобные речи от кого-нибудь другого, то тут же уличил бы того в театральности» (И. Герасимов); «Делать это нужно как бы попутно, ни в коем случае не «учительствуя» (Д. Бисти); «— Так, все понятно, — произнес он прежним прокурорским тоном, словно подвел черту» (В. Амлинский); «... густые поседевшие усы, столь же традиционно густые прокурорские брови...» (В. Катаев).

Вместе с тем следует иметь в виду, что формированию усредненного эталона по принципу «вообще похожести» противостоит диалектически противоположная тенденция расчленения эталона на целый ряд ситуативных образцов, т. е., на первый взгляд, обедненная в силу своей схематичности классификация, оказывается, обладает большой гибкостью и пластичностью.

В принципе следует иметь в виду чрезвычайную сложность, многомерность и многоплановость эталонной структуры.

По всей вероятности, и явные сравнения, и скрытые, метафорические, как общепринятые, узуальные так и индивидуальные направлены на поиск эталона в самых разнообразных ситуациях общения, в том числе и для придания в целом как будто единой ситуации тончайших обертонов. Ср., например, качественно различную оценку, выраженную в словосочетаниях «румяное лицо» и «красное лицо». Если первая оценка ассоциируется с красотой, здоровьем, то красное лицо, как правило, лицо нездоровое, аплексическое. Н. Б. Бахилина высказывает предположение о том, что «может быть, типичный румяный цвет, так сказать, «классический русский румянец», представляется на белом лице» [2, с. 116]. Ср. также *покраснеть как рак* (в ситуации, связанной с проявлением стыда, смущения; данная оценка возможна как по отношению к самому говорящему, так и другим лицам) и *зардеться как маков цвет* (из-за сохранения высоко положительной по-

этической окраски это сравнение, как правило, не используется говорящим по отношению к себе).

На наш взгляд, при выборе цветового эталона для описания человеческой внешности гораздо важнее передать ощущение-впечатление, чем прямо обозначить цвет. Иными словами, при таком моделировании как бы присутствует элемент условности как в устойчивых сравнениях, так в еще большей степени в индивидуальных — из-за субъективности, мимолетности, трудноуловимости ощущений. Именно в силу условности возможна однотипность, синонимия впечатлений: так, одно и то же лицо болезненного цвета можно назвать *серым, желтым, зеленым; посинеть* можно и от чрезмерного крика, и от холода.

Условность индивидуальных эталонов иногда может быть настолько велика, что требует развитого воображения и даже превращается в элемент игры: «Я не однажды задумывался, разглядывая серебристые, совсем неброские, с несколько сиреневым отливом волосы приветливого люда наших северных областей; (Ю. Куранов); «Огромные сиренево-серые глаза застыли без всякого выражения» (Н. Кожевникова); «Встретил в зеркале свое лицо — совершенно зеленое, как лист молодого июньского салата» (В. Токарева). В самом деле, ведь никто не понимает буквально сравнение цвета лица с молодым июньским салатом.

Вполне естественно, что устойчивые ситуативные эталоны уже в силу условности не совпадают в различных языках. Например, в чешском языке желтый цвет передает состояние недовольства, зеленый — изменение цвета лица от действия холодного воздуха (ср. русск. *посинеть* от холода) [см. 5, с. 62].

Впрочем, в моделировании человеческой внешности можно наметить некоторые универсалии, действующие в силу общности человеческого феномена — единства психологического механизма, эстетических представлений и т. д. Например, всеобщим фондом, кладовой, из которой черпают эталоны для моделирования человеческой красоты во всех языках мира, является набор из цветов, фруктов, драгоценных камней, металлов. Обращение к подобному фонду стало настолько традиционным, что превратилось в устойчивые схемы, условность которых так остро ощутил В. Шекспир в 130-м сонете: «Coral is far more red than her lips red; I have seen roses damask'd, red and white, but no such roses see I in her cheeks».

Гораздо сложнее уловить универсальные закономерности во всей символике цветового обозначения. По-видимому, к универсалии высокой степени вероятности в языках мира относится символическое противопоставление черного и белого цветов. Не только в европейских языках, но, по данным В. Тернера, все информанты (ндембу), населяющие нынешнюю Замбию, единодушны в том, что «белая глина» и другие «белые вещи» означают белизну, которая символизирует благо, чистоту, безбедность, силу, отсутствие смерти и т. д., а чернота — это зло, дурные вещи, отсутствие удачи, чистоты или белизны, страдание или несчастье, болезни и т. д.;

у народов Мадагаскара с «черным» ассоциируются такие слова, как низменный, неприятный, злой, подозрительный, неприветливый, нежелательный; с белым — свет, надежда, радость, чистота [10, с. 81, 94]. С полярной символикой «белого» и «черного» очень тесно переплетается символика «светлого» и «темного» (ср., например, библейское противопоставление светлых и темных сил).

Однако следует иметь в виду, что под эталонным механизмом оценки впечатлений подразумеваются только некоторые наследственно закрепленные особенности человеческого организма, развитие которых, как и жизни каждого индивидуума, так и целого народа, настолько тесно переплетается с практикой в широком смысле: опытом, знаниями, языком, культурой, природными, климатическими условиями и т. д., что полностью исключают у человека существование «чистой чувственности» [4, с. 195]. Например, смена времен года в силу физиологического, психологического, эстетического воздействия на человека неизменно вызывает у всех людей «массу вынужденных ассоциаций» [см. 1, с. 211], но, как подчеркивает Д. С. Лихачев, в русской литературе и в особенности в русской поэзии, по-видимому, из-за преобладания у нас резко континентального климата символика весны отразилась особенно глубоко [8, с. 10—38]. Как отмечает О. Бенюх, буквально переведенная с русского языка на хинди формула «потепление в международных отношениях» может быть воспринята в Индии как «обострение в международных отношениях»: в индийском фольклоре, в отличие от русского, счастье начинается не под солнечными лучами, а в тени [3, с. 18]. По данным В. Тернера, для шонов в Южной Родезии черный цвет символизирует среди прочего дождевые тучи, возвещающие наступление влажного сезона; духам-хранителям, посылающим дождь, приносятся в жертву черные быки, козы или птицы, а жрецы при этом тоже облачаются в черное [10, с. 94].

Представление как высшая ступень чувственного познания существенно сложнее ощущения и восприятия и вместе с тем имеет ряд общих с ними особенностей.

В силу предметно-образной конкретности как фундаментальной особенности человеческого сознания образ-представление, вбирая в себя ощущение и восприятие, является как бы хранителем и остальных форм чувственного познания. Эта особенность представления отмечается в новейших психологических исследованиях: «Зрительная система всегда работает как интегратор и преобразователь сигналов всех модальностей. Зрительный образ вещи как бы вбирает в себя, синтезирует, организует вокруг себя данные остальных органов чувств» [9, с. 11—12].

Кроме интегрирования остальных видов чувственного познания, зрительный образ имеет еще одну особенность, чрезвычайно важную в плане специфики отражения объективной действительности человеческим сознанием. Как отмечено в [9, с. 7], «образ-представление, ... в отличие от ощущения и восприятия, которые «навязаны нашему уму извне» и в силу этого презентируются сознанию

как жестко и однозначно отнесенные к объективной реальности, имеет как бы самостоятельное существование в качестве феномена «чисто» психической деятельности. Он обладает значительно меньшей четкостью и яркостью, чем сенсорно-перцептивный образ, меньшей устойчивостью и полнотой.

Вместе с тем представление имеет некоторое сходство с восприятием и ощущением, базируясь на общих принципах отражательной системы. К таким принципам относится уже указанная выше схематичность эталонов ощущения и восприятия, с одной стороны, и чрезвычайная пластичность подобных эталонов, — с другой. При переходе к представлению эта антиномия, чрезвычайно усложняясь в деталях, принципиально остается неизменной: эталоны-представления, в основе которых также лежат как явные, так и скрытые сравнения, одновременно и крайне обеднены, и неисчерпаемы по количеству потенциально заключенных в них признаков.

