

Тернопільський державний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка

Лабораторія славістичних студій

---

# STUDIA METHODOLOGICA

**Випуск 10**

Альманах видається з 1993 року

---

ТЕРНОПІЛЬ  
2002

**ЗМІСТ**  
**ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ**

О. Лешак (Тернопіль). Нарис функціонально-прагматичної типології досвіду, або ж теорія першої та другої половини дня.....3

**МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ**

Н. Сухарина (Київ). Метод лексикографічного моделювання лексичної семантики 25

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ**

О. Казакова (Львов). Чаепитие с Милорадом Павичем или интертекстуальные проекции романа.....32

**ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ**

**МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ**

С. Лешак (Кельце). К проблеме структурно-генетической типологии языковых клише в современном русском языке: опыт типологизации.....37

З. Бичко (Тернопіль). Сільськогосподарська лексика у говірках Наддністрянщини.....44

В. Вакарюк, Л. Вакарюк (Тернополь). Сравнение и метафора.....46

Ю. Ситько (Тернополь). Этюд об отношении марксизма и кантианства к построениям Н.Я.Марра.....50

**ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ**

Г. Пятакова (Львов). М.Д.Чулков и Ф.М.Достоевский: диалог сквозь столетия.....53

О. Папуша (Тернополь). Рассказ Льва Толстого «Косточка»: проблемы корреляции повествовательной стратегии и эстетической рецепции.....57

F. Všetická (Olomouc). Balada Viktora Dyka.....61

В. Левенець (Тернопіль). Елементи символізму у «малій прозі» Е. Золя.....64

Л. Кравчун (Тернопіль). Популяризація Шевченкової творчості російськими освітніми діячами.....70

В. Мاستиляк (Тернопіль). Вивчення жанру фантастики у шкільному курсі зарубіжної літератури.....75

**ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ СТУДІЇ**

Н. Пастух (Львів). Тваринна образно-символічна система українського фольклору. 80

**АРХІВИ**

А. Глотов (Тернополь). Антиномии Александра Дольского.....83

Альманах внесено до Переліку фахових видань  
ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю «філологія».

Публікації в альманаху визнаються фаховими  
ВАК України згідно наказу №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями  
«філософія», «соціологічні та політологічні науки».

Друкується за рішенням Вченої ради ТДПУ ім. В. Гнатюка.

**Науково-редакційна рада**

Зд.Є.Адамчик, М.Братасюк, С.Букчин, О.Глотов, Р.Гром'як, В.Зуєв, В.Кравець, Е.Касперський,  
М.Лабашук, О.Лешак (головний редактор), І.Пасько, В. Сердюченко, Ю.Ситько (відповідальний  
редактор), С.Ткачов, Г.Тиртова, І.Удварі, М.Чаркіч, Я.Ядацький, В.Ярошовець.

Адреса редакції: 282027, Тернопіль 27, а/с 554.  
E-mail: sitko@freemail.com.au; glotov@tspu.edu.ua

Редакція не завжди поділяє погляди авторів.

Матеріали друкуються мовою оригіналу  
із збереженням авторської стилістики.

ББК 87.256: 60+87.256: 81

## ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ

Олег ЛЕЩАК

© 2002

**НАРИС  
ФУНКЦІОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧНОЇ ТИПОЛОГІЇ ДОСВІДУ,  
АБО Ж ТЕОРІЯ ПЕРШОЇ ТА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ДНЯ****1. Суперечка двох плюралізмів:  
постмодернізм та функціональний прагматизм**

Проблема психосеміотичної діяльності людини, зокрема мовно-мисленнєвої, останнім часом стала особливо актуальною. Пов'язано це з поширенням практично в усіх сферах культурного життя розвинених країн постмодерністських тенденцій. Ідея посткультурного простору пронизує нині усю західну науку, мистецтво, суспільне та почасти політичне життя. Ідея ця виникла як спротив інтелектуалів авангардного та анархічного спрямування технологізації та дегуманізації, властиві західній цивілізації 20 століття. Головна біда людства, на думку постмодерністів, – штучність науково-логічного типу мислення та універсалізація світосприйняття, відірваність технічної цивілізації від природи, а також егоцентризм та суб'єктивізм в усіх гуманітарних сферах. Зараз цей культурний рух отримав нового могутнього та жорстокого ворога у вигляді євроамериканського глобалізму, що має на меті поступове перетворення усього світу у однорідну стандартизовану систему, своєрідний конвеєр продукування матеріальних благ, найрізноманітніших послуг і розваг, такий собі всесвітній Мак-Дональдс з Діснейлендом. Здавалося б постмодерністи роблять цілком благородну справу: рятують залишки гуманізму від грядущого Молоха-Хама. Але щось стримує мій натуральний потяг влитися у лави цих прихильників усього пост-можливого.

Що ж це? Декілька речей. Перш за все, це огульно *негативістський* погляд постмодерністів на все, чого досягло людство за час цивілізаційного періоду розвитку і намагання відкинути це через злам усіх створених за цей час дистинкцій. Загальне гасло цього руху: знищимо усі можливі межі та границі: між поняттями, між науками, між видами та родами мистецтва, між наукою та мистецтвом, між ними та побутом, між творцем та реципієнтом, між суб'єктом та об'єктом. Це б ще нічого, якби постмодерн залишався у межах штучних та віртуальних форм діяльності: науки та мистецтва. Саме такий агностично-плюралістський характер мали теорії цілого ряду скептиків від Монтеня і Паскаля, Руссо, Юма і Канта до Маха й Джемса, а також до сучасних критиків науки Т. Куна, І. Лакатоша, С. Тулміна та П. Фейерабенда. Різко критикуючи зарозумілість «вінця природи», який би вигляд вона не мала: чи то раціоналістичний, чи то сенсуалістичний, чи то інтуїтивістський, – ці філософи все ж віддавали належне екзистенційним формам діяльності людини і не плутали їх між собою. Одна справа натуральне повсякденно-побутове життя, а зовсім інша – штучні його форми: мистецтво, громадське життя і політика, виробнича сфера чи наука й філософія. Але у своєму потягу

до знищення границь постмодерністи легко й непомітно долають і цю межу та виходять у царину реальної емпірії та тих екзистенційних дистинкцій, які виникли в ній за час суспільної еволюції людини як виду. Звідси проповідь знищення усіх меж між матеріальним та духовним (елімінативізм, постструктуралізм, граматологія), між людиною та природою (екологічні рухи), між людиною та твариною (Greenpeace), між людиною та комп'ютером (торії віртуальної павутини), між чоловіками та жінками (гендерні студії, фемінізм, одностатеві шлюби), між расами та соціальними станами (неоегалітаризм, нові ліві). Поки ідея стирання меж стосується штучних форм діяльності, наприклад інтертекстуальність, еkleктизм та синкретизм у мистецтві (пастиш, хепенінг, перформанс), або ж інтердисциплінарність та дисциплінарний синтетизм у науці (кібернетика, соціоніка, парапсихологія), вона стає чинником розвитку цих форм людської рефлексії. Все це має обернено пропорційний, але непрямий стосунок до людини як природної істоти. Розвиток (удосконалення чи, навпаки, деградація) штучних сфер людської діяльності, без сумніву, трансформує її екзистенційну сферу, але у всіх випадках віддаляє людину від природи. Питання відповідності природи людського природі фізичній чи біологічній залишається при цьому відкритим. Можливі щонайменше три відповіді на нього: людина – раціональна тварина (animal rationale), людина – біологічний комп'ютер (homo sapiens) та людина – духовна (психічна, психосоціальна, супранатуральна) істота, чия суть не може бути спроваджена ні до фізіологічного, ні до розумового.

Усі заяви про «натуралізм» чи «традиціоналізм», що їх часом доводиться чути від представників постмодернізму на тлі ідеї тотального знищення меж, не мають жодного сенсу, адже стирання меж є знищенням відмінностей і, послідовно йдучи цим шляхом, ми приходимо до стирання меж не тільки між соціально-історичними феноменами (етнічними менталітетами, різноманіттям національних культур і мов), але й між природними явищами (віком, статтю, кольором шкіри). Природа й історія суспільного розвитку зробили нас різними, особливими, специфічними. Я не закликаю до жодної з форм апартеїду, але будь-які розмови та, що ще гірше, дії, спрямовані на огульне стирання цієї специфіки, аж ніяк не видаються мені «природними» чи «традиціональними». Більше того, постмодерністська тенденція до стирання меж виявляється цілком співзвучною з загальними глобалістичними процесами. Наївно думати, що розмови про стирання меж між католицько-протестантським Заходом та православним, мусульманським чи буддистським Сходом збагатять кожну з культур усім тим кращим, що в них є. Як би там не було, але у соціальній сфері лозунг Маркса про первинність економічного буття без сумніву справджується. Стирання границь між африканськими, азійськими чи латиноамериканськими культурами та культурою Мак-Дональда чи Рембрандта (це несуттєво) однозначно веде до знищення перших та їхньої більшої чи меншої асиміляції.

Отже плюралізм, який на словах сповідують постмодерністи, не має нічого спільного з ідеєю чи процесами стирання меж. Плюралістичним може бути лише множинне, а множинним може бути тільки те, що відмінне. Відмінність же може існувати лише там, де є більш або менш чіткі границі.

Друга риса постмодернізму, яка збуджує мій спротив, – природоцентризм чи **натуралізм** (= екологізм). Турбота про навколишнє середовище як така є явищем цілком позитивним, і її не слід плутати з екологізмом як методологічною засадою. Екологізм – це принципове отождолення людини з природою, що супроводжується або ж породжується переміщенням точки зору з традиційної метафізики, тео- чи антропоцентризму до натуралізму. Певною мірою попередниками сучасних екологів були пізньоантичні стоїки, англійські та французькі матеріалісти-натуралісти XVIII століття, біхевіористи, а також т. зв. «наукові» (елімінативні, редукційні чи теоретичні) матеріалісти 50-60 рр. XX століття (від Г. Фейгля та Т. Нагеля до П. Фейерабенда і У. ван Ормана Куайна). Послідовний методологічний натуралізм має своїм прямим наслідком не лише усунення людини з центрального місця у ієрархії людських (!) цінностей, але й

ліквідацію самого поняття психічного (духовного, смислового) як епіфеноменального, тобто як чисто побічного ефекту руху високорозвиненої матерії: психічні стани – це не що інше, як нейронні стани. В 1952 році майбутній теоретик постмодернізму Річард Рорті опублікував статтю *«Проблема духовного і тілесного, приватність і категорії»*, у якій він запропонував дуже просте вирішення проблеми співвідношення тілесного та духовного. Шлях до вирішення цієї проблеми, на думку Рорті, пролягає не через кращі чи гіршу аргументацію і не через таке чи інше розуміння свідомості чи психіки. Проблема ця взагалі не має вирішуватися, вона має принципово усуватися як така за відсутністю об'єкта. Рорті висуває чисто історичистський аргумент: ментальна онтологія настільки ж архаїчна, як і онтологія середньовічної людини, яка, наприклад, пояснювала психічну хворобу впливом «відьом» і «нечистих сил». Ментальні терміни, за допомогою яких позначається «свідомість», такі, як вірування, бажання, біль, радість та ін., – це пережитки застарілої мови. Подібно до того, як «мова відьом» була замінена на мову сучасної медицини, мова алхімії – хімією, астрології – астрономією, менталістська мова з часом буде замінена мовою науки (у той час Рорті ще не був достатньо «постфілософським» і ще перебував у феноменалістичній, позитивістській парадигмі). На думку Рорті, поява у лексиці філософії понять «духовна чи тілесна субстанція», «свідомість», «інтеракція», «репрезентація», «інтуїція», «безпосередньо дане свідомості» – наслідок історичних випадковостей, винайденої колись «мовної гри». Гра ця сподобалась інтелектуалам, схильним до філософії, і вони захопились удосконаленням правил цієї гри, придумуючи та урізноманітнюючи її технічний жаргон. Та обставина, що в неї продовжують грати сучасні інтелектуали, – результат зашкарублості академічних традицій. Прекрасна гра вільного від проблем повсякденності ліберального розуму, чи не правда?! Це я не про сучасних «інтелектуалів», на яких спрямовує свій гнів Рорті, а про його власні критичні екзерсиси.

Як послідовник Канта, я аж ніяк не можу погодитись з намаганнями постмодерністів остаточно дегуманізувати нашу і так вщент дегуманізовану цивілізацію. Можна скільки завгодно дорікати сучасній науці, культурі, мистецтву, політиці та виробництву за їхній антропоцентризм чи суб'єктивізм, які нібито спотворюють реальну і натуральну картину світу, але дуже важко довести:

– що цей антропоцентризм мав етичний вимір гуманізму, тобто що коли-небудь в історії людства так званий людський видовий расизм був дійсно спрямований на користь усьому людству,

– що традиційний – античний (досократичний) чи середньовічний (докартезіанський) – тип мислення і діяльності хоч у чомусь був неантропоцентричним і

– що практично чи навіть теоретично може існувати неантропоцентричний (натуральний) тип людської культури або цивілізації.

Виходячи з кантіанських положень про природу як про сукупність усього можливого досвіду людини, а також про те, що людину слід розглядати завжди як мету і ніколи як засіб, функціональний прагматизм, який я тут представляю, прямо суперечить натуралізму будь якого гатунку, чи то метафізичного (реалізму), чи то феноменалістичного (позитивізму), чи то нейтралістського (постмодернізму). Колись Імануїл Кант цілком слушно, на мою думку, сказав, що «жодна людина не повинна нищити красу природи, тому що якщо сама вона не може її використати, то все ж інші люди можуть знайти її застосування. Вона розглядає цей обов'язок не відносно самої речі, а відносно інших людей. Таким чином, усі обов'язки щодо тварин, інших істот та речей посередньо спрямовані на обов'язки щодо людства»<sup>1</sup>, і це не лише найбільш функціональне і прагматичне розуміння природи, але й найбільш оптимальне в етичному плані як щодо людини, так і щодо природи. В іншому місці, протиставляючи свій, критичний підхід натуралізові, він зазначив: «Метод Руссо – синтетичний, і базується він на натуральній людині; мій метод – аналітичний, я орієнтуюсь на людину

<sup>1</sup> Кант И. Из «Лекций по этике» (1780-1782) // Этическая мысль 1990.– М.:Изд-во политической литературы, 1990.– С. 312.