Крайняя схематичность эталонов-представлений заключается в том, что бесконечное многообразие признаков, присущее реалиям объективной действительности, в нашем сознании предстает ограниченным достаточно узкими рамками: обычно, как правило, чаще всего бывает именно так (ср. *женская логика, институтская восторженность, детская непосредственность*), т. е. и в данном случае за пределами схематических рамок как бы остаются исключения из правил. Вместе с тем подобная эталонность — это действенный способ преодоления определенной диффузности представления.

Пластичность представлений достигается за счет того, что подсознательно человек запоминает гораздо большее количество признаков объекта, чем непосредственно входит в лексическое значение слова, и в случае необходимости в процессе коммуникации эти диффузные признаки, попадая в светлую точку сознания, немедленно актуализируются.

Еще более сложным и пластичным оказывается взаимодействие поэтических символов и объективной действительности. Их теснейшее переплетение друг с другом неопровержимо доказывается в комментариях И. С. Лисевича к «Китайской пейзажной лирике III—XIV вв.»: «Образы сосны и кипариса постоянно встречаются в китайской поэзии, символизируя духовную стойкость, неизменность устремлений, жизненную силу, долголетие. Образы пришли из фольклора. Кажущаяся неподвластность времени вечно-зеленых сосны и кипариса связала эти образы в воображении людей средневековья с идеей долголетия и бессмертия. Однако, когда в качестве «символа вечности» сосну и кипарис стали сажать на кладбищах, их образы стали вызывать грустные мысли о быстротечности жизни и непрочности человеческого существования» [7, с. 256].

Следовательно, подобно тому, как отсутствовала «чистая чувственность» в ощущениях и восприятиях, теснейшим образом переплетаясь с практикой в широком смысле, так отсутствует гра-

ница между поэтическим образом и объективной действительностью.

Эталонный механизм оценки ощущений, восприятий и представлений не только построен по единому принципу, но и не имеет четких границ между различными видами отражения объективной действительности, что подтверждается существованием в языке особого динамического механизма порождения метафор, в котором сложнейшим образом объединяются в одно целое образы-представления с образами-ощущениями и впечатлениями. Оказывается, например, с одной стороны, что образы «праздника» и «будней» различаются не только одеждой, настроением, но окказионально голосом и даже мыслями: «—Да не почтадьон никакой, — нарочито буднично... говорил Борька» (В. Амлинский); «Лезли всякие мелкие будничные мысли» (В. Амлинский). В данном случае в метафорическом механизме порождается антропоморфический образ-представление. С другой стороны, праздничная и будничная атмосфера лежит в основе метафор-ощущений: «Свет, музыка, стихи, весь праздник дома кончился...» (Ю. Нагибин); «Праздник, радость и дружелюбная совместность были неизменными спутниками уединения» (И. Кудрова).

В заключение подчеркнем, что как прямые, так и переносные метафорические значения (а внутри последних метафоры различной степени сложности) хранятся в нашем сознании на основе одних и тех же принципов. К ним относится многомерный и сложный характер эталонных стереотипов, в первую очередь их крайняя схематичность, с одной стороны, а с другой — чрезвычайная ситуативная пластичность. Стереотипные эталоны строятся на основе теснейшего взаимодействия различных видов отражения.

Практика в широком смысле настолько вращается в образную структуру, что между ними теряется достаточно отчетливая граница.

- Список литературы: 1. Балли Ш. Французская стилистика. М., 1961. 256 с. 2. Бахилина Н. Б. История цветообозначения в русском языке. М., 1975. 287 с. 3. Бенюх О., Сингх Д. Взломщики сердец, или Вхождение в страну пяти рек. М., 1965. 111 с. 4. Губанов Н. И. Чувственное отражение. М., 1986. 223 с. 5. Демьянович Н. И. Устойчивые сравнения со значением состояния в русском, чешском и словацком языках (сопоставительный анализ) // Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980. 257 с. 6. Лакофф Дж. Лингвистические гештальты // Новое в зарубежной лингвистике. 1981. Вып. 10. С. 350—368. 7. Лисевич И. С. Комментарии // Китайская пейзажная лирика III—XIV вв. М., 1984. 314 с. 8. Лихачев Д. С. Заметки о русском // Новый мир. 1980. № 3. С. 10—38. 9. Ломов Б. Ф., Беляева А. В., Носуленко В. Н. Вербальное кодирование в познавательных процессах. М., 1986. 127 с. 10. Тернер. Символ и ритуал. М., 1983. 165 с. 11. Wierzbicka A. *Gingua Mentalis* // The Semantics of National Language: Academic Press. Sydney, 1980. 367 p.

Поступила в редколлегию 15.11.85

**ОЛИЦЕТВОРЯЮЩАЯ МЕТАФОРА В РУССКОЙ, АНГЛИЙСКОЙ  
И ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИРИКЕ XVI — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ  
XIX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ ОБРАЗНЫХ СРЕДСТВ,  
ОБОЗНАЧАЮЩИХ В ПРЯМОМ ЗНАЧЕНИИ ЭМОЦИИ  
И ИХ ПРОЯВЛЕНИЯ)**

---

Рассмотрим закономерности использования метафоры при номинации природных объектов и явлений в целях наделения их антропоморфными чертами в лирике XVI — первой половины XIX в. в русской, английской и французской литературах. Конкретно рассмотрим метафоры, образные средства которых в прямом значении обозначают различные эмоции или их проявления.

Под метафорой в данной работе понимается любой случай вторичной номинации, основанный на сходстве в плане содержания в самом широком понимании; сходство в плане выражения, т. е. каламбуры, например, не рассматривается. Олицетворения с неинтерпретируемой однозначно темой типа *evening listens* (Китс) рассматриваются как метафоры, приписывающие некоторому объекту свойства иного объекта [5].

Используемое нами понятие комплекса сводимых представлений (КСП) имеет следующее содержание: сведение каких-либо представлений в планах выражения и содержания метафоры, реализуемое в отношении образного средства любым доступным лингвистическим способом — любым значимым членом метафорической синтагмы, с помощью синонимии, метонимии, иногда антонимии.

Была рассмотрена лирика английского и французского Ренессанса, далее — XVI век; английского и французского барокко и раннего классицизма, далее — XVII век; английского, французского и русского просвещения, сентиментализма и предромантизма, далее — XVIII век; английского, французского и русского романтизма далее — романтическая лирика.

Рассмотрим определенные выше олицетворяющие метафоры в лирике XVI века. Диапазон образных средств здесь относительно узок, относительно узок также охват объектов и явлений природы, т. е. тем метафоры.

Значительную часть составляют синтагмы, в которых природа с помощью метафоры подчинена событиям в мире людей, отраженным в содержании текста; природа в таких случаях «переживает» лишь под действием этих событий, значительность которых не может, как представляют эти события авторы стихотворений, оставить безучастным никого и «ничего». При этом охарактеризованные события прежде всего вызывают реальную эмоцию у человека, присутствующего в референтном пространстве текста. Эта эмоция может быть отражена как эксплицитно, так и имплицитно, и этой эмоции природа «сопереживает». Метафора в таких синтагмах открыто «работает» на тему человека в содержа-

нии стихотворения, природа антропоморфизирована лишь затем, чтобы гиперболически представить степень воздействия того, что происходит с человеком, — далее будем называть такой прагматический тип использования метафоры зависимым:

«Many a tear, by moisture of the ground/The earth hath wept, to hear my heaviness» (Уайет), «The air in rain for my affliction weepeth» (Сидни), «Le cours même du ruisseau/S'enfle aux pleurs de ma complainte;/Sa fleur tombante a ma plainte/Y pleure maint arbrisseau» (Тяуро), «O champs, vous jouissez maintenant de ma joie» (Бюфф).

Такие метафоры в образных средствах или КСП редко обнаруживают античную связь (под античной связью понимаются кальки латинского или древнегреческого словоупотребления или мифологические реминисценции).

Вторую группу метафорических синтагм составляют синтагмы, в которых природа представлена независимой от событий в мире людей. Практически все метафоры в этом случае в том или ином виде обнаруживают античную связь — далее будем называть такой тип независимым:

«...la mer ne bruit tousjours son ire» (Дю Белле) — «...horret irratum mare» (Гораций).

К этому же типу относятся многочисленные реминисценции мифа о Филомеле (Прокне), а также о Кикне, когда описывается пение соловья или крик лебедя.

Приведем также следующие примеры:

«With how sad steps, O moon, thou climb'st the skies» (Сидни) — реминисценция мифа о Селене; «... la rose... Quand l'Aube de ses pleures ... l'arrose» (Ронсар) — реминисценция мифа об Эос (Авроре); «See how it [ветер] the leaves doth kiss» (Сидни) — «Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris/Mulcebant zephyri natos sine semine flores» (Овидий).

Рассмотрим исследуемую группу метафор в лирике XVII века. Так же, как и в лирике XVI века, отмечается относительная узость диапазона образных средств и охвата объектов природы.

Случаи употребления метафор, использующих рассматриваемые образные средства, в целом разделяются на те же два типа, которые отмечаются в лирике XVI века: зависимый и независимый. Приведем примеры.

#### **Зависимый тип:**

«Whisper thy [пеки Кейм] plaints to th' Oceans curteous eares,/ Then weepe thyself into a sea of tears» (Крэшью) — река «заплачет» из-за смерти человека; «And Daffodillies fill their cups with tears,/To strew the Laureat Herse where Lycid lies» (Мильтон); «[Дунай] Pleura de nos succès, et grossi de ses larmes...» (Шапелен); «What made a spring in midst of winter to advance,/ Ant the cold seasons leap into a dance... Was this by miracle, or did they rise/By the bright beams of Anastasia's eyes... From her their glorious resurrection came» (Драйден).

**Независимый тип.** Абсолютное большинство метафор, относящихся к этому типу, в том или ином виде обнаруживают античную

связь. К этому типу относятся метафоры, содержащие реминисценции мифов о Филомеле (Прокне), Эос (Авроре) и др., когда природа, представляемая этими метафорами, независима в своих «эмоциях» от событий в мире людей. Собственно примеры с такими метафорами мы не приводим, поскольку они не представляют собой ничего нового в сравнении с лирикой XVI века.

Не обнаруживающие античной связи метафоры, представляющие с помощью рассматриваемых образных средств независимую от мира людей природу, единичны, что позволяет объяснить их появление в текстах лишь действием фактора случайности, и какой бы то ни было прагматической закономерности они не реализуют.

Рассмотрим исследуемую группу метафор в лирике XVIII века. Диапазон образных средств и охват объектов природы в сравнении с текстами XVI, XVII вв. возрастают. Большинство рассматриваемых метафор разделяются на те же два типа, которые были выявлены в текстах XVI, XVII вв.

#### **Зависимый тип:**

«Сквозь тучи бывшия печали,/Что лютый рок на нас навел,/Как горы о Петре рыдали/И понт в брегах своих ревел» (Ломоносов); «Увы, Аминта жестока... Сей лес и все не может без жалости быть... Сей камень, ежели бы имел столько мочи,/Восхотел бы утереть мой слезны очи» (Тредиаковский); «Дунай ревет, шумит, трепещет,/И влажный свой подняв хребет,/Российским служит исполн нам» (Херасков) — ср. с примером из Шапелена выше; «В сей радостный великий день/Главу Россия возвышает... И воды быстрых Невских вод/В веселии играя, плещут» (Сумароков); «Тишина и черна ночь/Скутали мой дом в запоны,/От земли и от небес/Слышны эха только стоны;/Плачем мы и плачет лес;/Боем мы — и воют горы» (Державин); «But would you sing and rival Orpheus strain/The wond «ring forests soon should dance again» (Поуп), «Hark, how each giant-oak, and desert cave,/Sighs to the torrent's awful voice beneath!/O «er thee, oh King! their hundred arms they wave,/ Revenge on thee in hoarser murmurs breathe» (Грей); «Mourn, Spring, thou darling of the year!/Ilk cowslip cup shall kep a tear:/Thou, Simmer, while each corny spear/Shoots up its head,/Thy gay green flow'ry tresses shear/For him that's dead!» (Бернс); «Tout ici conforme à vos tendres douleurs... L'on-de plaintive attriste son murmure,/Et le saule incliné joint son deuil à vos pleurs» (Жак Делиль); «La terre tressaillit, Elle quita son deuil... Les donjons s'écroulent» (Шенье) — о взятии Бастилии.

**Независимый тип.** Подавляющее большинство метафор в том или ином виде обнаруживает античную связь. Прежде всего это реминисценции из мифов, а также различные кальки. Например, КСП «улыбающейся» («смеющейся») долины (поля, луга и т. п.), а также цветов, встречающиеся во всех трех литературах (во французском языке «giant» в таком контексте уже «мертвая» ме-

тафора) — ср. «ager ridet coloribus» (Овидий); «florumque coloribus almus ridet ager» (Овидий); «Mixtaque ridenti colocasia fundet acantho» (Вергилий).

Тут небезынтересно будет также отметить, что в некоторых случаях несколько метафорических синтагм порождают ассоциацию с целым участком некоторого античного текста: «Тут ветер, страшно завывая, / Ударил в лес и лес завыл ... Брега пустили томный стон» (Державин) — ср. «... ingeminant austri et demissimus imber. / [nunc nemora ingenti vento, nunc litora plangunt]» (Вергилий, Георгики, кн. 1).

Метафоры, представляющие «эмоции» природы независимыми от событий в мире людей и не обнаруживающие при этом античной связи, крайне редки.

Теперь обратимся к романтической лирике. Тексты, принадлежащие к данному направлению, демонстрируют абсолютное преобладание случаев, в которых метафорически описываемая с помощью рассматриваемых образных средств природа независима в своих «эмоциях» от событий в мире людей в референтном пространстве текста. В некоторых случаях в тексте может быть некоторая перекличка между событием в мире людей и прямым значением образного средства метафоры, но «эмоция» природы все равно представляется как возникающая спонтанно — «Rough wind, that moanest loud / Grief too sad for song; / Wild wind, when sullen cloud / Knells all the night long; / Sad storm whose tears are vain, / Bare woods whose branches strain, / Deep caves and dreary main, — / Wail, for the world's wrong!» (Шелли). В данном примере «эмоции» природы порождены собственно природными причинами, и лишь затем автор призывает ориентировать эти растрачиваемые впустую «эмоции» — «tears are vain» — на мир людей. Метафоры, обнаруживающие античную связь, нередки — не менее одной трети отмеченных нами случаев. Однако абсолютное преобладание синтагм, в которых метафорически описанная природа представлена независимой в своих «эмоциях» от мира людей, практически позволяет всем случаям рассматриваемых метафор слиться в единую однородную систему. Подчеркнем, что речь идет о зависимости в референтном пространстве текста, т. е. в тексте отсутствуют указания (эксплицитные или имплицитные) на какие бы то ни было события в мире людей, порождающие те или иные эмоции у людей, присутствующих в пространстве текста, и являющиеся затем причиной возникновения аналогичных «эмоций» природы, сопереживающей чувствам людей.

По диапазону образных средств и охвату объектов и явлений природы романтическая лирика превосходит любое доромантическое направление в лирике Нового времени.

Приведем примеры из романтической лирики.

«... на крыльях ветерка, / Ласкаясь к солнечным лучам, летают облака ... Взревев, река несет / На торжествующем хребте / Поднятый ею лед» (Баратынский); «И сладкий трепет, как струя, / Пожилам пробежал природы, / Как бы горячих ног ея / Коснулись клю-

чевые воды» (Тютчев); «... в утро зимнее, когда валит/Пушистый снег и красная заря/На степь седую с трепетом глядит» (Лермонтов); «When autumn winds are sobbing» (Бордсворт); «... the early sobbing of the morn» (Китс); «See the mountains kiss high Heaven,/And the waves clasp one another» (Шелли); «... le flot/Aux pleurs du ciel profond joignait son noir sanglot» (Гюро); «Le soupire d'adieu du soleil à la terre/Balance les beaux lis comme des encensoirs» (Виньи); «L'orient jaillit comme un fleuve/La lumière coule à long flot/La terre lui sourit...» (Ламартин).