цивілізовану»<sup>1</sup>. Як на мене, кантівська антропоцентрична інтерпретація екології є єдиною розумною і могла б стати міжнародною нормою та моральною засадою кожної людини. Хоча це й недосяжне.

Третє положення постмодерну, з яким я аж ніяк не можу погодитись, – це т.зв. «**вербалізм**», тобто висунення на перший план уявлення про людину як мовну чи семіотичну істоту (*homo loquens* чи *animal symbolicum*). Без сумніву мовний чи, ширше, семіотичний чинник є конституюючим для людської істоти, але експерименти з приматами та найновіші досягнення в галузі віртуальних технологій переконливо доводять, що мова – не таке уже й унікальне явище, щоб стати «домом істини Буття» для людини<sup>2</sup>. Це, хоча й вкрай важливий, але лише засіб спілкування та експлікації комунікативних інтенцій. Йдучи вслід за Фрідріхом Ніцше, Людвігом Віттгенштейном, Бенджаміном Л. Уорфом та Мартіном Хайдеггером, постмодерністи, стираючи межі між світом, людським досвідом та його мовною формою, ототожнюють їх у понятті тексту. Якщо у герменевтиці та структуралізмі текст сприймається як самостійний реальний світ, то в очах постструктуралістів М. Фуко, Ж. Дерріди, Ж. Бодріля чи Ж. Дельоза сам світ стає текстом. Усяка людська дія, будь-який витвір людських рук чи фантазії трактується тут як текст. Такий пієтет, яким «вербалісти» (причому не лише постмодерністи, але й філософи-аналітики) оточують мову, є найчастіше ознакою або досить поверхневих позитивістських спостережень за мовною поведінкою (біхевіоризм), або ж чисто мистецьких феноменологічних фантазій (символізм). У будь-якому випадку для грамотного лінгвіста мова – це знаряддя, засіб, об'єкт спостереження і рефлексії. Звичайно, можна перетворити її на певний різновид релігії та підганяти усі можливі прояви людської психіки під мовні знаки, якими вони називаються. Але можна підійти до цих функцій людської психіки і більш прагматично. Досвід дає нам чимало свідчень функціональної вторинності мовної форми щодо психічних функцій (білінгвізм, невербальна комунікація, афазії, етнічні, культурологічні, статеві, вікові, соціальні та інші позамовні чинники формування картини світу – когнітивної або ментальної картини світу). Для функціонального прагматизму мова є фактором формальним, натомість психосоціальні функції чуттєвого чи понятійного плану становлять смислову сторону людської діяльності. І ототожнення їх не те, щоб було ненауковим (не це важливо – сцієнтизм невластивий прагматизмові і, крім того, наукової форми можна надати будь-якій глупоті), а просто не має жодного корисного сенсу, не допомагає краще упорядкувати наш реальний чи можливий досвід.

Саме **досвід** як картина світу та сукупність усіх різновидів діяльності людини у межах цієї картини є базовим поняттям для функціонального прагматизму. В основі його лежить кантівське положення про гуманістичний вимір світу як речі для нас та виведення світу як речі у собі за межі нашого досвіду. У цьому можна було б вбачати певну кореляцію з постмодерністським «вербалізмом». Але це хибна паралель. Досвід і у субстанціальному вимірі (як картина світу), і у процесуальному вимірі (як діяльність) за обсягом є набагато ширшою функцією, ніж мова. Намагання вербалізувати досвід диктується завжди бажанням отримати якісь стовідсоткові гарантії від своїх пізнавальних чи будь-яких інших дій. Щоправда інструмент таких дій може бути кожний раз іншим: у раціоналістів – це розум з його логічними гарантіями, у емпіриків – це переконливість безпосередньо даного органами чуття, у містиків – це безпомилковість інтуїції, у волюнтаристів – твердість та віра у істинність рішення, у вербалістів же – це гарантована мовними закономірностями даність кожного тексту (у останньому випадку, як правило, не говорять про Істину чи Пізнання, оскільки немає що пізнавати, поза текстом немає жодної дійсності: текст є симулякром, знаком самого себе, а відтак текстотворення не є ані актом пізнання, ані актом висловлення думки, – це просто парасеміотична гра).

Другою складовою функціонально-прагматичної методології у галузі гуманітарного

<sup>1</sup> Кант И. Приложение к «Наблюдениям над чувством прекрасного и возвышенного» // Кант И. Метафизические начала естествознания. – М.: Мысль, 1999. – С. 634

<sup>2</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 195

пізнання є поняття про *дуалістичний* та *реляційний* характер людського досвіду. З цієї точки зору нічого не може існувати (бути часткою чуттєвого досвіду) чи мислитися (бути часткою рефлексивного досвіду), якщо цей об'єкт не є функцією, тобто не є принаймні двосторонньою залежністю (наприклад, взаємною залежністю певного сенсу і певної форми або ж певних елементів сенсу чи елементів форми між собою).

Третьою, і останньою складовою презентованої тут методології є *прагматичний*, тобто спрямований на успіх у досягненні певної мети характер усіх елементів досвіду. Сам досвід розглядається тут одночасно як наслідок минулої успішної діяльності, як чинник, детермінуючий успіх актуальної діяльності, та як передумова успішності майбутньої діяльності. Успіх у термінах джемсівського прагматизму (на відміну від утилітаризму) розуміється не як досягнення разової індивідуальної (егоїстичної) користі, а як наслідок погодження фактів актуального досвіду з засадами можливого досвіду. Зрозуміло, що при такому підході успіхом буде вважатися і невдача, з якої зроблені належні висновки (належні – це такі, які допоможуть у майбутньому уникати невдачі за аналогічних обставин).

## 2. Вступ до прагматичної теорії досвіду

Розвиваючи головні положення кантіанства на засадах прагматизму і функціоналізму, я б хотів представити на читацький суд короткий нарис типології семіотично-мисленнєвої діяльності, яку умовно можна було б назвати *теорією першої та другої половини дня*.

Головна ідея пропонованої теорії полягає у тому, що усі види людської діяльності протиставляються за двома критеріями: «екзистенційне ядро – рефлексійна периферія» та «праця – відпочинок» (саме цей останній і дав символічну назву усій теорії першої та другої половини дня).

Перший критерій є розвитком ідеї двосторонньої природи людського досвіду: *чуттєво-тілесної* (фізичної, біологічної, вегетативної, тваринної, психофізіологічної) та *розумової* (духовної). Звісно, специфіка людського (гуманістичного) полягає саме у цій другій її природі, хоча та перша сидить в нас досить міцно і не має наміру нас відпускати<sup>1</sup>. Саме тому віддавна людину визначають як «розумну тварину». Проблема полягає лише у тому, як трактувати поняття розумності. Традиційно його розглядають як здатність до абстрактно-узагальненого представлення досвіду у раціонально-логічній (дискурсивній) формі та протиставляють чуттєвому емпіричному досвіду. Таке розуміння довгі роки утримувалося у науці та філософії, провокуючи чисто сциєнтичне протистояння емпіризму (зокрема сенсуалістичного) та раціоналізму. Проте, історія внесла у цю опозицію суттєві корективи. Спершу Юм своїм скептичним аналізом пізнавальних здібностей, згодом Кант своїми критиками та прагматичною антропологією та врешті Джемс своєю прагматичною теорією істини зняли принципову опозицію не тільки раціонального і чуттєвого пізнання, але й методичного та інтуїційного у досвіді. Все це опозиції непринципового характеру, якщо мова йде про ту чи іншу форму рефлексії. Сенсорику як арефлексивний потік чуттєвого досвіду слід відрізнити від сенсуалізму як гносеологічної засади. У першому випадку – це просто повсякденне тілесне буття (фізичні дії, фізіологічні акти, сон), а у другому, – науковий принцип емпіричної індукції (виведення теоретичних суджень з чуттєвих фактів) або феноменалістичної редукції (верифікації теоретичних суджень чуттєвими фактами).

## 3. Побутово-міфологічний досвід

Якщо розглядати типи діяльності людини у залежності від спрямованості на одну зі сторін опозицій «природне – суспільне», «тілесне – психічне», «тваринне – людське», «матеріальне – духовне» можна вирізнити дві принципово відмінні сфери: сферу

<sup>1</sup> «... тваринність первісніша та по суті сильніша від чистої людськості у її проявах» (Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Метафизические начала естествознания, М.: Мысль, 1999.– С. 1513.

соматичних арефлексивних дій та сферу інтелектуальних дій, позначених спрямованою на них рефлексією. Рефлексією я розглядаю дещо нетрадиційно: просто як зверненість психічної уваги на власний психічний стан або на власні психічні дії<sup>1</sup>. Таким чином, рефлексивними можуть бути як методичні, так і інтуїційні дії, спрямовані на психічну діяльність. Методизм, як правило, породжується рефлексією, проте не вичерпує її повністю. Пізнавальна, практична, етична чи естетична рефлексія може мати і інтуїційну форму (передчуття пізнавальної істинності, що викликає інсайт у наукових дослідженнях, ділове чуття, що дає можливість професіоналу йти на ризиковані але успішні дії, відчуття політичної кон'юнктури, яке дозволяє публічній людині опинитись у потрібний момент у потрібному місці чи, нарешті, творче естетичне почуття, яке звичайно називають художнім талантом). І все ж справжньою цариною інтуїції є арефлексивна сфера життя. Арефлексивними є дії, безпосередньо спрямовані на світ як об'єкт чуттєвості. Методизм, якщо й зустрічається у таких діях, то має, як правило, наслідувальний характер.

Поділ досвіду на рефлексивний і арефлексивний є до певної міри умовним, бо важко у сучасної людини (особливо урбанізованої, культурної та цивілізованої) виявити чисто соматичні дії, жодною мірою не позначені рефлексією: і харчуємося ми раціонально й естетично, і особисту гігієну перетворили в добре продуманий ритуал, і сон наш все частіше підлягає цілеспрямованому впливові з боку рефлексії. Тому арефлексивність цих видів діяльності є відносною. Скоріше тут слід було б говорити про власне екзистенційний характер такої діяльності на відміну від того, чим ми займаємося на роботі або у театрі, у бібліотеці чи на мітингу, на конференції чи на виборчій дільниці. Зате наша побутова, екзистенційна діяльність найбільшою мірою підлягає чисто біологічним законам гомеостазу. Головна функція цього типу дій, – збереження життя, підтримання його цілісності та стабільності. Тому головним чинником і гарантом цієї стабільності стає стовідсоткова впевненість у об'єкті діяльності: у реальності світу, у реальності власного тіла, у реальності власних відчуттів та емоцій, у вірності власних думок та слів, у правомірності власних бажань та претензій. Ніхто із нас, навіть найбільш скептично налаштованих на життя, не піддає сумніву того, що ми живемо на Землі, у тому чи іншому місті, що ми люди, що у нас є рідні й близькі, що ми були дітьми, що вчора був вечір, а завтра буде новий день, що предмет, на якому ми сидимо, стілець, і що українське слово «стілець» називає саме цей предмет. «Побутовий життєпис безладний та непослідовний, аметодичний... Змішуючи усі предмети і найможливіші точки зору, довільно змінюючи один одним та переходячи з однієї на другу, не усвідомлюючи своєї рухомості і невизначеності, життєва думка володіє повнотою всебічності... Життєвою думкою все пояснене, вже пояснене і вона нічого більше не потребує», – писав Павло Флоренський<sup>2</sup>. Побутово-предметна діяльність принципово позбавлена сумніву. А отже, це – *міфологічна* діяльність, діяльність, в якій основою стає віра. Але міф є і основою людської картини світу: «Міфи це наївні, інспіровані уявою спроби самовизначення та пояснення нашого світу»<sup>3</sup>. Саме у цій побутово-предметній сфері досвіду найбільшою мірою спрацьовують закони фрейдівського Id. Це сфера, у якій керівним є *потяг до задоволення* екзистенційних потреб (libido sentiendi). Тому визначу цей тип діяльності, як *побутово-міфологічний* та додам, що вважатиму її за базову, натуральну та нейтральну щодо усіх інших, штучних типів діяльності.

Типологічними рисами побутово-міфологічної діяльності є *аналогізм* та *автоматизм* (автоматизована дія за аналогією). Неважко помітити, що у обох вимірах мова йде про те ж саме біхевіоральне явище – звичку («consuetudo est altera natura»). Сила побутово-міфологічної звички настільки велика, що на цьому рівні практично стирається і так дуже тонка межа між світом та картиною світу (уявленням про світ). Вільям Джемс писав: «За допомогою категорій здорового глузду ми будуємо усі свої плани і комбінації

<sup>1</sup> Традиційно рефлексією розуміють як роздуми, спрямовані на самоаналіз.

<sup>2</sup> Флоренський П. А. У водоразделов мысли.– М.: Правда, 1990.– С. 126.

<sup>3</sup> К. R. Popper, W poszukiwaniu lepszego świata, Książka i wiedza, Warszawa 1997, s. 266.



та поєднуємо найвіддаленіші частини свого досвіду з тим, що лежить перед очима. Наші пізніші та більш критичні філософські концепції просто дитячі іграшки та жалюгідні вигадки у порівнянні з цією природною, рідною мовою мислення»<sup>1</sup>.

Наші побутові вчинки, як індивідуальні, так і соціальні (поведінка у родині, з друзями, знайомими, сусідами) керуються саме звичкою, а отже здійснюються вони, як правило, неконтрольовано. Це називається бути природним. Рідко коли ми усвідомлюємо свої рутинні вчинки чи слова. Після звичної розмови із знайомим, ми з великими труднощами можемо згадати не тільки те, як він говорив (яка була форма його висловлювання), але й те, що він говорив (який був зміст його слів). Та що там казати, ми рідко самі строго контролюємо своє побутове мовлення. Мова у побутово-міфологічній діяльності нагадує мені чисто вимиту шибку. Дивлячись через вікно, ми бачимо все що завгодно: вулицю, дерева, машини, людей, небо. Не бачимо лише того, що знаходиться між нами та цим усім, а саме – віконного скла. Чинником сприяння арефлексивності побутового мовлення є його переважно усно-діалогічна форма. Діалог та безпосередній контакт зі співрозмовником дозволяють якнайширше використовувати увесь спектр паралінгвістичних засобів означення, вдаватися до остенсивних та дейктичних способів порозуміння, опускати очевидне і контекстно зрозуміле, особливо не задумуючись, будувати плеоназми або еліптичні конструкції. У цьому типі спілкування неважливо, що і як говориш. Головне – досягти певної позамовної практичної мети. Кант продемонстрував цю рису побутового мовлення на поняттях дотепності та проникливості: «Побутовий та здоровий глузд не претендує ані на дотепність, ані на проникливість, що становлять певного роду розумову розкіш, здоровий глузд обмежується насущними потребами»<sup>2</sup>. Отже основні типологічні риси побутово-міфологічної діяльності, це – арефлексивна спрямованість на об'єкт досвіду, віра у досвідні дані та доведені до автоматизму навички.