В целом рассматриваемые метафоры используются в целях представления природы независимым от человека «активным началом» в художественном мире романтической лирики. Характерными признаками рассматриваемых метафор в романтической лирике являются экстремализация «эмоции» (ЭЭ) и эмоциональный диссонанс (ЭД).

Сущность ЭЭ заключается в использовании в качестве образных средств лексем, обозначающих эмоции (или их проявления) повышенной интенсивности. В частности, например: рус. «мятежный крик», «тревожно — мятется», «рыдать», «метаться без сна» и пр.; англ. «to sob», «to yell», «to shudder», «blithest» и пр.; фр. «sangloter», «tordre bras douloureux», «transport» и пр. В доромантической лирике такие образные средства крайне эпизодичны (хотя, например, распространены у Ломоносова в метафорах зависимого типа, однако это уже уровень индивидуальной поэтики).

Эмоциональный диссонанс представляет собой сведение противоположных по отрицательности/положительности эмоционально-ассоциативного ореола лексем в пределах метафорической конструкции, в результате чего возникает как бы противоречивость «эмоции» природы. Приведем примеры (соответствующие лексемы подчеркнуты):

«Взревев, река несет/На торжествующем хребте/Поднятый ею лед» (Баратынский); «The pale, the cold and moony smile/Which the meteor beam of a starless night/Sheds on a lonely and sea-girl isle» (Шелли), «Dans un baiser, l'onde au rivage/Dit ses douleurs» (Готье).

Сформулируем окончательные выводы. Выделяются следующие прагматические типы использования метафоры в целях наделения природы «эмоциями» в лирике XVI — первой половины XIX вв. английской, французской и русской литературы.

1) «Эмоция» природы (или проявление такой «эмоции») возникает как реакция на событие в мире людей, отраженное в тексте. При этом «эмоция» природы представляет собой «сопереживание» переживаниям людей, эксплицитно или имплицитно отраженным в тексте. Природа в таких случаях описывается метафорически только затем, чтобы усилить эффект описываемых событий в мире людей: то, что происходит с человеком, действует так сильно, что даже нечеловеческий мир начинает чувствовать. Распространение такого прагматического типа в тексте (корпусе текстов) приводит к изображению природы в виде придатка мира людей. Данный

тип получает широкое распространение в лирике Ренессанса, барокко и классицизма, что является лингвистической реализацией типологических черт поэтики названных литературных направлений, ставящих в центре своей художественной концепции в том или ином виде мир людей — «личность, самосознающую себя через отношение к другому» [2, с. 87] в Ренессансе, «стремление охватить мыслью вселенную и найти место человека в ее необъятных просторах» [3, с. 12] в барокко, государство — в классицизме [2, с. 87]. Сам по себе, однако, подобный тип антропоморфизации природы новацией данных направлений не является, он отмечается уже в античной лирике — «Salve, o venusta Sirmio, atque ero gaude:/Gaudete vosque, o Libuae lacus undae:/Ridete, quidquid est domi cachinnorum» (Катулл); «te [Аврыст] fontium qui celat origines/Nilusque et Hister, te rapidus Tigris, te beluosus qui remotis/obstrepit Oceanus Britannis»<sup>1</sup> (Гораций).

Получая широкое распространение в лирике XVI—XVIII вв., данный тип почти исчезает из лирики романтической (изредка встречается у некоторых поэтов-романтиков и в целом по литературному направлению представляет собой рудимент доромантической поэтики).

2) «Эмоция» природы не подчинена событиям в мире людей в референтном пространстве текста. Природа не «сопереживает» человеку, а испытывает «эмоции» в силу «своих собственных» внутриприродных причин. В лирике XVI—XVIII вв. абсолютное большинство таких метафор в том или ином виде обнаруживают связь с античной культурой, что указывает на то, что появление их обусловлено ориентацией на инородную культурную и поэтическую систему, на перенесение в тексты (лирики XVI—XVIII вв.) черт, сложившихся в иной художественно-культурной среде. Образ природы, порождаемый рассматриваемыми метафорами в лирике XVI—XVIII вв., нецелостен: он либо представляет природу подчиненной человеку, либо придает ей мифологические черты (хотя это, конечно, мифологичность условная). В некоторых случаях единственной целью употребления метафоры является внесение в текст колорита античной культуры (установка на подражание древним).

В романтической лирике рассматриваемые метафоры строят целостный образ независимой от человека «самодействующей» природы, что является лингвистической реализацией определенных черт поэтики романтизма. Если в лирике XVI—XVIII вв. метафорически описанная рассмотренным образом природа или мифологична или обращена к человеку, то в лирике романтизма человек обращен к природе, которая метафорически представлена как бы альтернативой человеческому общению. Эксплицитно эта обращенность человека к природе представлена, например, у Вяземского — «О чем ты, море, так тоскуешь... все ничтожно пред жалобой твоей ночной,/Когда... зарыдаешь так, что можно/Всю душу вы-

<sup>1</sup> Здесь имеется, естественно, и определенный элемент метонимии — народы, живущие на берегах рек и океана, но сохраняется и элемент метафоры.

плакать с тобой». Возникновению такого образа природы в романтической лирике способствует тот факт, что нередко в ее художественном пространстве человек с природой один на один. В ярко выраженном виде это выглядит так — «Я одинокий брожу. К тебе прибегаю. Природа./Матерь в объятья твои. Согрей, о согрей мое сердце» (Кюхельбекер).

Безусловно, на стремление представлять природу в таком виде оказала влияние идея романтического «бегства» от общества, несущего разочарование романтику 1-й половины XIX в. Ср. «Кто несчастлив в сегодняшнем мире, кто не находит того, что ищет, пусть уйдет в мир книг и искусства, в мир природы — это вечное единство древности и современности, пусть живет в этой гонимой церкви лучшего мира» [7, с. 121].

Черта эта присуща и иным формам романтического искусства, ср., например, пейзажи Каспара Давида Фридриха — «Природа неизменно выступает у Фридриха как метафора смерти, а человек на его картинах уходит в ничто, повернувшись спиной к зрителю и вместе с ним к миру общения людей...» [1, с. 21].

Кульминацией романтических тенденций в метафорическом представлении природы являются случаи, когда человека (или чего бы то ни было, связанного с человеком) в художественном пространстве текста нет вообще (см., например, стихотворение Тютчева «Здесь, где так вяло свод небесный ...»).

Важно отметить, что природа романтической лирики «переживает» часто в неистовых, экзальтированных, а также противоречивых формах, что полностью согласуется с типологическими характеристиками романтизма, такими, как гиперболизация и восприятие в диссонансах [4, с. 23], и является одной из их лингвистических реализаций.

Представляемый с помощью метафоры образ природы как самодовлеющего античного начала в конечном итоге фактически отражает сущность романтизма, сформулированную А. Ф. Лосевым: «Сущность романтизма... заключалась, во-первых, в том абсолютизировании человеческого субъекта, которое началось еще в эпоху Возрождения, а во-вторых, в преодолении этой абсолютизации путем расширения человеческого субъекта до космических размеров» [6, с. 215], т. е. «переживающая» природа как бы означает «сплав» человеческого (прежде всего в плане внутреннего мира человека) и космоса. Эксплицитно стремление к такому слиянию выражено у Байрона в «Паломничестве Чайльд-Гарольда»:

«There is a pleasure in the pathless woods,/There is a rapture on the lonely shore,/There is society where none intrudes,/By the deep sea and music in its roar./I love not man the less, but nature more,/From these our interviews in which I steal/From all I may be or have been before,/To mingle with the universe and feel/What I can ne'er express, yet cannot all conceal».

**Список литературы:** 1. Аверинцев С. С. Поэзия Клеменса Брентано//Clemens Brentano. Romanzen von Rosenkranz. Gedichte. М., 1985. С. 7—37. 2. Борева Ю. Б.