Проте дана типологічна характеристика побутово-міфологічної діяльності виглядатиме неповною, якщо не враховувати принципових відмінностей між діями, які ми традиційно та здебільшого автоматизовано виконуємо у активному стані, та ті, які відбуваються в нашій психіці під час сну. Специфіка людського життя, традиційно та природно зумовлена зміною дня і ночі, полягає у циклічному чергуванні фізіологічної активності та релаксу. Антропологи та психологи давно вже досліджують цю особливість. Є багато теорій життєвих циклів людини: від нативістських (генетично закладені цикли) чи фаталістських (цикли задані долею) до біхевіористських (цикли детермінуються навколишнім середовищем), функціональних (цикли виробляються у ході діяльності) чи індивідуалістичних (кожна людина має власний ритм життя). Загальним місцем усіх цих поглядів є визнання більшої чи меншої міри волітливості (контрольованості з боку волі) та усвідомленості активного типу дій у порівнянні зі сном. Саме ця обставина не дозволяє мені повною мірою залучити сон до видів людської діяльності. Але те, що ми часом пам'ятаємо наші сни, використовуємо їх у активний час доби та нерідко знаходимо певні кореляції між подіями дня та нічними враженнями, не дозволяє оминати сон у даній типології. Тому я буду розглядати сон чи втрату свідомості (включаючи стани зміненої свідомості) як крайню типологічну точку на шкалі «активність – релакс» у межах побутово-міфологічної діяльності<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Джемс В. Прагматизм. Новое название для некоторых старых методов мышления // Джемс В. Прагматизм. – К.: Україна, 1995. – С. 91.

<sup>2</sup> Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Метафизические начала естествознания, М.: Мысль, 1999. – С. 1373.

<sup>3</sup> Для тих, кому термін «типологія» говорить небагато, зроблю термінологічний відступ. Типологія відрізняється від класифікації так само, як відрізняються перемикачі каналів чи режимів у найрізноманітніших пристроях від засобів регулювання. Перші влаштовані на засадах опозиційної заміни (субституції) – вмикаючи канал, ми обираємо одне з можливого ряду одним натиском кнопки чи одним різким поворотом перемикача, натомість, регулюючи чистоту прийому зображення чи звуку, ми плавно нарощуємо або знижуємо певну ознаку, непомітно переходячи від одного стану до другого, тобто ми змінюмо існуючий стан, а не заміняємо його новим. Так і у типології: ми не створюємо шухляд для того, щоб потім порозкладати по них за певною класифікаційною ознакою усе різноманіття

#### 4. Практично-діловий досвід

Дослідження історії людського гатунку, а також антропологічні спостереження за представниками сучасних традиційних культур (причому не обов'язково екзотичних, це можуть бути й українські селяни), та й, зрештою, спостереження за побутовим життям урбанізованих людей пересвідчують у тому, що традиційним заняттям людини у світлу частину доби (перша половина дня) завжди було і традиційно залишається виконання цілого ряду активних дій, спрямованих на задоволення першочергових екзистенційних потреб, перш за все пов'язаних з здобуванням їжі. Саме це заставляє людину виходити за межі власного житла і вступати у суперечку з навколишнім середовищем, намагаючись підкорити його своїй волі і здобути собі з нього якщо не самі продукти харчування, то принаймні засоби для отримання таких продуктів. Так у житті людини виник феномен праці, головна суть якого полягає у підкоренні природи. Можна, звичайно, й більш м'яко підійти до трактування цього явища, але занадто мало на Землі було і є місць, де можна постійно і не напружуючись «їсти кокоси й жувати банани». У більшості випадків доводиться здобувати свій хліб щоденний «у поті чола свого».

А тепер трошки енгельсизму (вірніше морганізму). Потреба у вдосконаленні праці призвела, по-перше, до винахідливості у творенні знарядь праці, а по-друге, до упорядкування самого процесу підкорення природи (розподіл праці, раціоналізація, спеціалізація, професіоналізація тощо). Не забуватимемо, що віддавна людина боролася з природою не одна, а в стаді собі подібних. Отже кожен її еволюційний крок у цій сфері звичайно ж супроводжувався розвитком комунікації та семіотичних засобів. У цьому місці слід перерватися і зауважити, що усі без винятку процедури, пов'язані з працею як волею до влади над природою, так чи інакше передбачають цілеспрямовані та планомірні дії, а значить супроводжуються дискурсивною (раціонально-логічною) роботою мозку. Звісно, логічність виробничої раціоналізації, зокрема у сфері фізичної праці, має далеко не науковий характер, але важко не погодитись, що навіть первісній людині не можна відмовити у винахідливості та відчутті практичного здорового глузду, коли йдеться про її виробничі досягнення.

Відзначимо для себе лише два ключові положення: перша половина дня для людини органічно пов'язується з працею, а праця настільки ж органічно пов'язується з смисловою рефлексією, тобто з зосередженням на смислі цієї діяльності. Саме смисл діяльності виходить на перший план у виробничій діяльності: неважливо, **як** ви зробите свою працю, важливо, **що** ви зробите. Засоби, знаряддя, методи, прийоми, послідовність дій – все це повністю підпорядковується тому, що ви робите. Головне – сенс, а сенс полягає у виконаній роботі. Але тут на поняття сенсу накладається вже вище згадана типологічна риса виробничої діяльності – раціональність. Оскільки смисл праці полягає у її ефективності, а ефективність виконання узалежнюється від ступеня раціоналізації, то смислова сторона праці отримує раціональне забарвлення. Раціоналізація фізичної (тілесно-чуттєвої, а отже екзистенційно первісної) праці має щонайменше три принципово вімінні напрямки розвитку: власне продуктивний (виробництво, технологія, комерція, сервіс), адміністративно-керівний (планування, підприємництво, менеджмент) та навчальний (дидактика, просвіта). Зрозуміло, що раціональне виконання праці передбачає не лише безпосередні цілеспрямовані виробничі дії (фізичні чи розумові), але й управлінські дії, скеровані на організацію виробничих дій, а також превентивні заходи, що передбачають можливість наступної ротації кадрів у обох попередніх сферах.

Таким чином, як бачимо, поступово із сфери фізичної активності побутово-міфологічної діяльності шляхом її раціоналізації виділяється цілком самостійний тип людської діяльності – **ділова діяльність**, що включає в себе виробничо-фізичну,

---

наших об'єктів, а намагаємося розкласти їх так, щоб вони утворювали певну шкалу з потенційно прозорими границями, слідкуючи лише за тим, щоб усі наші об'єкти становили певен клас однорідних явищ.

інженерно-технічну, комерційну, обслуговуючу, адміністративно-управлінську та дидактичну працю.

Проте плавність переходу від побутової діяльності до діяльності суспільно значущої не повинна закривати від нас їхньої принципової відмінності. Базове поняття побутової продуктивної активності – особистий *добробут* – може (та найчастіше так і є) не співпадати з поняттям *суспільної матеріальної користі*. Нерідко вигода та розумність вчинків у побуті суперечить вигоді та розумності ділової діяльності.

## 5. Суспільно-етичний досвід

Проте день, як відомо, має не одну, а дві половини і з природньої, і з діяльнісно-психологічної сторони. Як писав Кант, «чому робота – найкращий спосіб насолоджуватися життям? Тому що вона є нелегка справа (сама по собі неприємна і задовольняюча тільки своїми результатами), і вже від одного припинення втомлюючої праці відпочинок стає помітним задоволенням, радістю, інакше у відпочинку немає нічого втішного»<sup>1</sup>. Світла частина доби змінюється вечором, а раціональне використання першої привело людство до певного фізіологічного парадоксу: первісно темніша (а згодом і просто невиробнича) частина доби стала перевищувати потреби чистого фізіологічного відпочинку (фізіологічна бездіяльність, сон). У людини вивільняється все більше часу для активного фізичного чи психічного відпочинку (перерви, вихідні, відгули, відпустки, свята, лікарняні тощо). Звісно це сьогодення ситуація, і виникла вона не відразу. Що ж складало суть поза виробничої активності<sup>2</sup> людини у минулому, або ж що складає суть такого роду діяльності в сучасних традиціональних суспільствах?

Усі види активних дій, пов'язаних з налагодженням фізичного побуту чи задоволенням екзистенційних потреб у їжі (здобування, приготування), житлі чи одягу (будування / виготовлення, утримання), вже обговорювалися вище. Це царина першої половини дня – виробничі дії, пов'язані з фізіологічним напруженням. Натомість серед фізіологічних екзистенційних дій, що становлять суть фізіологічної релаксації, можна назвати сон, випорожнення, статевий акт та пологи. Випорожнення в силу спорадичності та вторинності щодо продуктивного акту їжі, а також через явну побутову відчуженість (навіть тварини у природі ніколи не випорожнюються у місцях свого проживання) не є актом, який би міг стати спонукальною силою для розвитку невиробничої, релаксаційної діяльності. Пологи є актом спорадичного вивільнення (теж свого роду випорожненням) та, крім того, обмежені статевою ознакою людини, тому теж не могли суттєво здетермінувати сферу релаксу<sup>3</sup>. Сон є більш регулярним та тривалим видом діяльності. Але в силу вже згадуваною мимовільності та некерованості він теж не може стати основою більш менш регулярної релаксаційної активності<sup>4</sup>. З усіх згаданих лише статеві стосунки у природній нормі мають соціально-емоційну значущість (вимагають емоційного соціального контакту), виконують позитивну екзистенційну функцію (основна мета – продовження роду) та здійснюються у плані релаксаційної активності (викликається бажанням позбутися стану надмірної емоційної та фізіологічної напруженості). Отже тільки вони могли стати основою релаксації як другої складової побутово-міфологічної діяльності людини.

<sup>1</sup> Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Метафизические начала естествознания, М.: Мысль, 1999.– С. 1407.

<sup>2</sup> Як я вже згадував вище, сон доведеться враховувати лише як негативний чинник: як крайню позицію типологічної шкали.

<sup>3</sup> Порівняння творчості з пологами є, на мою думку, не наслідком якоїсь антропологічної первинності цього акту щодо творчості, а чистою метафоричною грою, такою ж, як порівняння навчання з актом запліднення. Хоча не відкидатимемо й можливості якихось філогенетичних зв'язків між цими явищами (див. P.S. до даної статті).

<sup>4</sup> На жаль, українська мова не дає можливості чітко розмежувати сон як чистий релаксаційний фізіологічний стан та усі інші наші стани. Термін «активність» досить часто вживається як синонім дії. У цьому смислі сон – теж частка людської життєвої активності. Російська мова має для позначення необхідного нам тут поняття, слово «бодрствование».

Статеві стосунки становлять природне тло базових суспільних стосунків, а саме сімейних («чоловіки – жінки») та родових («батьки – діти» та похідні від них стосунки між братами, сестрами і подальшою родиною). Первісне, тілесно-чуттєве, екзистенційне тло родинних стосунків, як відомо, це генетична (кровна) спорідненість. Думаю, що не викличу у читача особливого спротиву, припустивши, що усі ці стосунки отримують максимальну реалізацію саме у емоційній сфері, тобто у сфері непродуктивній, у сфері релаксу, а отже у другій половині дня. Саме тоді ми налагоджуємо нефізичну сторону нашого щоденного побуту, влаштуємо собі емоційний комфорт у найближчому до нас мікросоціумі, що допомагає відновити сили для подальшої продуктивної активності.

Важко сказати, яка з цих двох сторін побуту є первісною чи важливішою. Швидше всього, що це просто дві взаємоповнюючі, рівнозначні сторони нашого екзистенційного буття, які не могли б існувати одна без одної. Імануїл Кант у своїй «*Антропології...*» відзначав, що «спосіб мислення, спрямований на поєднання добробуту та добродетності у побуті – це гуманність. Тут йдеться не про ступінь добробуту [...], а про] те, у якому співвідношенні схильність до добробуту має бути обмежена законом добродетності»<sup>1</sup>. Добродетність же Кант визначав, як «моральну силу у виконанні свого обов'язку»<sup>2</sup>, яка у рефлексійних типах діяльності має бути усвідомленою, але у побуті часто перетворюється у навичку. Це досить вичерпна характеристика побутово-міфологічної сфери як базової для усіх інших типів діяльності людини.

Як бачимо, на відміну від продуктивної, релаксаційна активність пов'язана не з подоланням природи, а з підкорення власній волі інших людей, встановленням зручних та вигідних для себе емоційних стосунків. Ту ж роль, яку у розвитку продуктивної активності відіграє раціоналізація, у сфері релаксу відіграє *емоційна* рефлексія<sup>3</sup>. На відміну від раціональної, тобто смислової рефлексії, рефлексія емоційна є формальною, оскільки скеровується не на сам об'єкт діяльності, а на спосіб його сприйняття, на його форму. Для емоційної рефлексії настільки важливе *що* ти робиш, скільки те, *як* ти це робиш, не стільки те, *що* є об'єктом твоїх дій, скільки те, *як* ти до цього об'єкта ставишся. Кант у своєму прагматично-антропологічному дослідженні типів людської діяльності протиставив дух як «продуктивну силу розуму», що «створює ідеї» та смак, як «регулятивну здатність судження про форму при поєднанні різноманітного в уяві», що «обмежує ідеї заради форми, відповідно до законів продуктивної уяви»<sup>4</sup>. Як і у випадку з раціоналізацією продуктивної активності, емоціоналізація морально-релаксаційної сфери породжує принципово новий тип людської діяльності – *суспільно-етичний*, що включає в себе дозвільну, громадську, релігійну, політичну, ідеологічну та виховну діяльності. При цьому тільки громадська діяльність та сфера суспільних розваг охоплюють сукупність власне морально-етичних вчинків, спрямованих на формування невиробничої сфери (сфери суспільного релаксу). Всі інші різновиди діяльності виконують або функцію емоційного управління сферою громадських стосунків (політика, публіцистика, релігія), або ж превентивну функцію підготовки майбутніх громадян до участі у суспільному житті (система виховання).

Суспільно-етичну функцію не слід плутати з побутовою, навіть коли в них виділяються аналогічні ключові елементи. Так, поняття побутового (особистого) морального блага – *справедливості* (та похідної риси побутової *добродетності*) – слід відрізнити від аналогічних ключових понять суспільної сфери – ідеї *громадянської справедливості* та *суспільної моральності*. Вони дуже часто суперечать одне одному: те, що добре і моральне для суспільства, може бути злим і аморальним для конкретної особи та навпаки.

<sup>1</sup> Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Метафизические начала естествознания, М.: Мысль, 1999.– С. 1457.

<sup>2</sup> Там само, с.1311.

<sup>3</sup> Як я вже відзначав, я використовую слово «рефлексія» досить нетрадиційно: як спрямованість психічної діяльності на себе. Тому поряд з раціональною рефлексією я виділяю теж рефлексію емоційну.

<sup>4</sup> Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Метафизические начала естествознания, М.: Мысль, 1999.– С. 1422-1423.

## 6. Реальний досвід

Діловий та суспільно-етичний типи діяльності людини при усіх своїх принципових відмінностях мають декілька аналогічних типологічних рис. По-перше, обидві вони тією чи іншою мірою доповнюють екзистенційну сферу побутово-міфологічної діяльності та становлять разом з нею єдину царину т.зв. *реального життя*. І ділова, і суспільно-етична, і побутово-міфологічна діяльність мають чітко виражений практичний, феноменальний характер. Усі інші форми та типи людської діяльності, про які піде мова далі, мають ноуменальний, віртуальний характер і стосуються світу людських фантазій. Рівень рефлексивної уваги у порівнюваних типах досвіду значно вищий, ніж у побутовій сфері, але їхній реалістичний характер створює передумови до утримання високого ступеня міфологізму і у рефлексивних сферах. Щоправда тут виникають дещо інші, зовнішні щодо індивіда механізми віри у істинність досвіду, а саме сила ділової інструкції та сила морального закону. Реліктність міфологізму у діловій сфері обертається вірою у людину як у «homo faber», у те, що «хто не працює, той не їсть», а «праця облагороджує» (таке собі «ora et labora») або ж у більш радикальній формі – «Arbeit macht frei». Натомість у публічній сфері міфологічні агавізми створили уявлення про людину як про «homo religiosus» чи «zoön politikon», та найчастіше виливаються або у мрії про доброго царя – мудрого «батька народу» і тугу за «твердою рукою», або ж у розмови про «liberte, egalite, fraternite» та високе покликання «слуг народу», які не шкодують «живота свого» задля «блага людини». Цікаве спостереження у цьому плані зробив Карл Поппер: «Першим класичним міфом є vox populi, vox dei, який вважає голос народу певним різновидом кінцевого авторитету та мудрості. Його сучасним відповідником є базована на здоровому глузді віра в непогрішимість цього міфічного творіння, цієї «людини з вулиці» – виборця, «простої людини» і її голосу. В обох випадках характерним є уникання форми множини»<sup>1</sup>.

Другою спільною типологічною рисою ділової та суспільно-етичної діяльності на відміну від приватно-тілесного екзистенційного життя є їхня *публічність* (публічна праця та публічний відпочинок). Власне екзистенційні потреби у цих сферах можуть відходити на другий план, поступаючись т.зв. «вищим» резонам – об'єктивній доцільності та суспільному порядку. Мірою першого стають конкурентоспроможність і комерційний успіх, мірою другого – популярність та політична кар'єра.

По-третє, обидві ці сфери – це сфери інтересів, сфери дії адлерівської засади *потягу до влади* (libido dominandi): раціональної влади над природою чи емоційної влади над суспільством. В обох випадках ми зустрічаємося з дією тієї частини нашої психіки, яку Зигмунт Фрейд називав Ego.

І, нарешті, обидві вони є *рефлексивними* сферами, цілеспрямованими, керованими, упорядкованими і, найголовніше (що відрізняє обидва ці типи від побутово-міфологічного), – послідовно методичними. Щоправда упорядкованість ця має суттєво відмінний характер, оскільки у сфері ділового життя вона базується на засадах раціонального примусу задля матеріальної вигоди (утилітаризм), а у сфері суспільної моралі, – на засадах емоційного<sup>2</sup> примусу задля громадського спокою (тоталітаризм). Комуś може здатися, що я занадто узагальнюю та перебільшую, називаючи усі можливі форми суспільного життя (від фашизму до демократії) тоталітаризмом, але нехай мій критик спробує не тільки на словах, але й на ділі реально спротивитися усталеним традиційним цінностям, які захищає державний апарат, пануюча ідеологія, засоби масової інформації, церква, школа і т.зв. громадська думка, і він одразу відчує на собі усю силу впливу цих інститутів. І немає значення, чи живе мій критик у фундаменталістському Ірані, демократичній Америці, колонізованому Ольстері чи незалежній Україні. Карл Поппер, якого навряд чи можна звинуватити у анархізмі, з

<sup>1</sup> K. R. Popper, W poszukiwaniu lepszego świata, Książka i wiedza, Warszawa 1997, s. 176.

<sup>2</sup> «Истина не становить вищої вартості суспільного життя: прекрасна зовнішність тут, як у живописі, провадить набагато далі» (Кант И. Приложение к «Наблюдениям над чувством прекрасного и возвышенного» // Кант И. Метафизические начала естествознания. – М.: Мысль, 1999. – С. 649).

цього приводу зауважив: «Внаслідок своєї анонімності суспільна думка є владою без відповідальності, і тому, з точки зору лібералізму, вона особливо небезпечна»<sup>1</sup>.

## 7. Теоретична та естетична рефлексія

Подальше наростання рефлексії у обох напрямках поступово починає виводити людину у цілком новий для неї світ, світ віртуальної реальності: логічної чи естетичної. В обох випадках, незалежно від того чи йде мова про подальшу раціоналізацію ділової сфери, чи про подальшу емоціоналізацію сфери моралі, вектор діяльності починає потрохи розвертатися у протилежний від екзистенційних потреб бік. Раціональне пізнання поступово перестає підпорядковуватися безпосереднім виробничим потребам і стає самоцінним. Пізнання як процес стає для людини важливішим ніж практична мета, яка його породила. У ході еволюції пізнання поступово створюються не лише штучні, «чисті» умови досвіду, що супроводжуються відривом об'єкта пізнання від реального, природного оточення, але й штучні, віртуальні об'єкти («конструкти»). Априорні, гіпотетичні засади дослідження поступово починають переважати над фактами. Факт узалежнюється від точки зору спостерігача. Індукційне виведення теоретичних положень з фактів поступається процедурам верифікації чи фальсифікації фактами попередньо висунутих гіпотез (дедукції). Первісно практичні, прикладні дослідження відходять у тінь, їхнє місце займають фундаментальні теоретичні дослідження не лише узагальнюючого (ретроспективного), але й прогнозуючого (проспективного) характеру. Виникає потреба дослідження самих засад таких досліджень, оскільки дослідники усе частіше не погоджуються один з одним і у питаннях характеру дослідження, і у питаннях інтерпретації дослідних результатів, і навіть у питаннях розуміння об'єкта та постановки проблеми. Виникає метатеоретична сфера – методологія та філософія раціонального пізнання. Як бачимо, поступовий розвиток засади раціоналізації практичного виробничого досвіду породжує нову, цілком штучну діяльну функцію – науку<sup>2</sup>.

Аналогічні процеси здійснюються й у сфері емоційної рефлексії. Відрив емоційного переживання від безпосередньої життєвої практики поступово породжує механізми естетичної уяви. У первісному суспільстві те, що нам зараз здається витвором художньої уяви, було цілком реальним фактом емоційного життя. Міф не слід плутати з художньою творчістю. Освальд Шпенглер відзначав, що «міф – це не естетично зручна гра уяви, а шматок цілком тілесної реальності, що пронизує всю активність людини і якнайглибше вражає її існування»<sup>3</sup>. Про це ж писав О. Лосев: міф – «це справжня і максимально конкретна реальність»<sup>4</sup>. Міф – це знання, що не потребує доведення; це дійсний спосіб досвіду («так є, так було, так буде»). Наука – його наказовий спосіб («мусило бути так, має бути так, мусить бути так»). Художня творчість же – це умовний спосіб нашого досвіду («так могло б бути»). Як писав Девід Юм, «поети створили, як вони висловлюються, поетичну систему речей, яка звичайно визнається за достатню підставу для найможливіших фікцій, хоча ані самі поети, ані читачі в неї не вірять»<sup>5</sup>. Не тільки побутова, але й суспільно-етична сфери переповнені витворами уяви. Але ці фантазії (сімейні стосунки, любов, дружба, ненависть, ворожнеча, найрізноманітніші -філії та -фобії, обов'язок, традиції, правила поведінки, закони тощо) мають для нас силу

<sup>1</sup> К. Р. Поррег, та ж праця, с. 185.

<sup>2</sup> Кант з цього приводу відзначав: «Скільки століть пройшло, перш ніж з'явилась справжня наука, і скільки є у світі народів, які ніколи не будуть її мати! Не слід казати, що ми самою природою покликані до науки, оскільки природа дала нам здатність до неї: адже прагнення [до науки] може бути лише неприродним» (Кант И. Приложение к «Наблюдениям над чувством прекрасного и возвышенного» // Кант И. Метафизические начала естествознания.– М.: Мысль, 1999.– С. 644.). Ідею неприродності наукового пізнання, я думаю, не стануть заперечувати й прихильники іудео-християнської версії її виникнення (акт гріхопадіння, пов'язаний з деревом пізнання, а отже наука – від лукавого).

<sup>3</sup> Шпенглер О. Закат Европы // Самосознание европейской культуры XX века.– М: Изд. полит. литературы, 1991.– С. 49.

<sup>4</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений.– М.: Правда, 1990.– С. 397

<sup>5</sup> Юм Д. Сочинения в двух томах.– М.: Мысль, 1965.– Т. 1.– С. 223.

реальних фактів саме в силу їхньої прямої чи опосередкованої прив'язаності до екзистенційної сфери. Тільки після того, як емоційна фантазія перестає підпорядковуватися досвіді реального суспільного буття, вектор спрямування рефлексії обертається у бік психіки особистості. Виникає сфера самодостатніх емоційних цінностей. Переживання стає вартісним безвідносно до практичної цінності об'єкта. Форма об'єкта переживання отримує більшу значущість, ніж його смислова суть. Абсолютно непотрібні у побуті речі набувають цінності лише через те, що викликають в нас чисто віртуальні емоції. Наші емоційні вчинки, скеровані на форму об'єктів або й на форму самих вчинків настільки відриваються від реальних екзистенційних чи конкретно-моральних потреб, що набувають характеру віртуальної діяльності – гри. Формальний характер гри не раз відзначався дослідниками цього культурного феномену. Так, наприклад, Ханс-Георг Гадамер писав: «справжня мета гри – зовсім не її вирішення, а порядок та структура самого ігрового руху»<sup>1</sup>. Гра, як практична релаксаційна функція виникає ще на рівні суспільно-етичної діяльності, де має характер організуючого ритуалу (обряду). Але з посиленням емоціональної рефлексії та втратою безпосереднього зв'язку з нагальними потребами суспільного життя, гра стає цінністю самою в собі. Йоган Гейзінга цілком слушно зауважив, що «коли релігія, наука, закон і політика в більш високоорганізованих формах суспільства поступово втрачають свої точки дотику із грою, які так яскраво виявлялися на ранніх стадіях цивілізації, поетична функція, народившись у ігровій царині, так і лишається в її рамках. Poiesis, по суті, – це ігрова функція»<sup>2</sup>. Виникає феномен естетичного переживання – такий різновид емоційної рефлексії, при якому значущою стає сама форма діяльності. У цьому випадку предметний характер (смысл) об'єкта рефлексії стає неважливим: будь який предмет може ставати естетично значущим. Важливе не те, **що** переживається і **чим** воно є, а те **яке** воно і **як** переживається. О. Лосев писав: «поетичним є не сам предмет, на який спрямована поезія, а спосіб його зображення, тобто, в кінцевому рахунку, спосіб його розуміння»<sup>3</sup>. Естетичне переживання спочатку може поширюватися на певні матеріальні об'єкти (відчуття краси природи, людини, предметів), а згодом на віртуальну реальність (створення естетичних предметів, т.зв. «творів мистецтва»). Таким чином, віртуальна емоціоналізація суспільно-етичної сфери поступово породжує нову функцію діяльності людини – **мистецтво**.

У зв'язку з мистецьким типом діяльності слід нагадати про таке явище, як продуктивний та репродуктивний характер діяльності. Звичайно, кожний тип діяльності передбачає цю специфічну категорію активного чи пасивного стану («ведучий – ведений»): чоловік - жінка (у традиційній патріархальній сім'ї, у сексі), батьки - неповнолітні діти, виробник - споживач, керівник - підлеглий, вчитель - учень, доповідач - слухач, письменник (вчений) - читач, урядовець - громадянин, ідеолог (політик, журналіст) - виборець, священник - мирянин, актор - глядач, мовець - реципієнт тощо. Але, на відміну від усіх інших типів діяльності, де функція «споживання» інформації є або явищем професійним, тобто діє лише у колі професіоналів (обмін науковою чи діловою інформацією, політичні дискусії, парламентські дебати, канцелярський обіг документації) або ситуативно-обрядовим, тобто виникає лише у межах окреслених ритуальних ситуацій (мітинг, збори, виховний захід, релігійний обряд, судовий процес тощо), у яких непрофесійна особа бере участь спорадично. Пересічна людина ніколи не читає наукових праць, має вкрай обмежений контакт з діловою документацією (інструкції, заяви, оголошення, довідки, поштові бланки), за власною ініціативою не ходить на розгляди судових справ та без крайньої потреби не відвідує політичних зібрань та органів держуправління. Навіть віруючі не відвідують своїх храмів коли їм захочеться (для цього є усталений час). Хоча, на відміну від попередніх процедур, у релігійних обрядах вони беруть участь регулярно і за власним бажанням (свобода совісті). І все ж, у

<sup>1</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – С. 153.