Художественный стиль, метод и направление//Теория литературных стилей. М., 1892. С. 76—90. 3. Горбунов А. П. Драматургия младших современников Шекспира//Младшие современники Шекспира. М., 1986. С. 5—44. 4. Дмитриев А. С. Теория западноевропейского романтизма//Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 5—43. 5. Левин Ю. И. Структура русской метафоры//Уч. зап. Тартуского ун-та. 1965. Вып. 181. С. 293—299. 6. Лосев А. Ф. В поисках смысла//Вопр. литературы. 1985. № 10. С. 205—231. 7. Новалис. Фрагменты//Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 121—146.

Поступила в редколлегию 08.10.87

С. А. ШВЕДОВ

### ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЕ ДУБЛЕТЫ КАК ОДИН ИЗ ПУТЕЙ ФОРМИРОВАНИЯ ЛЕКСИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА

Лексическая система любого языка не ограничивается только своими, исконными, словами. Важнейшим средством пополнения, обогащения и в итоге формирования лексики являются заимствования. Особый интерес представляет изучение заимствованных слов в лексике французского языка, тем более что многочисленные заимствования в разные исторические периоды приводили и приводят к появлению во французском языке этимологических дублетов, ставших постоянной лексико-семантической категорией.

Наличие во французском языке этимологических дублетов отмечается многими зарубежными и советскими исследователями. Ни одна более или менее значительная работа, посвященная истории французского языка или его лексике, не обходится без упоминания о дублетах. Впервые, отмечая двойственность словообразовательной основы (исконной и научной) французского языка, на дублеты обратили внимание кодификаторы XVII века. Среди них Никола Катерино [15], французский юрисконсульт и филолог, который трактует дублеты как два перевода на французский язык одного латинского слова и включает по этой причине в их число как однокоренные, так и разнокоренные слова [9, с. 67]. В дальнейшем о дублетах говорится в работах более поздних исследователей, в том числе крупных ученых Ф. Брюно, А. Доза, М. В. Сергиевского, Р. А. Будагова, В. Г. Гака и др.

Сам факт существования этимологических дублетов, причем в довольно большом количестве, придает французской лексике особый, специфичный характер [11, с. 155]. Представление о лексике французского языка не может быть полным без детального ответа на вопросы о том, что такое дублеты, какие бывают разновидности дублетов, каковы предпосылки и пути их проникновения и закрепления в языке, каковы роль дублетов и их значение для обогащения словарного состава языка в различные периоды его истории.

В «Словаре лингвистических терминов» О. С. Ахмановой [2] различаются две группы дублетов: а) двойная форма одного слова, откуда обширная группа дублетов фонетических, морфологических, орфографических, синтаксических, стилистических и др.;

б) двойное заимствование, откуда этимологические дублеты, которые определяются как «одно из двух или более слов, более или менее близких по значению и звучанию, связанных общностью происхождения и нередко возникающих в языке вследствие разновременного заимствования» [2, с. 144]. Данная характеристика этимологических дублетов охватывает основные черты этого явления в языке, но, что касается французского языка, нуждается в некотором уточнении в части «близости значения и звучания».

Во французской лексикологии понятие «дублеты» вообще употребляется адекватно понятию «этимологические дублеты». Ж. Марузо отмечает, что дублетом «называют обычно этимологический дублет, представляющий собой слово той же этимологии, что и другая форма» [7, с. 99]. Ф. Брюно говорит о двойных дериватах одного слова, которые собственно и называются «дублетами» [14, с. 209]. Суммируя бытующее в лингвистической литературе понятие дублетов, энциклопедический словарь *Petit Larousse* определяет дублет как «слово такой же этимологии, что и другое, но различной формы» (*mot de même étymologie qu'un autre, mais de forme différente*) [16, с. 336]. Следует отметить, что ни Ф. Брюно, ни словарь *P. Larousse* не пользуются определением «этимологический», поскольку это само собой вытекает из данной ими характеристики.

В силу общеизвестного представления о генетической общности дублетов французского языка лексикологии выдвигают на первый план не их общие черты, большую или меньшую близость значений и звучаний, а, напротив, их различие. Отмечается различие как по форме, так и по содержанию. Ф. Брюно говорит о том, что фонетические законы французского языка изменяют отдельные слова до такой степени, что они далеко отходят от их латинского прототипа. В результате в языке появляется это же латинское слово вновь, но уже в другой, близкой к латинской, форме [14, с. 209]. Об этом также говорят все учебники и пособия по лексикологии французского языка [см. 6, 10, 12 и др.].

Значимая сторона дублетов, именно различная семантика дублетных лексем, при характеристике дублетов имеет не менее важное значение. Первым на смысловую сторону дублетов обратил внимание Мишель Бреаль [13], который ввел в языкознание понятие «семантика». Он считал, что семантическая дифференциация, пусть самая тонкая, необходима между членами дублетных пар [1, с. 57]. Фердинанд Брюно, автор монументальной «Истории французского языка», отмечает у дублетов различные и специальные значения (*des sens distincts et spéciaux*) [14, с. 209]. А. Андриевская говорит о дублетах как о словах, каждое из которых несет свое собственное значение (*chacun portant son propre sens*) [12, с. 9].

История французского языка тесно связана с латинским, который явился для французского не только языком-основой, но и на

протяжении всего пути развития французского языка оказывал на него постоянное воздействие, главным образом, в области лексики. Исконный словарный фонд французского языка формируется в галло-доманский период (V—IX вв.) на основе народно-разговорной латыни и составляет основной костяк французской лексики. С другой стороны, влияние письменной латыни на французский язык оставалось постоянным с момента его возникновения (IX в.) и на протяжении последующих веков.

С появлением в IX веке во Франции первых письменных памятников на старофранцузском языке начинается период письменного латино-французского двуязычия. «Латинский и старофранцузский донациональный языки находились в постоянном взаимодействии. Латынь влияла на народный язык как в плане лингвистического нормирования, обогащения словаря, так и на семантическом уровне» [4, с. 76]. В старофранцузский период под влиянием латыни значительно обогащается абстрактный словарь французского языка, а также заимствуются многочисленные морфологические и лексические элементы. «Число этих элементов все усиливается, начиная с XIII века, и особенно значительных размеров достигает в XIV—XV вв. В результате в язык вошли многие слова, которые составляли этимологические дубликаты к уже существующим французским» [8, с. 118].

Начиная с XV века, франсийский диалект распространяется по всей Франции, к XVI веку становится национальным французским языком и проникает во все сферы государственной жизни. Французский язык становится языком науки, на него широко переводятся книги с латинского и греческого по разным отраслям знаний. Происходит массовое заимствование латинских слов и корней, а также релатинизация, т. е. восстановление облика, более близкого к латинскому прототипу, французских слов. В результате число этимологических дубликетов значительно увеличивается.

Эпоха Возрождения продолжает процесс латинизации французской лексики, но для XVI века характерны также многие заимствования из итальянского языка, вызванные, с одной стороны, торговыми и культурными контактами, с другой — итальянскими походами французских королей. Заимствования из итальянского языка прибавляют к уже существующим латино-французским новые этимологические дубликаты из близкородственного языка.

В XVII веке, когда в эпоху классицизма возникла реакция против филологической концепции эпохи Возрождения, перед французским языком стала задача фиксации литературной нормы. В результате искусственно воздвигаются преграды на пути чрезмерных заимствований, из языка изгоняются лишние с точки зрения Французской академии диалектизмы и латинизмы.

В XVIII, XIX веках процесс заимствований из латыни приобретает новую силу и продолжается по настоящее время. Причину этого А. Доза [5, с. 153] видит в развитии наук, в потребности в специальных словарях, в стремлении некоторых писателей к употреблению отвлеченных понятий, к психологическим тонкост-

тям. Действительно, рост промышленного производства и в связи с этим повышенный интерес к наукам, деятельность просветителей, ученых-энциклопедистов Вольтера, Дидро, Руссо, утверждение капиталистического способа производства привели к появлению во французском языке многих новых слов в области научно-технической и социально-политической терминологии, созданных на основе латинской и древнегреческой лексики.

В результате исторического развития французского языка в его лексике, как указывает Ф. Брюно [14, с. 208], сформировались три фонда слов: 1) фонд исконной лексики (*fonds d'origine populaire*); 2) фонд «ученой» (или книжной<sup>1</sup>) лексики (*fonds d'origine savante*); 3) фонд иноязычной лексики (*fonds d'origine étrangère*).