<sup>2</sup> Гейзінга Й. Homo Ludens. – К.: Основи, 1994. – С. 138

<sup>3</sup> Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 445.

сфері реального досвіду навіть пересічній людині доводилося не тільки виступати у ролі пасивного спостерігача, але й здійснювати активні вчинки, не тільки сприймати, але й продукувати тексти ділового чи етичного типу<sup>1</sup>. Натомість стосунок непрофесіоналів до віртуальної сфери зовсім інший. Наукова сфера для них практично закрита не тільки з продуктивної, але й з репродуктивної сторони. Люди, які не займаються наукою професійно (чи у межах навчання), у кращому випадку мають справу з науково-популярними текстами. Сприйняття такого роду інформації для дилетанта нерідко має не стільки власне пізнавальний, скільки релаксаційний характер (наприклад, перегляд телевізійних науково-популярних чи науково-документальних фільмів дуже рідко має за підставу пошук інформації; як правило, люди дивляться їх, щоб розважитись або тому, що більше немає чого дивитись).

Є лише одна сфера, у якій ролі непрофесіоналів і професіоналів чітко розподілені з точки зору продукції – репродукції. Це – мистецтво. Науковці пишуть для науковців, адміністратори і політики – в основному один для одного, рідше для рядових клієнтів чи виборців. Лише митці творять однозначно для всіх, крім своїх колег за фахом (якщо письменник у вільний час і читає художні твори інших письменників, то робить це не для отримання естетичного задоволення, а швидше з професійною або пізнавальною метою – щоб бути у курсі віань). А пересічна людина може за все життя так і не створити жодного художнього твору, тим не менше стикаючись з ними чи не щоденно (наприклад, у ЗМІ). Звідси необхідність виділяти у сфері мистецтва окремий тип репродуктивної діяльності – естетичний відпочинок (читання художніх творів, перегляд фільмів та спектаклів, огляд вистав, прослуховування музики тощо).

## 8. Віртуальний досвід: наука і мистецтво

У типологічному відношенні науковий та художній типи діяльності мають чимало спільного. Перш за все, це їхній *віртуальний*, понадпрактичний характер. Звісно ступінь цієї віртуальності може бути більшим і меншим. Тому в обох сферах є проміжні смуги, що відділяють (чи поєднують) їх з реальним життям: естетичний відпочинок, фольклор, прикладне мистецтво та художня публіцистика в сфері мистецтва, а також прикладні науки і науково-популярна сфера. Чим далі просувається людина у глиб віртуальної реальності, тим менш відчутний зв'язок з повсякденністю. Якщо у галузі науки це фундаментально-теоретична та методологічно-філософська рефлексія, то у галузі мистецтва це – елітарна та авангардна естетика.

Другою типологічно значущою рисою науки та мистецтва є *психологізм* (духовна інтимізація) діяльності на відміну від публічності (соціоцентризму) ділового та суспільного життя, а також екзистенційного фізіологізму побуту. Наукова або художня творчість потребують максимальної заглибленості у сферу інтимного. Вони, звичайно, можуть мати і колективний характер (конференція, колективна монографія, робота науково-дослідної групи над спільною темою або театр, кіно, виступи ансамблів, співавторство), але власне наукові відкриття та мистецькі образи породжуються у дуже вузькому колі односторонців (але найчастіше – наодинці з собою).

Третю типологічну рису обох віртуальних сфер людської діяльності становить описаний Віктором Франклом *потяг до смислу* (*libido sciendi*). Зазначу лише те, що термін «смысл» у цій фразі слід розглядати не в семіотично-онтологічному плані, як я його вживав вище у цій роботі, тобто як одну зі сторін будь якого елемента досвіду, протиставлену формі. Франкл, як психолог і філософ вживав термін «смысл» у чисто етичному та аксіологічному плані – як духовну цінність. І хоча я погоджуюсь не з усіма феноменологічними положеннями логотерапії Франкла, але людина, яка пройшла чотири фашистські концтабори, мабуть знає, про що говорить, коли стверджує, що у

<sup>1</sup> Будь-яка пересічна людина під час реалізації своїх професійних обов'язків чи громадянських прав може опинитися в ролі «ведучого» – начальника (командира, учителя) чи громадського діяча (виборного службовця, агітатора, вихователя).



екстремальних умовах не тілесне (воля до задоволення) чи соціально-психологічне (воля до влади), а саме духовне (воля до смислу, the will to meaning<sup>1</sup>) визначає суть людини. Властиво, аналогічно підходив до проблеми людини і засновник прагматизму Вільям Джемс, який назвав одну з головних своїх робіт «*Will to Believe and other essays in popular philosophy*»<sup>2</sup>. З. Фрейд визначав третій рівень людської психіки як Super-Ego. Важко сказати, наскільки фрейдівське розуміння корелює з представленим тут, але певні аналогії провести можна. Мова звичайно ж іде не про соціальні забобони, умовності цивілізації та культурні традиції. Все це царина слаборефлексованої волі до влади. Людина піднімається над своїм тілесним (Id) чи егоїстичним (Ego) не тоді, коли слухняно виконує адміністративні вказівки у праці чи суспільному житті, а тоді, коли цілком свідомо виконує певні теоретичні, практичні, етичні чи естетичні максими, спрямовані на вдосконалення досвіду, свого чи інших людей.

Звичайно, теоретична та естетична рефлексії не завжди корелюють між собою та з іншими типами діяльності, тому нерідко можна зустріти випадки антигуманних, асоціальних, неестетичних чи практично нічого не вартих теоретичних розробок або мізантропічних, нігілістичних, відверто обмежених або комерційно збиткових мистецьких творів. Головне те, щоб наукова праця була *розумною*, а художній твір *естетичним*. Всі інші риси, такі як практична корисність чи комерційність, гуманістичність, моральність чи соціальність (наприклад національна, релігійна, ідеологічна чи класова спрямованість) можуть бути їм притаманні, але для науки і мистецтва це не обов'язково. Тому саме *гіперрефлексивність* становить останню типологічну рису обох цих типів людського досвіду.

Дистрибуція науки і мистецтва щодо поділу на першу й другу половину дня не повинні бентежити читача. Я прекрасно розумію, що праця митця як праця нічим не відрізняється від праці науковця, а інтелектуальне емоційне творче напруження нічим не поступається творчому напруженню естетичному. І вчений, і митець (на відміну від людей, зайнятих у діловій або суспільно-етичній сферах) нагадують мартени з безперервним циклом роботи. Недаремно багато хто з них продовжує свої творчі пошуки не лише наяву, але й уві сні. Тим не менше, є суттєва відмінність між творчістю вченого і творчістю митця: «краса – це квітка, а наука – плід»<sup>3</sup>. Перший цілком спрямований у своїй діяльності на об'єкт дослідження, навіть якщо цей об'єкт сам дослідник. Він абстрагується від самого себе, намагається максимально раціонально, точно і послідовно дослідити свій об'єкт, залишаючи «поза дужками» власні відчуття та емоції. Натомість другий цілком поринає у потік власних суб'єктивних переживань і намагається особисто пережити навіть абсолютно далекі від нього явища і події.

Науковий твір, головною ознакою якого є лише суб'єктивне бачення автора, нецікавий, оскільки нічого не дає мені як читачеві. У ньому немає узагальнення. Це просто поодинокий випадок особистісної рефлексії, який нічого не говорить про об'єкт дослідження і не може бути застосований ніде, крім цього випадку. Настільки ж нецікавий абсолютно відсторонений, абстрактний та об'єктивний естетичний погляд. Те, що не викликало переживань митця, не викличе й переживань глядача чи читача. На відміну від науки, яка пізнає часткове через загальне, мистецтво переживає загальне через часткове, конкретне.

## 9. Цивілізація і культура: головні цінності форм досвіду

Але все ж головна функція науки (навіть гуманітарної) – пізнання світу (у тому числі віртуального: логічного, естетичного, вербального тощо), а значить, – забезпечення головного завдання, що з давніх давен стоїть перед людиною у першій половині дня:

<sup>1</sup> Див. Франкл В. Воля к смислу.– М.: Апрель-Пресс, изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000.

<sup>2</sup> Джеймс У. Воля к вере.– М.: Республика, 1997.

<sup>3</sup> Кант И. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Метафизические начала естествознания, М.: Мысль, 1999.– С. 1425.

подолання природи і активне забезпечення своїх екзистенційних потреб.

Від ділової активності наука відрізняється своїм індивідуально-віртуальним характером. Тут стоїть завдання не колективно освоїти світ, не зробити його корисним для усіх, а пізнати його, зробити його зрозумілим у першу чергу для себе. Ділова діяльність оперує поняттям *практичної користі*, наука – поняттям *істини*<sup>1</sup>. Для ділової людини корисним може бути й те, що вона сама визнає неістинним (спекуляції на біржі, виробництво шкідливих але комерційно вигідних товарів, викладання у школах вульгаризованих та застарілих теорій тощо). Для вченого ж потяг до пізнання може і повинен бути сильнішим, ніж утилітарна корисність отриманого знання для нього чи для інших. Тим не менше, ці дві якості взаємно пов'язуються у сфері раціональної рефлексії. Діловий світ поступово теоретизується, а наука намагається остаточно не відриватися від продуктивної сфери. Тому увесь спектр діяльності людини, пов'язаний з вирішенням завдання пізнання та практичного оволодіння світом – від усіх видів виробничої діяльності та ділової активності до науки та філософії – можна визначити як *цивілізацію*.

Головна ж функція мистецтва, навіть філософсько-елітарного чи авангардного, – моральний релакс. Не забуватимемо, що сприйняття мистецтва завжди пов'язане з вільним від роботи часом (відвідування театру, концертів, виставок, читання книжок, перегляд кінофільмів). Значна частина людей, задіяних у мистецтві, іноді має лише опосередкований стосунок до творчості (музиканти-виконавці, актори, режисери), оскільки не створюють, а лише інтерпретують твір<sup>2</sup>. Характер їхньої творчої діяльності можна визначити як ігровий та певною мірою ремісничий. Але й письменники, композитори, художники та под. розрізняють власне творчі моменти своєї діяльності та артистичне ремісництво, яким теж займаються. Навряд чи хтось з них назве творчістю переписування версій твору, запис задуманого у формі знаків, репетиції, пошук матеріалу до книги чи підбір потрібного матеріалу для скульптури. Сам же акт естетичної творчості вимагає відсторонення від необхідності задоволення екзистенційних потреб та заглиблення у специфічний стан «добровільної галюцинації». Вже ця метафора вказує на близькість естетичної рефлексії до стану сну (найпростішої фізіологічної релаксації). Можна провести й інші асоціації з фізіологічним релаксом: акт художньої творчості нерідко і небезпідставно порівнюють зі статевим актом (нестримний потяг, емоційно-чуттєвий характер акту, переживання кульмінаційного моменту, стан внутрішнього спустошення після його закінчення) чи муками виношування плода та положів. Можна знайти й більш ризиковні паралелі: нерідко мистецтво пояснюють через метафору очищення від внутрішнього бруду (теорії катарсису)<sup>3</sup>. Надіюсь, що після останніх зауважень думка про релаксуючий характер мистецтва уже не видається настільки примітивною.

Принципова відмінність етичного та естетичного досвіду полягає, на мою думку, у публічності (експлікованості) та реалістичності першого і інтимності (імплікованості) й віртуальності другого. У Канта є цікава праця, присвячена критиці понять прекрасного та величного<sup>4</sup>. Думаю, що дана теорія дозволяє інтерпретувати аналіз Канта наступним чином: етика (суспільна мораль) – це сфера величного, мистецтво ж – сфера прекрасного. Величне спрямоване назовні і пов'язується з публічністю, тобто з

<sup>1</sup> Не буду тут вдаватися у гносеологічні роздуми щодо суті поняття «істина», зауважу лише, що усі розмови постмодерністів про безсенсовність вживання цього поняття, не менш безсенсовні, оскільки уже сама дискусія про доцільність / недоцільність, правильність / неправильність, сенсовність / безсенсовність і т.д. використання цього слова а priori закладає потяг до знання того, «як насправді».

<sup>2</sup> Звичайно, я дещо перебільшую, оскільки «за гамбурзьким рахунком» актори, режисери, декламатори, музиканти, диригенти та інші «інтерпретатори» насправді створюють нові твори. П'єса та спектакль, музичний твір, записаний композитором на нотному стані, та музика, лунаюча у залі філармонії – це різні феномени. Ніякого сумніву не викликає творчий характер дій театрального або джазового імпровізатора.

<sup>3</sup> Тут незайвим було б пригадати повну глибокого сенсу дотепну пораду Михайла Жванецького: «Писать, как и писать надо только тогда, когда уже не можешь».

<sup>4</sup> Кант И. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного // Метафизические начала естествознания. – М.: Мысль, 1999. – С. 567-625.

порівнянням себе з суспільством (державою, нацією, класом, общиною). Тому тут мова зазвичай йде про т.зв. «високі почуття». Величне у сфері суспільно-етичного набуває подоби Добра чи Блага. Прекрасне ж керується в глиб людської психіки, це відчуття, пов'язане з інтимністю. Тому «високі слова» про обов'язок, патріотизм, братерство, свободу, щастя усього народу, майбутнє цілком доречні і бажані на людях та вульгаризують художній твір, перетворюючи його на публіцистику й політичну відозву. Зате красу картини чи скульптури, вірша чи музики можна найкраще відчутти на самоті. Недаремно у театрі гасять світло, а вірші найкраще слухати при свічках. Звичайно, поняття прекрасного та величного не зводяться лише до цих двох сфер і строго не розподіляються між ними (певний ступінь величності присутній, правда, тільки як факультативна функція, і у сфері «служіння Справі», і у сфері «пошуків Правди»; твори мистецтва можуть бути не лише прекрасними, але й величними, а суспільні вчинки можуть мати на собі відзнаку прекрасного). Проте з типологічної точки зору саме сфера емоційної рефлексії є полем дії цих понять, а найбільшої релевантності ці дві функції – **добре** і **прекрасне**<sup>1</sup> – набувають саме у сфері емоційного: публічне життя пов'язується з величним (добрим) чи низьким (злим), мистецтво ж з прекрасним чи потворним.