Основу французского словаря составляют исконный и книжный фонды, каждый из которых восходит, соответственно, к народно-разговорной и книжной, «ученой» латыни. Фонд иноязычной лексики развивается за счет заимствований из других языков, в первую очередь близкородственных — итальянского, испанского, провансальского. Слова различных лексических фондов появляются и закрепляются в языке в разные исторические периоды. В связи с этим они подвергаются неодинаковым фонетическим и семантическим изменениям. Наиболее существенным изменениям, приводящим к значительному разрыву с прототипом, подвергается исконный фонд, который формируется намного раньше других. Слова книжного фонда появляются в языке, начиная с IX века, особенно много их проникает в язык в XIV, XVI и XVIII веках, когда фонетические законы более или менее устоялись и книжные слова в основном сохраняют форму и семантику источника. Иноязычные слова заимствуются французским языком вместе с вещами и понятиями, которые они обозначают, не изменяя практически своего облика.

Заимствования из книжной латыни и из близкородственных языков легко воспринимаются и ассимилируются французским языком, становятся родными словами, их иноязычность быстро стирается. В результате в языке возникают лексические параллели, компоненты которых, имеющие один источник — латынь, принадлежат к разным фондам лексики и связь между которыми для носителей языка ощущается весьма опосредованно. Это приводит к закреплению в языке этимологических дублетов, которые можно определить как слова, в синхронном плане разные по форме и значению, но восходящие к одному и тому же этимону [см. 6, с. 44].

Генетически возможны две группы дублетов. Первая — дублеты, компоненты которых представляют собой исконную и книжную лексику, — пример *avoué* и *avocat* (*advocatus*), *chose* — *cause* (*causa*), *hôtel* — *hospital* (*hospes*), *chétif* — *captif* (*captivus*), *droit* — *direct* (*directus*), *douer* — *doter* (*dotare*), *peser* — *penser* (*pendere*).

<sup>1</sup> По мнению Р. А. Будагова, «понятие «ученые слова» ... должно быть признано неудачным» [3, с. 107].

Вторая группа — дублеты, компоненты которых представляют собой исконную и иноязычную лексику, например *chef-carp* (*carpit*), *champ-camp* (*campus*), *oeuvre* — *opéra* (*opus*), *chance* — *cadence* (*cadere*), *coutume* — *costume* (*consuetudo*).

По данным французских лексикологов лексический состав французского языка обновляется каждые десять лет почти на четверть при относительной стабильности основного словарного фонда. В современный период интенсивной интеграции языков массовое заимствование иноязычных слов будет неизменно приводить к появлению все новых дублетов, прочно входящих в лексическую систему французского языка.

**Список литературы:** 1. Айрапетян М. С. Семантическая связь и семантическое расхождение этимологических дублетов французского языка // *Вопр. лексикологии и синтаксиса романских языков*. Ереван, 1963. С. 57—79. 2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966. 607 с. 3. Будагов Р. А. Сравнительно-семасиологические исследования: Романские языки. М., 1963. 302 с. 4. Волкова З. Н. Истоки французского литературного языка. М., 1983. 167 с. 5. Доза А. История французского языка. М., 1956. 466 с. 6. Левит З. Н. Очерки по лексикологии современного французского языка. М., 1969. 79 с. 7. Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов. М., 1960. 436 с. 8. Сергеевский М. В. История французского языка. М., 1947. 280 с. 9. Суслова Ю. И. Становление словообразовательной системы французского языка в XVI—XVII веках. М., 1983. 172 с. 10. Тимескова И. Н., Тархова В. А. Лексикология современного французского языка. Л., 1967. 190 с. 11. Шигаревская Н. А. История французского языка. М., 1984. 285 с. 12. Andrievska A. Cours de lexicologie française. K., 1958. 139 p. 13. Bréal M. Les doublets latins // *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*. Paris, t. 1, 1868. 14. Brunot F. Grammaire historique de la langue française. Paris, 1894. 15. Catherinot N. Les doublets de la langue française. Bourges, 1688. 16. Peti Larousse. Paris, 1966.

Поступила в редколлегию 20.11.87

А. Ф. ПИНЧУК, Н. И. ДУРАВКИНА

### ЯЗЫК КАК СРЕДСТВО ИДЕОЛОГИЧЕСКОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ

Влияние языка на сознание, мышление и поведение человека издавна представляло интерес для науки. В настоящий момент эта научная проблема имеет ряд взаимосвязанных (хотя ведущихся, к сожалению, преимущественно изолированно) направлений. Наряду с продолжающейся общеполитической дискуссией о самой возможности такого влияния [4—7] исследуются регулирующая (директивная) функция языка и его роль в социализации личности [13, 14], средства экспрессии в языке, их место в различных типах коммуникации [15, 16], индивидуальные, общевидовые и социально обусловленные особенности восприятия речевой информации [14, 17, 18, 24] и т. д.

В последнее время появились работы, непосредственно касающиеся проблемы идеологической функции языка [8—12], в которых преобладает эмпирико-прагматический подход: речевые приемы идеологического воздействия квалифицируются и группируются по цели их использования.

Мы попытаемся осуществить собственно лингвистический подход к данной проблеме, т. е. выявить те реальные, «естественные»

свойства языка, которые обеспечивают его мировоззренческую, идеологическую функцию (при этом эстетические, стилистические и другие параметры текста как целостной речевой единицы, несущей определенное идейное содержание, в работе не рассматриваются).

Диалектико-материалистическая концепция языка допускает определенное воздействие особенностей структуры языка [5, 6] и реальных речевых актов (текстов) [13, 14, 17] на сознание и поведение человека, однако справедливо квалифицирует абсолютизацию такого воздействия как частный случай субъективного идеализма. Поэтому при оценке этого феномена уместно обратиться к ленинскому указанию: «Философский идеализм есть *только* чепуха с точки зрения материализма грубого, простого, метафизического. Наоборот, с точки зрения *диалектического* материализма философский идеализм есть *одностороннее*, преувеличенное, *überschwengliches* (Dietzgen) развитие (раздувание, распухание) одной из черточек, сторон, граней познания...» [1, с. 322].

Именно выявление этих реальных «черточек, сторон, граней познания» (в нашем случае — выявление интра- и экстралингвистических факторов идейно-психологического воздействия языка) и составляет основной вопрос теории языкового воздействия (здесь речь пойдет преимущественно о первой группе факторов). Подчеркнем, что линейное (а не линейным в тексте оно быть не может) перечисление этих факторов не отражает действительного их взаимопереплетения в процессах реальной коммуникации, в том числе реального использования в целях идеологического воздействия.

Итак, каковы же свойства языка, обеспечивающие его идеологическую функцию?

Первое и важнейшее из них — это абстрагирующая роль языковых единиц. Хотя «... абстракции отражают природу глубже, вернее, *полнее*» [2, с. 152], однако именно на этапе абстрактного вербального мышления возникает возможность фиксации в языке субъективных моментов познания, «отлета фантазии от жизни; мало того: возможность *превращения* (и притом незаметного, неосознаваемого человеком превращения) абстрактного понятия, идеи в *фантазию* (in letzter Instanz = *бог*)» [3, с. 330]. Примеч эта возможность может одинаково успешно реализоваться и как неосознанный «отлет фантазии» (**кентавр, сфинкс, русалка, леший, бог**), и как преднамеренное, целенаправленное распространение, навязывание ложных идей, концепций (**телепатия, телекинез, экстрасенс, НЛО, постиндустриальное общество**) и целых сообщений. Именно это свойство языка неизменно использовалось и используется господствующим меньшинством в классовом обществе в качестве орудия социального обмана. И хотя в целом общественное сознание детерминировано реальными общественными отношениями, однако быстрое развитие средств массовой информации и пропаганды (СМИП) привело к тому, что «в современных условиях на индивида и группу с нарастающей силой действуют текс-

ты, программирующие деятельность, тексты, в которых заданы стандарты смыслового восприятия мира» [13, с. 106]. Этому в немалой степени способствует и то, что большинство реципиентов речевой информации, поступающей по каналам СМПП, лишены возможности верифицировать ее истинность, будучи отдаленными и в пространстве, и во времени от событий, о которых сообщается, а поэтому воспринимают ее «на веру», с большей или меньшей степенью доверительности [19, с. 38; 20, с. 25—26]. Именно так рождаются и распространяются многочисленные легенды о «свободном мире», о «советской угрозе», о «болгарском следе» и т. п. Именно поэтому 46 % жителей ФРГ верят, что Р. Рейган «искренне стремится к миру» (Правда, 26 мая 1987 г.).

Испытанное средство в борьбе с такой прямой дезинформацией — объективное и оперативное информирование, разрушающее клевету и разоблачающее лживость буржуазной пропаганды.

Второе такое свойство языка — это **относительная немотивированность языковых единиц**, что позволяет изменять их план содержания без изменения плана выражения, и наоборот. Оставляя в стороне очень важный вопрос о полисемии как важнейшем источнике обогащения изобразительно-выразительных возможностей языка, здесь заострим внимание лишь на одном моменте: принципиальной возможности целенаправленного изменения семантики языковых единиц. Именно на этом основаны преднамеренная классово ориентированная деформация значения слов и номинативных выражений, их своеобразное идеологическое «заражение», что получило широкое распространение в качестве одного из приемов «милгкой», «гуттаперчевой» буржуазной пропаганды [11, с. 158—173; 20, с. 27—29].

Привнесение заданного идеологического содержания или коннотации в языковые единицы осуществляется при этом через словарные статьи или за счет регулярного внешнего (*советская угроза*, *народный капитализм*) или внутреннего (*peacenik* — англ. борец за мир, *Việtnik* — англ. противник войны во Вьетнаме) контекста — в речевой практике буржуазных СМПП и политических деятелей.

Так, слово *капитализм* определяется как «экологическая система», *милитаризм* — как «теория», *империализм* — как «политика», «правление» и даже «вера в...».

Значение слова *социализм* сводится к семантике слов «доктрина», «принцип», «теория», а слова *материализм* — к значению английского *opinion* (мнение), *кационализм* — «мировой порядок», *интернационализм* — «доктрина», *идеализм* — «теория, система идей», марксизм-ленинизм — «термин, претендующий на охват теории и практики марксизма» [11, с. 137—189; 20, с. 27—29].

При помощи контекста делаются попытки завуалировать сущность явлений (*роскошное бомбоубежище*, *безвредные ядерные осадки*) или дискредитировать их (*голубая революция*, *сексуальная революция*). Такая идеологически деформирующая лексика способна ненавязчиво, незаметно влиять на общественное сознание,

уводить его от истины. Только квалифицированный социолингвистический анализ семантики языка буржуазной пропаганды способен восстановить истину и разоблачить свойственную буржуазной пропаганде лживость, подорвать доверие к ней.

Третье свойство языка, обеспечивающее его идеологическую функцию, — это *кумулятивная способность* языковых единиц, и текстов, т. е. способность фиксации в них предшествующих этапов познания. Ведь «каждая новая идеологическая система, будучи по существу отражением общественного бытия по форме, выступает как продолжение предшествующего развития мысли, зависит от накопленного ранее запаса понятий и представлений» [21, с. 231]. Положение это относится не только к смене культур и идеологий во времени, но и к их сосуществованию (в том числе противоборству) в пространстве. Такие слова и выражения, как *демократия, свобода, равенство, независимость, самоопределение наций, права человека* и т. п., входя в состав терминов противоположных идеологических систем, имеют различное классовое содержание, т. е. будучи формально переводимыми или интернационализмами, эти слова и выражения являются псевдоэквивалентными. Поэтому их семантизация (в процессе обучения и при изучении языков, при переводе и цитировании зарубежных источников и т. п.) путем перевода недопустима. При первом же их предъявлении необходим контрастивный лингвострановедческий комментарий, направленный на выявление сущностных, классово детерминированных элементов их семантической структуры (или фоновых значений). Следует подчеркнуть, что с учетом фоновых значений псевдоэквивалентными оказываются не только общественно-политические термины, но и общеупотребительные слова (*спортсмен, студент, школа, рабочий, университет* и т. п.). Так, скажем, при семантизации наименований *автоматизация производства, компьютеризация* — в любом национально-языковом выражении — необходимо обязательно указать на различные социальные последствия называемых ими процессов в условиях капитализма (безработица, обнищание трудящихся) и социализма (улучшение условий труда, повышение его производительности и улучшение благосостояния трудящихся).

Еще одно свойство языка, способное нести идеологическую нагрузку, — это наличие у подавляющего большинства номинативных единиц языка *внутренней формы*, осознание носителями языка мотивов номинации и способность определенным образом реагировать на них. (Известен случай, когда замена названия профессии с «каютная» на «стюардесса» вызвала резкое увеличение потока абитуриентов мореходного училища).

Среди речевых приемов дезориентации общественного мнения буржуазной пропагандой использование внутренней формы (эвфемизация с целью создания ложноориентирующих наименований) — едва ли не самый распространенный. Так, вместо слова *капитализм* употребляются выражения «система свободного предпринимательства», «массовое общество», «общество социального парт-

нерства», «экономический гуманизм», «постиндустриальное общество»; название *агенты ЦРУ* заменяется выражениями «корпус мира», «апостолы мира», «специалисты по ...»; *афганские душманы* — «афганские повстанцы»; *никарагуанские контра* — «борцы за свободу», «моральный эквивалент», «братья»; *милитаризация космоса* — «стратегическая оборонная инициатива»; *размещение новых ядерных ракет в Европе* — «довооружение», «модернизация»; *национально-освободительное движение* — «международный терроризм»; *коммунистические убеждения* — «фанатизм»; *буржуазные убеждения* — «вера» и т. д.

Многочисленными каналами СМИП и через межличностные контакты идеологически маркированная лексика (языковые единицы с деформированной семантикой, ложноориентирующие наименования, псевдоэквивалентные слова и выражения) обрушивается на людей и способна дезориентировать общественное мнение, поэтому разоблачение этих речевых приемов буржуазной пропаганды — важнейшая прикладная задача лингвистики [10—12].

План выражения языка также может быть фактором идеологического воздействия, хотя и опосредованного психологией восприятия речи. Способность этого фактора определенным образом влиять на реципиента эмпирически обнаружена и используется давно (особую значимость этот фактор приобретает, когда язык выполняет эстетическую, магическую или фатическую функцию [22—24]). Традиционно психологическое воздействие звуковой стороны языка рассматривается преимущественно в плане звукового символизма [24—26]. На самом же деле действие этого фактора намного шире — вплоть до влияния на реципиента целостной звуковой организации и архитектоники текста, соответствия его «регистра», «тональности» типу коммуникации (в том числе речевой ситуации и речевым ролям коммуникантов). С этой точки зрения представляется необходимым более строго и критично оценивать распространение стандартных речевых средств в языке советских СМИП (для этого есть и другие психолингвистические основания — сатиация и т. п.).

Рассмотрение экстралингвистических факторов, определяющих эффективность речевого воздействия (в том числе идеологического) на реципиента вербальной информации, не входит в задачу настоящей публикации, хотя назвать наиболее важные — с точки зрения авторов — представляется все же целесообразным. К ним следует отнести социопсихологические и психологические параметры получателей речевой информации, с одной стороны, и особенности условий коммуникации — с другой. Именно от этого во многом зависит сама способность реципиента вербальной информации адекватно воспринимать и интерпретировать ее [14, 17, 18], на этом направлении следует искать пути дальнейшего повышения эффективности использования языка как средства идейно-психологического воздействия.