Добре в громадському житті не завжди естетично прекрасне<sup>2</sup>, прекрасне у мистецтві далеко не завжди є морально високим. Митець може, але не повинен прагнути до Добра, політик чи священник далеко не завжди орієнтуються на Красу. Тим не менше, саме ці дві функції визначають емоційну сферу життя людини. Усю сферу емоційного релаксу, що визначається специфікою форм дозвілля, суспільного невиробничого життя та мистецтва, можна дефініювати як **культуру** (на відміну від продуктивної сфери як цивілізації). Таке термінологічне відхилення від традиції видається мені цілком виправданим, оскільки чіткіше розводить об'єкто- та суб'єктоцентричну сфери досвіду. Термін «матеріальна культура» у застосуванні до знарядь чи продуктів технічної праці має сенс лише тоді, якщо розглядається їхня формальна специфіка та соціальна значущість. Власне продуктивна їхня функція мала б розглядатися у плані типу цивілізації, а не культури. Поряд з цим явищем можна виділяти й цивілізаційний аспект етики та естетики, тобто елементи суспільного ладу та мистецтва, які свідчать про рівень та характер раціонально-продуктивного досвіду даного суспільства.

Звісно, вчені й митці займаються своєю діяльністю цілу добу, але продукти їхніх старань, без сумніву, служать різним сферам досвіду: наука служить діяльності, властивій першій половині дня, мистецтво ж – діяльності у другій половині дня. Безпосередньо наукові досягнення, крім самої науки, активно використовуються лише у діловій (зокрема, технічній та навчальній) сфері, а досягнення митців, крім власної, – лише у сфері суспільно-етичній (зокрема, у організації дозвілля та у вихованні). Можливе, звичайно, використання досягнень науки у побуті, суспільному житті чи мистецтві, але це використання, опосередковане діловою сферою: прилади, довідники, інформація, ідеологічні програми. Настільки ж опосередкованим є й використання у цивілізаційній сфері досягнень мистецтва. Твори мистецтва у побуті є найчастіше прикрасами, елементами інтер'єру або інструментом розваг. У діловій сфері мистецтво отримує подобу реклами чи дизайну. У науці ж продукти мистецької діяльності відіграють роль ілюстративного матеріалу або об'єкта дослідження.

<sup>1</sup> Кант називає вищі прояви цих ідеалів у людей почуттям гідності людської природи та почуттям краси. Див. цит. працю, с. 580. Принагідно зауважу, що стверджуючи, ніби почуття людського добра та почуття краси є типологічними ідеалами суспільної моралі чи мистецтва, я ні у якому разі не стверджую, що вони мають якийсь об'єктивний, незмінний чи загальноприйнятий вимір у будь-якій з існуючих форм людської культури.

<sup>2</sup> «Можна бути вельми добродішним, але мати дуже мало смаку» (Кант И. Приложение к «Наблюдениям над чувством прекрасного и возвышенного» // Кант И. Метафизические начала естествознания. – М.: Мысль, 1999. – С. 650).

## 10. Мовна діяльність в рефлексивних типах досвіду

Зрозуміло, що типологічна специфіка форм досвіду позначається не лише на способі предметної чи рефлексивної діяльності людини, але й на характері її семіозису та зокрема на її мовній діяльності. Як я вже зазначав вище, характерною рисою арефлексивного вживання знаків у побуті є їхня «прозорість»: структурно-семантична однорідність та функціональний автоматизм. В усіх інших сферах наростання рефлексії призводить до більш менш усвідомленого вживання мовних знаків та моделей. Проблема лише у тому, яка сторона знака – змістова чи формальна – піддається рефлексивній увазі. Читач має усвідомити собі, що я зараз не говорю про смислову навантаженість висловлювання. Вона залежить від тієї індивідуальної здатності людини, яку Кант називав здатністю судження. Відсутність її у людини він визначав як дурість і зауважував, що «проти цього недоліку немає ліків».<sup>3</sup> Говорячи про рефлексивну характеристику досвіду взагалі чи його семіотичної сторони зокрема, я зовсім не маю на увазі того, що раціоналізація – це нарощення смислу та спад емоційності, а емоціоналізація, навпаки – ріст емоцій та згасання смислу. Ні в якому разі. Розумною може бути не тільки наукова стаття чи комерційна угода. Вони можуть бути й відверто безглуздими. Розумним чи не дуже може бути й побутовий вчинок, політична чи релігійна промова, вірш або ж картина. Те ж стосується й емоційності. Екстатичним може бути не лише творчий запал письменника чи громадського мораліста. Наше повсякденне життя переповнене емоціями. А які пристрасті розпалюються на біржах чи у наукових дискусіях! Мова не про це. Йдеться про рефлексійну зосередженість, релевантну для даного типу діяльності. Вихователь, ідеолог чи митець у своїй діяльності зосереджуються саме на формі інформації. Зміст же її для них може бути важливим або не дуже (все залежить від вже згадуваної здатності судження). Ніхто не вимагає від політика, священника чи поета осмисленості будь-якою ціною. Згадаймо публічні виступи вчених, т.зв. ділових людей чи людей неосвічених. Вони нудні, зарозумні або, навпаки, безграмотні. Зате переконливо чи просто естетично збудована промова справляє приємне враження, навіть коли вона малоінформативна чи відверто брехлива. Настільки ж нецікаві для вчених чи ділових людей виступи на їхніх зібраннях письменників, політиків чи неосвічених дилетантів. Ці виступи, як правило, поверхневі, безсистемні, непереконливі та наївні, навіть якщо виголошуються виразним і переконливим тоном, з використанням дуже емоційних слів чи аргументів, які просто «беруть за душу».

Отже рефлексивна характеристика не має прямого стосунку до розумності чи емоційності самих по собі. Якщо говорити про мовну діяльність у різних типах досвіду, то і осмисленість, і оформленість (перш за все емоційна) будь-якого висловлювання є його облігаторними рисами. Відмінності ж починаються з типу рефлексивної характеристики.

Ділове та наукове мовлення – це мовлення, спрямоване на максимальне досягнення порозуміння у сфері семантики (значення, змісту і сенсу висловлювання). Форма висловлювання не є тут спеціальним об'єктом діяльності. Форма ділового тексту має бути максимально уніфікованою, стандартизованою, загальноприйнятною, беземоційною. Такий текст має оповідати про певний об'єкт («бути по суті») і мінімально має демонструвати особистісні риси чи психічний стан його автора. Це тексти, як правило, зовсім позбавлені не тільки категорії оповідача, але й нерідко позбавлені авторства (винятки у вигляді заяв, резолюцій, наказів, автобіографій чи рекомендацій тільки підтверджують правило). Навіть у цих текстах авторство максимально стандартизоване. Вершиною стандартизації та безособовості може вважатись бланк з пропуском прізвища. Натомість зміст ділового документа вкрай важливий. Невідповідний зміст інструкції може призвести до фатальних наслідків, а недосконалий

<sup>3</sup> Кант І. Критика чистого розуму // Кант І. Сочинения в шести томах.— М.: Мысль, 1964.— Т.3.— С. 218.

зміст угоди може обернутися серйозними збитками для підписантів. Форма ж такого тексту має бути максимально прозорою, тобто вона не повинна ускладнювати розуміння змісту. «Прозорість» (= звичність, традиційність) форми – риса, яка перейшла до ділового стилю мовлення від побутово-міфологічного типу діяльності (саме тут речі слід називати «своїми іменами»). Але у діловій сфері ця риса набула нової подоби – засади підкресленої стандартності форми.

Іншого характеру набуває раціональна рефлексія у науковому тексті. Оскільки це сфера максимальної індивідуалізації, «прозорість» форми поступово перестає бути публічно детермінованою, а отримує свою мотивацію у логічній конвенціональності та внутрішній несуперечливості. Зазначу, що ступінь соціальної конвенціональності форми наукового тексту спадає у напрямку від ділової сфери до філософії, тобто від технічних, точних та природничих наук до гуманітарних наук та методології. Натомість у цьому ж порядку зростає ступінь індивідуальної конвенціональності. Важливо не те, які терміни та які мовні конструкції вживає вчений, не те, загальноновживані вони чи ні, суперечать вони використанню аналогічних термінів та конструкцій іншими вченими чи ні, важливо, щоб він використовував їх послідовно у межах даного тексту. Вторинність форми у науковому тексті можна проілюструвати таким прикладом: вчений може викласти свою теорію у вигляді монографії, статті, тез, промови на конференції чи навіть короткої формули. Суть та зміст його теорії від цього не зміниться.

Подібна процедура немислима у сфері культури (громадське життя та мистецтво). Форма висловлювання тут має принципове значення. Один і той самий зміст, оформлений у вигляді релігійної проповіді, передвиборчого виступу чи у формі поеми, стає чимсь абсолютно іншим та виконує принципово відмінну функцію в культурі. Журналіст чи політик, проповідник чи вихователь докладають немалих зусиль не для того, щоб їхнє «людське стадо» (громадяни, виборці, паства, вихованці), одним словом, публіка стала розумнішою і краще усвідомлювала суть їхніх слів. Якраз цього вони хочуть менш за все. Думаючи публіка перестає бути натовпом і не піддається маніпуляціям з боку «слуг народу». Головне тут – емоційна переконливість мовця та емоційне зворушення реципієнта. Не самі по собі, звісно, адже публічна сфера – це частина реального життя, і вкрай важливою тут є та конкретна дія, яка має слідувати за етичною відозвою (приєднання до т.зв. «громадської думки» чи виконання норм т.зв. «суспільної моралі», схвалення чи опротестування дій певних політичних сил, дотримання канонів та заповідей, слухняність тощо). Зміст публічних (етичних) текстів є «прозорим» (банальним, тривіальним) і здебільшого не відрізняється від змісту, характерного для побутового «здорового глузду». Але екзистенційне підґрунтя, яке було у цього змісту в побутовому мовленні, у суспільно-етичній сфері видозмінюється у традицію та менталітет. Сенс публічних висловлювань «прозорий» не тому, що очевидний (це побутове, а-refлексійне сприйняття), а тому, що традиційний, культурологічно (національно, соціально, ідеологічно) зумовлений. Зате форма, якої надають цьому банальному змісту громадські діячі та вихователі, набуває величезної ваги. Політичні програми більшості партій (особливо у демократичних суспільствах) по суті не відрізняються. Проте багатство мовної синонімії дозволяє зробити їх невідомими для недосвідченого та неосвіченого громадянина.

Інший тип емоційної рефлексії представлений у художньому творі. Окрім виразної гри з мовною формою самого твору (специфічна будова тексту, речення, словоформи, гра слів – намагання підвести одночасно декілька змістів під одну форму, ритміка, рима, евфонія тощо), естетична рефлексія передбачає також наявність підкресленої суб'єктивності, яка набуває характеру гри з суб'єктом висловлювання (категорія оповідача). Як писав видатний польсько-російський лінгвіст Микола Крушевський, «науку називають не за її методом, а за її об'єктом»<sup>1</sup>, натомість роди та види літератури (проза, поезія, драма, епістолярна, мемуарна, документальна проза, лірика, трагедія,

<sup>1</sup> Крушевський Н. Предмет, деление и метод науки о языке // Русский филологический вестник.– Варшава, 1894.– № 1-2.– С.85.

комедія) поділяються саме за способом представлення об'єкта, тобто за методом. Смісл же (зміст, тема, фабула тощо) при цьому абсолютно вторинний. Естетичне задоволення від художнього твору можна отримати, взагалі не розуміючи його змісту. Так, детальний професійний аналіз художніх творів практично завжди доводить, що традиційне, дилетантське їх прочитання було якщо не хибним, то у всякому випадку неповним і неточним. Тим не менше, ці твори найбільшою мірою можуть давати естетичну насолоду саме непрофесіональним читачам. Фахове ж, герменевтичне прочитання твору дає багато інформації про зміст і смисл твору, але не дає головного – естетичної насолоди. Розтлумачений анекдот – несмішний, переказаний своїми словами вірш – перестає бути віршем, переставлені місцями частини роману можуть (хоча не мусять<sup>1</sup>) призвести до виникнення зовсім іншого змісту або смислу, а отже, – іншого роману. Форма – суть художнього твору. Естетичне задоволення приходить не від об'єктивного пізнання смислу твору, а від особистісного емоційного переживання (= подолання) його форми. Присухаємось до роздумів одного з провідних герменевтів сучасності: «Смак щось пізнає, хоча і таким способом, який неможливо відділити від конкретного моменту його здійснення і не можна звести до правил і понять... Це потрібно відчувати, але цього ніяк не можна прослідкувати і довести»<sup>2</sup>. Гадамер має рацію, але тільки стосовно естетичної дії функції смаку, натомість якщо мова йде про смак як об'єкт науково-філософського пізнання (наприклад, у естетиці, психології мистецтва чи літературознавстві) він помиляється, оскільки кожна з перелічених дисциплін може дати своє визначення та пояснення поняття смаку (але, звісно, не навчити смакові чи виробити його).

Недефініюваність естетичного смаку чи естетичного переживання є досить популярним філософським міфом. Стало вже звичним плутати інтуїційний характер естетичного переживання (у мистецтві) та раціональний характер поняття естетичної насолоди (в естетиці). Триста років перед Гадамером Блез Паскаль говорив те ж саме, що й німецький герменевт: «Так само, як говориться «поетична краса», мало б говоритись про геометричну красу та медичну красу, але так не говориться, і це тому, що добре відомо, яка мета геометрії і що вона базується на доказах, а також яка мета медицини і що вона полягає у вилікуванні, проте невідомо, у чому полягає насолода, яка є метою поезії»<sup>3</sup>. За триста п'ятдесят років сплило немало води. Зараз нікого не здивують вислови про красу геометричних доведень чи красиво виконану операцію. Їхня краса полягає у відповідності логічної форми доведення чи способу проведення операції певним еталонам (того, хто про це говорить). Еталони ці можна і zdeфініювати, і довести. Але знання цих еталонів не дає жодної гарантії особі, яка їх знає, що, по-перше, вона зможе зробити аналогічне, а по-друге, – що вона зможе емоційно пережити момент виявлення цієї відповідності. Адже знати, у чому полягає краса, творити красу і отримувати насолоду від сприйняття краси, – не одне і те ж. Перший аспект стосується раціональної, а отже дискурсивної рефлексії, два останні – естетичної, інтуїційної рефлексії. Вчений, що здійснює красиве доведення теореми, або лікар, що робить красиву операцію, зовсім не зосереджуються на естетичній стороні своїх дій (інакше б вони могли припуститися помилки), а роблять це підсвідомо в силу наявності у них почуття естетичного смаку.

## 11. Підсумки

Таким чином, згідно з представленою тут теорією першої та другої половини дня усе

<sup>1</sup> Згадаймо хоча б «Гру в класи» Хуліо Кортасара.

<sup>2</sup> Х.-Г. Гадамер, цит. праця, с. 81

<sup>3</sup> В. Pascal Myśli, Poznań, 1921, 10-11.

поле досвіду людини поділяється на дві наступні сфери за критерієм «ядро – периферія»: **екзистенційну** (побутово-мілогічну) та **рефлексивну** (цивілізаційно-культурну). За критерієм «перша – друга половина дня» виділяються теж дві сфери: **продуктивна** та **релаксивна**. За типом рефлексії рефлексивна сфера поділена на **раціональну** (ділову та наукову) та **емоційну** (етичну та естетичну) частини досвіду.

ЕМОЦІЙНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ДРУГА ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	МИСТЕЦТВО	естетичний відпочинок
				фольклор
ПОБУТОВО-МІФОЛОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	РЕАЛЬНИЙ ДОСВІД	СУСПІЛЬНО-ЕТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ	прикладне мистецтво
				художня публіцистика
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	РЕАЛЬНИЙ ДОСВІД	ПРОДУКТИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	масове мистецтво
				елітарне мистецтво
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	НАУКА	Авангардне мистецтво
				філософія
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	ДІЛОВА ДІЯЛЬНІСТЬ	методологія
				теоретичні науки
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	ПРОДУКТИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	прикладні науки
				популяризація науки
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	ПОБУТОВИЙ РЕЛАКС	навчання
				менеджмент
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	ПОБУТОВИЙ РЕЛАКС	комерція
				сервіс
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	ПОБУТОВИЙ РЕЛАКС	техніка
				виробництво
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	ПОБУТОВИЙ РЕЛАКС	побутова праця
				фізіологічне напруження
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	ПОБУТОВИЙ РЕЛАКС	сон
				фізіологічна бездіяльність
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	ПОБУТОВИЙ РЕЛАКС	фізіологічний релакс
				активний відпочинок
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	ПОБУТОВИЙ РЕЛАКС	побутова комунікація
				побутові свята
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	СУСПІЛЬНО-ЕТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ	культурний відпочинок
				виховання
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	СУСПІЛЬНО-ЕТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ	релігія
				громадське життя
РАЦІОНАЛЬНО-РЕФЛЕКСИВНА ДІЯЛЬНІСТЬ	ПЕРША ПОЛОВИНА ДНЯ	ВІРТУАЛЬНИЙ ДОСВІД	СУСПІЛЬНО-ЕТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ	політика
				журналістика

Таб. 1. Загальна типологічна шкала досвіду.

### PS

Дещо виходячи поза план даної праці, скажу декілька слів про застосування запропонованої тут типологічної схеми у гуманітарних науках. Я думаю, немає потреби спеціально говорити про використання її у семіотиці. Деякі штрихи до типології стилів мовлення та мовних прагматично-комунікативних моделей було зроблено уже в цій статті (розділи 3 та 10). Але мало б сенс застосувати дану типологію до з'ясування певних антропологічних відмінностей між чоловіками та жінками, а також ментальних відмінностей між народами.

Не вдаючись у деталі (оскільки це мало б стати темою окремих досліджень), відзначу лише, що раціонально-продуктивний характер чоловічого менталітету та етико-естетичне спрямування жіночого не раз ставало приводом серйозних та гумористичних

висловлювань. Чоловіче віддавна інтуїтивно єдналося з подоланням природи, з виробництвом, комерцією, діловою та науковою сферами, з філософією. Натомість жіноче, мабуть, не випадково асоціюється з чуттєвим, з суспільними стосунками, вихованням, релігійними почуттями та мистецтвом. Мова, звісно, не про творчу сторону (тут в силу багатовікового патріархату чоловіки тримають першість), а про тих, для кого створюються продукти рефлексії. У науці, техніці та адміністративно-діловій сферах цими споживачами є здебільшого чоловіки. Зате важко знайти кращого громадянина, виборця, більш вдячного відвідувача громадського заходу, чи мирянина, більш вразливого читача, слухача чи глядача, ніж жінка. Чоловіки – кращі вчителі, жінки – кращі вихователі, чоловіки вмюють раціональніше організувати ділове життя, жінки набагато краще від чоловіків можуть зробити дозвілля приємним і культурним, чоловіки більше цікавляться об'єктом діяльності, жінки – суб'єктивними враженнями. «Жінки, – писав Кант, – дуже співчутливі, добросерді і жалісливі, прекрасному вони віддають перевагу над корисним»<sup>1</sup>. Головна думка Канта з приводу антропологічних відмінностей чоловіків та жінок полягає у тому, що між цими двома гатунками людини не кількісна, а саме якісна різниця (чоловіки не розумніші і не практичніші від жінок, а жінки не чутливіші і не емоційніші від чоловіків, у них просто зовсім різні життєві пріоритети). «Їхня [жінок – О.Л.] філософія не розумування, а почуття»<sup>2</sup>. Кант цю функціональну відносність якостей представив таким чином: жінкам властиве почуття прекрасного безпосередньо, а почуття благородного (= почуття обов'язку) – посередньо, через те, що воно властиве чоловікам. У чоловіків же навпаки: почуття благородного у них безпосереднє, а почуття прекрасного опосередковане їхнім стосунком до жінки.

У чому причина такого стану речей: у генетиці (набір хромосом, кількість та співвідношення сірої та білої речовини), чи може у фізіології (будова тіла, зокрема статевих органів, роль у статевому акті та процесі відтворення), у економічному досвіді (історичній ролі мисливця-годувальника та берегині домашнього вогнища), чи у суспільно-психологічних схильностях (набутих чи вроджених), а може врешті у самій креативній телеології (закладеній деміургом при акті творення)? Можна шукати й чисто поетичні версії. Я вже згадував вище жіночу метафору «виношування» і «народження» творів мистецтва, та чоловічу метафору «зронення» сім'я знань чи сумніву або «засіювання» освітньої ниви. Можна теж додати жіночі ідеологічні метафори «батьківщина-мати», «мати сира земля», «земля-годувальниця» або чоловічі ділові й пізнавальні метафори «добиватися успіху», «захоплювати ініціативу», «завойовувати ринки збуту», «охорона здоров'я», «наштовхувати на думку», «збирати матеріал», «опрацьовувати дані», «здобувати знання», «захищати дисертацію», «наукова продукція», «будувати докази», «наукове дослідження» тощо

Можна спроектувати дану типологію на культурно-цивілізаційні процеси і прослідкувати, чому технічна «чоловіча» цивілізація останніх століть принесла з собою не тільки розквіт автоматизації та комп'ютеризації, але й занепад культури та кризи мистецтва. Чи немає зв'язку між намаганнями постмодерністів деконструювати саме «чоловічі», раціонально-сциєнтифічні та технічні риси сучасного суспільства та ствердити чисто «жіночі» культурно-етичні та естетичні цінності і чи не це є причиною активізації фемінізму та появою т.зв. гендерних студій саме у період та у руслі постмодерну?

Нарешті, корисно було б згадати етнологічні роздуми Канта щодо ділової раціоналістичності англійців, наукової педантичності німців, побутової етичності іспанців, етичного культурологізму французів та побутового естетизму італійців. Може в цьому є якесь зерно?

Врешті решт нікому не забороняється як завгодно використовувати запропоновану теорію, цілком чи частинами, або й поправляти її у будь-який корисний для себе спосіб.

<sup>1</sup> Кант И. Наблюдения над чувством прекрасного и возвышенного // Метафизические начала естествознания. – М.: Мысль, 1999. – С. 594.

<sup>2</sup> Там само, с. 596.



## МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Наталія СУХАРИНА

© 2002

## МЕТОД ЛЕКСИКОГРАФІЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ЛЕКСИЧНОЇ СЕМАНТИКИ

Смисловий аналіз слів як одиниць мови з когнітивно орієнтованою переробкою природномовної інформації становить необхідний елемент будь-якого автоматичного опрацювання тексту. Пропоноване дослідження ґрунтується на використанні методу моделювання лінгвістичних явищ, що дає можливість чіткіше представити мовний матеріал та одержати більш обґрунтовані в теоретичному плані результати як передумову для розробки комп'ютерних інтелектуальних систем.

За мету поставлено розробку інструментарію, призначеного для проведення автоматизованого аналізу компонентів лексичної семантики на прикладі дієслівних лексем сучасної української літературної мови, лексикографічну розробку яких представляє тлумачний Словник української мови в 11-ти томах (СУМ) [Словник, 1970-1981]. Вибір тлумачного словника як джерела для дослідження зумовлено тим, що першість в формальному описі лексичної та граматичної семантики належить саме лексикографії, що має можливість і достатній досвід у врахуванні багатоаспектних явищ мовних одиниць: системи словозміни, складності смислової структури слова, різнотипності значень, зв'язків лексичних значень з іншими характеристиками слова, системності взаємовідношень між одиницями лексики в цілому та ін. Залучення до аналізу такого представницького лексикографічного джерела, як СУМ, ставить на серйозну основу вивчення механізмів мовної системи, їх внутрішньосистемних аспектів в організації лексичної динаміки, що дає змогу виявити та обґрунтувати значення певних ознак, параметрів, категорій у формуванні тих чи інших природномовних угруповань [див. Пешак, 1986; Пешак, 1990; Клименко, 1982; а також Караулов, 1966; Касарес, 1958].

Лексикографічне моделювання мовної системи та її фрагментів у цілому ґрунтується на постулюванні системно-структурної організації тексту словникових статей СУМу, в яких послідовно відокремлюється ліва (реєстрова) і права (інтерпретаційна) частини [Пешак, 1990 : 158-159; Широков, 1998 : 123-124]. «Ліва частина словникової статті, [логічний – Н.С.] центр якої становить реєстрова одиниця, виконує при цьому функцію репрезентанта форми (плану вираження) слова, а права співвідносна з його лексичним значенням [планом змісту – Н.С.]» [Пешак, 1986 : 13].

Якщо план вираження слова, тобто ліва частина словникової статті, містить відображення фонемної, акцентуаційної, морфологічної (частиномовна приналежність, тип словозміни, граматичні категорії), стилістичної інформації про реєстрове слово, то вказівка на ступінь і характер обсягу лексичного значення, функціональні особливості його розшарування, тобто план змісту, зосереджується у правій частині словникової

статті, визначаючи якісну значущість, автономність і, одночасно, взаємообумовленість лексичного значення реєстрового слова у системі одиниць мови. Отже, граматичну семантику в лексикографічній моделі СУМу співвідносимо з лівою частиною словникової статті, а лексичну – з правою; при цьому формули тлумачення виступають одиницями опису лексичної семантики.

На практиці виділення елементарних одиниць будь-якої граматичної форми здійснюється простіше, аніж лексичного значення слова, оскільки граматичне значення більш узагальнене і вичерпується, як правило, декількома семами, в той час, як семний склад лексичного значення набагато складніший. Так, для опису граматичної семантики усіх реєстрових одиниць у СУМі налічується разом із стилістичними ремарками понад 80 спеціалізованих формальних ознак [Пещак, 1982 : 18; Паламарчук, 1967 : 19-29], що відповідають за морфологічну та синтаксичну віднесеність слова до інших одиниць мовної системи. Опис же лексичної семантики вимагає значно більшої кількості елементарних одиниць. Саме виявленню параметрів лексичного значення, що також виступають формальними ознаками, відмінними за своєю природою від формальних ознак граматичної семантики, і присвячено дане дослідження.

Обсяг та якісна специфіка індивідуального лексичного значення слів, уведених до реєстру СУМу, зумовлює розбиття правої частини словникових статей на рубрики і підрубрики, у яких подаються формули тлумачення основних значень (у рубриках) та їх відтінків (у підрубриках), а також широко використовуються ілюстрації.

Структурні елементи як лівої, так і правої частини словникових статей СУМу формально визначаються в тексті словника за допомогою спеціальних розділових позначок, позиційно, шрифтовими виділеннями тощо. Тому побудова формального репрезентанта структури Словника може бути повністю алгоритмізованою. Зокрема, у монографії В.А. Широкова «Інформаційна теорія лексикографічних систем» (К., 1998) подано певний варіант лексикографічної структури СУМу для всіх частин мови, а також розроблено алгоритми його автоматичної побудови [Широков, 1998 : 182-216]. Ми ж спробуємо поглибити зазначену лексикографічну структуру шляхом її деталізації у формулах тлумачення, що дозволить виділити компоненти лексичної семантики реєстрових слів.

У структурно-системній організації СУМу формули тлумачення мають чітко окреслене місце і свої формальні ознаки в межах словникової статті. Тому їх автоматизоване виділення здійснюється у три етапи (фразеологічна частина словникових статей зараз до уваги не береться): 1) відокремлення словникових статей одна від одної в усьому масиві Словника; 2) розмежування в словникових статтях реєстрового ряду від інтерпретаційного блоку – лівої частини від правої; 3) виділення в інтерпретаційному блоці формул тлумачення, які подаються прямим світлим шрифтом або безпосередньо після закінчення реєстрового ряду однозначних слів, або після арабських цифр, якщо слово багатозначне (після цифр можливі граматичні та стилістичні ремарки, що подаються курсивом), або після двох скісних рисок, якщо це формули тлумачення відтінків.