**Список литературы:** 1. Ленин В. И. К вопросу о диалектике // Полн. собр. соч. Т. 29. С. 316—322. 2. Ленин В. И. Конспект книги Гегеля «Наука логики» //

Полн. собр. соч. Т. 29. С. 77—218. 3. *Ленин В. И.* Конспект книги Аристотеля «Метафизика»//Полн. собр. соч. Т. 29. С. 325—332. 4. *Васильев С. А.* Философский анализ гипотезы лингвистической относительности. К., 1964. 120 с. 5. *Панфилов В. З.* Философские проблемы языкознания. М., 1977. 6. *Романова Н. П.* Питання співвідношення світогляду та структури мови в сучасному зарубіжному мовознавстві. К., 1976. С. 55—106. 7. *Бенджамен Л. Уорф.* Отношение норм мышления и поведения к языку//Новое в лингвистике. М., 1960. Вып. 1. С. 135—168. 8. *Білодід І. К.* Мова і ідеологічна боротьба. К., 1974. 9. *Клаус Г.* Сила слова. М., 1967. 10. *Техника лжи и дезинформации.* М., 1979. 11. *Язык и идеология.* К., 1981. С. 137—189. 12. *Стриженко А. А.* Роль языка в системе средств пропаганды. Томск, 1980. 13. *Брудный А. А.* Проблема языка и мышления — проблема понимания//Вопр. философии. 1977. № 6. С. 101—108. 14. *Дридзе Т. М.* Язык и социальная психология. М., 1980. 15. *Бондаренко О. Ф.* Мовні засоби впливу в комунікативній діяльності вчителя//Мовознавство. 1978. № 3. С. 65—69. 16. *Пилинський М. М.* Експресивність стилю масово-політичної інформації//Мовознавство. 1977. № 5. С. 35—46. 17. *Леонтьев А. А.* Язык, речь, речевая деятельность. М., 1969. 18. *Лурия А. Р.* Язык и сознание. М., 1979. 19. *Пронин Е. И.* Текстовые факторы эффективности журналистского воздействия. М., 1981. 20. *Пінчук О. Ф.* Мовленнєві засоби ідеологічного впливу//Особливості мови і стилю засобів масової інформації. К., 1983. С. 23—36. 21. *Философская энциклопедия.* М., 1982. Т. 2. 22. *Ян Парандовский.* Алхимия слова. М., 1972. 23. *Орел В. Э.* Заговор-палиндром//Русская речь. 1978. № 3. С. 158—160. 24. *Леонтьев А. А.* Слова «холодные» и «горячие»//Наука и жизнь. 1974. № 4. С. 78. 25. *Ларин В. А.* Учение о символе в индийской поэтике//Поэтика. Вып. 1. Л., 1927. С. 29—43. 26. *Левицкий В. В.* Семантика и фонетика. Черновцы, 1973.

Поступила в редколлегию 05.12.87

## Питання шевченкознавства

Михайлин І. Л. Сторінка драматургічної шевченкіани	3
Чулуй О. П. Драматургічні елементи в ліро-епічних творах Т. Г. Шевченка	10
Клименко О. К. Із творчого процесу Шевченка (віршові засоби експресії)	17
Миронов О. О. Поезія Т. Шевченка «Ликері» у шведському перекладі	22
Телехова О. П. Вивчаючи життєпис Кобзаря	28

## Літературознавство

Євстаф'єва Н. П. Про жанр і композицію ліричної мініатюри у книзі І. Буїніна «Темні алеї»	33
Татарinov В. Є. Жанрово-поетичні особливості оповідання В. Г. Короленка «Ат-Даван».	41
Проненко В. В. До питання про внутрішню єдність роману А. Роа Бастоса «Син людський»	49
Шовкопляс Г. Є. Художня специфіка соціальної моделі світу в п'єсах Пітера Барнза	51
Ващенко Ю. А. До проблеми ідейно-поетичної своєрідності п'єси Б. Віана «Загальна шкуродерня»	55
Джандар З. З. Курт Воннегут в радянській та американській критиці (до питання про функціональну роль комічного)	60

## Мовознавство

Боярова Л. Г. Особливості побудови синонімічних рядів дієслівних фразеологізмів	66
Свашенко А. О. Про деякі непродуктивні типи творення іменників у східнослов'янських мовах	69
Савченко Л. Р., Чернега І. Б. Семантика та функціонування дієслівного предиката «казатися»	75
Мірошниченко Л. В., Широкопад Є. Х. До питання про етимологію слов'янського <i>DEVA</i>	88
Новикова О. І. Про заперечення і семантичну структуру тексту	95
Сукаленко Н. І. Діалектика стереотипності і пластичності оціночних кваліфікацій	95
Гулий К. В. Персоніфікуюча метафора у російській, англійській та французькій ліриці XVI — першої половини XIX ст. (на матеріалі образних засобів, що означають у прямому значенні емоції та їх виявлення).	100
Шведов С. А. Етимологічні дублети як один із шляхів формування лексичної системи французької мови	108
Пінчук А. Ф., Дуравкіна Н. І. Мова як засіб ідеологічного впливу	112

## СОДЕРЖАНИЕ

### Вопросы шевченковедения

Михайлин И. Л. Страница драматургической шевченкианы . . . . .	3
Чугуй А. П. Драматургические элементы в лиро-эпических произведениях Т. Г. Шевченко . . . . .	10
Клименко А. К. Из творческого процесса Шевченко (стихотворные приемы экспрессии). . . . .	17
Мионов О. А. Поэзия Т. Шевченко «Ликері» в шведском переводе . . . . .	22
Телехова А. П. Изучая жизнеописание Кобзаря . . . . .	28

### Литературоведение

Евстафьева Н. П. О жанре и композиции лирической миниатюры в книге И. Бунина «Темные аллеи» . . . . .	33
Татариков В. Е. Жанрово-поэтические особенности рассказа В. Г. Короленко «Ат-Даган» . . . . .	41
Проненко В. В. К вопросу о внутреннем единстве романа А. Роа Бастоса «Сын человеческий» . . . . .	49
Шовкопляс Г. Е. Художественная специфика социальной модели мира в пьесах Питера Барнза . . . . .	51
Ващенко Ю. А. К проблеме идейно-поэтического своеобразия пьесы Б. Виана «Всеобщая живодерня» . . . . .	55
Джандар З. З. Курт Воннегут в советской и американской критике (к вопросу о функциональной роли комического) . . . . .	60

### Языкознание

Боярова Л. Г. Особенности построения синонимических рядов глагольных фразеологизмов . . . . .	66
Свашенко А. А. О некоторых непродуктивных типах образования имен существительных в восточнославянских языках . . . . .	69
Сивченко Л. Р., Чернега И. Б. Семантика и функционирование глагольного предиката «казаться». . . . .	75
Мирошниченко Л. В., Широкопад Е. Ф. К вопросу об этимологии славянского DEVA . . . . .	88
Новикова О. И. Об отрицании и семантической структуре текста . . . . .	95
Сукаленко Н. И. Диалектика стереотипности и пластичности оценочных квалификаций . . . . .	95
Гулый К. В. Олицетворяющая метафора в русской, английской и французской лирике XVI — первой половины XIX века (на материале образных средств, обозначающих в прямом значении эмоции и их проявления) . . . . .	100
Шведов С. А. Этимологические дублиеты как один из путей формирования лексической системы французского языка . . . . .	108
Пинчук А. Ф., Дуравкина Н. И. Язык как средство идеологического воздействия . . . . .	112

**СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ**

Государственный комитет СССР по народному образованию

**ВЕСТНИК  
ХАРЬКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА**

№ 329

**Некоторые проблемы современного шевченковедения**

*На украинском и русском языках*

Издательство при Харьковском государственном университете  
издательского объединения «Выща школа», 310003 Харьков,  
ул. Университетская, 16.  
Харьковская городская типография № 16.  
310003 Харьков, ул. Университетская, 16.

Редактор *О. П. Гужва*  
Художний редактор *Т. П. Короленко*  
Технічний редактор *Л. Т. Єна*  
Коректор *Л. П. Сич*

ОІБ № 13756

Здано до складання 12.12.88. Підписано до друку 06.03.89. Формат  
60×90/16. Папір друк. № 2. Гарнітура літературна. Друк високий.  
Ум. друк. арк. 7,5. Ум. фарбо-відб. 7,75. Обл.-вид. арк. 9. Тираж  
500 прим. Видави. № 1723, Зам. 1817. Ціна 1 крб. 30 к. Замовне.

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

Харківська міська друкарня № 16.  
310003 Харків, вул. Університетська, 16.