Основною функцією тлумачень є правильне уведення кожного слова реєстру в систему мови. При цьому дефініція створюється із значень інших слів, що виступають її компонентами. Тут спрацьовує правило фіксації конкретного значення слова в контексті – слова у реченні тлумачення. Тому тлумачення будь-якого слова – це той блок словникової статті, який за допомогою інших слів способом перефразування окреслює його місце в системі мови, точніше тих слів, які розробляються в цьому ж словнику, і одночасно відсилає до певного фрагмента дійсності, до тієї ситуації, де допускаються предмети, ознаки, процеси та відношення, названі цими словами. Тлумачення слова можна порівняти із процесом розгортання інформації: слово як лексема містить певну порцію інформації, яка передається за допомогою складнішої одиниці – речення, у якому всі імпліцитні смислові елементи експлікуються за допомогою інших слів та зв'язків між ними.

Отже, моделювання лексичної семантики полягає у виявленні мовних засобів – слів і зв'язків між ними, за допомогою яких можлива декомпресія лексичного значення реєстрових одиниць словника на основі формул тлумачення, та встановленні співвідносних за тими чи іншими виокремленими параметрами угруповань.

О.О. Потебня у свій час наголошував, що значення будь-якої граматичної форми проявляється за зв'язками з іншими формами в мові і мовленні [Потебня, 1958]. Звідси напрошується висновок про принципову важливість аналізу семантичних явищ в контексті, тобто моделювання їх поведінки в реальних умовах функціонування.

У нашому випадку для компонентів формули тлумачення контекст визначається самою цією формулою, що синтаксично становить одне речення, як правило, просте поширене, ускладнене чи однорідними, чи відокремленими членами. Це речення формули тлумачення органічно за певними законами вплітається в словникову статтю свого реєстрового слова, а далі – у словник в цілому. Проте є усі підстави на даному етапі дослідження розглядати дефініцію як достатній контекст для виявлення лексико-граматичної природи її компонентів. Формули тлумачення виступають певного роду стандартизованими, відшліфованими структурами, у межах яких функціонування їх компонентів є однозначним і прозорим (принаймні, так повинно бути).

Отже, термін *формула тлумачення* у структурно-функціональному плані є автосемантичним реченням, що не містить показників синтаксичних зв'язків з іншими реченнями та виступає достатнім для виявлення і однозначної кваліфікації його компонентів.

Хоча в цілому тлумачний словник не зорієнтований на явну експлікацію семантичних зв'язків одиниць мовної системи, однак словникові тлумачення дають дослідникові достатньо надійний матеріал, який уможливує розв'язання проблеми щодо виявлення семантичних компонентів, релевантних для конкретної мови, та їх взаємозв'язків (про доцільність використання матеріалів лексикографії для розвитку теоретичної лексикології зазначало багато дослідників – Колодяжна Л.І. [Колодяжная, 1986], Полікарпов А.А. [Поликарпов, 1994; Поликарпов, 1987], Карімова Г.О. [Каримова, 1989], Ахманова О.С. [Ахманова, 1958], Новіков Л.А. [Новиков, 1982], Шмельов Д.Н. [Шмелев, 1973] та ін.).

Лексична характеристика компонентів формул тлумачення на прикладі дефініцій словникових статей СУМу шести дієслів руху **іти (йти), ходити, літати, летіти, плавати, плисти (пливти, плинути)** дала змогу формально окреслити особливості поля пересування в сучасній українській літературній мові. Аналіз матеріалу здійснювався за допомогою методу накладання словникових дефініцій, що передбачає порівняння тлумачних семантичних визначень як найбільш адекватних моделей значення. За допомогою методу моделювання вдалося виявити не стільки парадигматичні чи інших закономірності мовної системи, скільки узагальнити та категоризувати засоби, за допомогою яких можливе представлення лексичної семантики полісемічного слова.

Обрані для аналізу дієслова є багатозначними, про що свідчить рубрикація правих частин їх словникових статей. Найбагатшу щодо кількості лексико-семантичних варіантів (ЛСВ) семантичну структуру має дієслово **іти (йти)** (30 значень, 46 відтінків), за ним ідуть дієслова **ходити** (10 значень, 64 відтінки), **плисти (пливти, плинути)** (6 значень, 14 відтінків), **плавати** (6 значень, 12 відтінків), **летіти** (5 значень, 5 відтінків), **літати** (4 значення, 6 відтінків). Досліджуваний матеріал свідчить, що дієслова із більшою кількістю ЛСВ збігаються і перекриваються з ЛСВ інших дієслів аналізованої групи.

Компонентом лексичного значення (семою, семантичною ознакою, елементарним значимим) прийнято вважати окреме слово в кожній самостійній рубриці словникової статті [Арнольд, 1966 : 90; Караулов, 1966 : 106; Скороходько, 1970]; у нашому ж дослідженні виділилися логічні блоки тлумачень. Наприклад, у третьому значенні дієслова **іти (йти)** «Виходити, вирушати в певному напрямі до кого-небудь» наявні такі компоненти: 'виходити', 'вирушати', 'в певному напрямі', 'до кого-небудь'; у тлумаченні першого відтінку дієслова **летіти** «Пересуватися в повітрі завдяки певній зовнішній силі

(вітру, поштовху і т. ін.) – 'пересуватися', 'в повітрі', 'завдяки певній зовнішній силі (вітру, поштовху і т.д.)'; у тлумаченні першого відтинку третього значення дієслова **плавати** «Пересуватися в космічному просторі за межами земного тяжіння або перебуваючи в стані невагомості» – 'пересуватися', 'в космічному просторі', 'за межами земного тяжіння', 'перебуваючи в стані невагомості'.

Як свідчить досліджуваний матеріал, формула тлумачення дієслівних значень складається із двох частин: іншого дієслова, через яке тлумачиться реєстрове, та конкретизаторів, диференціаторів дії, позначеної цим дієсловом. Дієслово, за допомогою якого тлумачиться реєстрове, виступає спільним елементом, який забезпечує об'єднання його з іншими лексемами у межах певного угруповання (у нашому випадку лексико-семантичної групи (ЛСГ) дієслів пересування). Це дієслово ми називаємо терміном **семантична тема**, запропонованим Д.Н.Шмельовим.

Семантична тема, будучи стержневою у семній структурі лексичного значення і одночасно забезпечуючи входження кожного ЛСВ в систему взаємовідношень з ЛСВ інших слів, як правило, конкретизується **диференційними семами**. Із формул тлумачення аналізованих дієслів виділилися такі диференціатори: «суб'єкт», «об'єкт», «спосіб чи засіб», «середовище чи місце», «час», «мета», «причина» та «інтенсивність», серед яких є більш чи менш регулярні; при цьому останні часто ідуть у поєднанні між собою.

Табличний формат словникових дефініцій досліджуваних лексем увіразнює семантичну структуру дієслів:

№ значення чи відтинку	Семантична тема	Диференційні семи							
		Суб'єкт	Об'єкт	Спосіб чи засіб	Середовище чи місце	Час	Мета	Причина	Інтенсивність

Узагальненням заповненої за цим форматом бази даних, створеної засобами Microsoft Access, є:

1. Семантичними темами для усіх аналізованих дієслів виявлено 211 компонентів, повторюваних в декількох ЛСВ одного чи більше дієслів або одиничних. Цей факт підтверджує положення про нечіткість меж між різними групами лексики – входження лексем, окрім основного, виявленого на базі найбільш частотних семантичних тем, в інші, навіть семантично віддалені угруповання. Об'єднання ж аналізованих дієслів у ЛСГ пересування забезпечується семами, співвідносними з ідеєю руху: 'пересуватися', 'рухатися', 'вирушати', 'переміщатися' та ін. При цьому інтегральною виступає сема 'пересуватися'. Серед 211 семантичних тем вона трапляється 21 раз і наявна мінімум у двох ЛСВ кожного з аналізованих дієслів: в 6 ЛСВ дієслова **іти**, в 4 ЛСВ дієслів **плавати**, **плисти (пливти, плавати)**, **летіти**, в 2 ЛСВ дієслів **ходити**, **літати**.

2. Запропонований метод табличного представлення словникових дефініцій служить надійним апаратом для встановлення співвідносних пластів лексики і за диференційними семами, які можуть конкретизувати дію (семантичні теми) щодо її суб'єкта, об'єкта, способу чи засобу, місця чи середовища, часу, мети, причини, інтенсивності. При цьому специфічні семи, властиві окремим ЛСВ, як правило, не вишиковуються у вертикальну ієрархію, а є відносно незалежними, усі разом підпорядковуючись ядерній семі, представленій семантичною темою.

2.1. Встановлення типології аналізованих дієслівних предикатів, базованій з урахуванням їх суб'єктних сем, ґрунтується на лексикографічній фіксації функціонально-ономасіологічних зв'язків дієслівних предикатів з іменами суб'єктів. Так, в СУМі достатньо послідовно лексичну семантизацію ряду ЛСВ супроводжують ремарки, подані, як правило, в дужках після формул тлумачення основних значень чи їх відтінків, типу 'про людей', 'про тварин', 'про будь-який вид транспорту', 'про вітер' і под. Такі ремарки носять суб'єктно-відображальний характер, відсилаючи мовця до відповідного референційного класу імен суб'єктів [Бацевич, 1995 : 47-56].

Вибірка із табличного представлення словникових дефініцій аналізованих дієслів за семою «суб'єкт» дає можливість виявити класи дієслівних ЛСВ, співвідносних з тими чи іншими суб'єктами об'єктивної дійсності. Дієслівні пари **іти (йти) – ходити, літати – летіти, плавати – плисти (пливти, плинути)**, заकुмульовуючи ядро усіх дієслів переміщення, позначають широкий спектр реалій – від явищ об'єктивної дійсності (жива матерія – люди, тварини; нежива матерія – натурфакти, артефакти, результати інтелектуальної діяльності) до абстрактних понять (психофакти; фізіологічні явища; фізичні дії та процеси; соціальні та природні події, випадки).

2.2. У семантичній структурі дієслова, окрім іменних компонентів, співвідносних з предметно-субстантивною сферою існування явищ, виділилися предикатні, які характеризують дію щодо її локалізації в просторі, способу чи засобу, часу, мети, причини, інтенсивності.

2.2.1. Найбільш регулярними диференціаторами семантичної теми дієслів пересування виступають семи «спосіб чи засіб» та «середовище чи місце», представляючи відповідно спосіб чи засіб, за допомогою яких здійснюється дія, та простір, у якому ця дія відбувається.

Вибірки із табличного запису словникових дефініцій за семами «спосіб чи засіб» та «середовище чи місце» підтверджують, що аналізовані пари дієслів в основних своїх номінативних значеннях чітко протиставляються між собою:

– **іти (йти) – ходити** позначають пересування на суші:

Семантичні теми	Спосіб чи засіб	Середовище чи місце
<b>ІТИ (ЙТИ)</b>		
1. пересуватися, рухатися	ступаючи ногами, змінюючи місце в просторі	
1. //1 пересуватися	кроками у якийсь спосіб	
4. //1 заходити		до якогось приміщення
<b>ХОДИТИ</b>		
1. переміщатися	ступаючи ногами	
1. //2 переміщатися	на милицях, з палицею, з чісью-небудь допомогою	
1. //3 користуватися		(дорогою, стежкою і т.ін.)
1. //7 добиратися, йти	переміщаючись ногами	до якогось місця

– **літати – летіти** – в повітряному просторі:

Семантичні теми	Спосіб чи засіб	Середовище чи місце
<b>ЛІТАТИ</b>		
1. пересуватися	за допомогою крил	в повітрі
1. //3 пересуватися	на літальних апаратах	в певному напрямі
<b>ЛЕТІТИ</b>		
1. мати здатність триматися і пересуватися		в повітрі
2. //1 пересуватися	на літальних апаратах (літаках, ракетах і т.ін.)	

– **плавати – плисти (пливти, плинути)** – у воді:

Семантичні теми	Спосіб чи засіб	Середовище чи місце
<b>ПЛАВАТИ</b>		
1. пересуватися	тримаючись на поверхні води або у воді	в різних напрямках
1. //3 триматися	перебуваючи в рідині	

2. пересуватися	на човні, пароплавом і т.ін.	по воді
<b>ПЛИСТИ (ПЛИВТИ, ПЛИНУТИ)</b>		
1. пересуватися	за допомогою певних рухів тіла, спеціальних органів чи знарядь	у воді або по воді в якомусь напрямку
1. //1 рухатися, нестися	за течією води	

У номінативно ж похідних, переносних значеннях на основі спільності окремих семантичних тем чи їх конкретизаторів можливе виникнення синонімізації, завдяки чому дієслівні лексеми, що в прямих значеннях співвідносяться з діями, які реалізуються в одному із вказаних середовищ, можуть вживатися на позначення дій, що відбуваються в іншому середовищі. При цьому в структурі дефініції, як правило, після семантичних тем та їх диференціаторів через крапку з комою подається ця інша лексема, виступаючи уже не реєстровим компонентом, а семантичною темою витлумачуваного дієслова. Так, окремі ЛСВ дієслів **іти (йти)** – **ходити** вживаються на позначення дій, які можуть відбуватися у воді чи повітрі:

### **ІТИ**

2. Рухатися в якомусь напрямі (про засоби пересування); їхати, плисти, летіти.
2. //2. Пливти, перелітати з одного місця на інше (про косяки риб, зграї птахів і т.ін.).

### **ХОДИТИ**

3. Плавати (про рибу й морських тварин).
3. //1. Літати (про птахів).
4. //2. Плавати (про водний транспорт).
4. //3. Плавати на судах (про людину).
4. //4. Літати (про літак); водити літак.
5. //1. Пересуватися в небі (про небесні світила).

Така лексична універсальність дієслів **іти (йти)** – **ходити** забезпечує їх належність ядру ЛСГ пересування сучасної української літературної мови.

2.2.2. Серед інших несубстантивних конкретизаторів семантичних тем дієслів пересування виступають семи «час» ('певний час', 'у певну пору', 'протягом певного часу'), «причина» ('під дією вітру', 'як наслідок певної дії, вчинку', 'завдяки певній зовнішній силі (вітру, поштовху і т.ін.) та ін.), «мета» ('з певною метою', 'для проходу, переходу тощо', 'з метою забезпечення нормального стану, порядку' та ін.), «інтенсивність» ('дуже швидко, легко', 'ритмічно' та ін.). Ці диференційні семи є нерегулярними в семантичній структурі ЛСВ аналізованих дієслів і наявні тоді, коли семантичні теми, за допомогою яких передається сама дія, вимагають обставинних конкретизаторів щодо причини, під дією якої або через яку здійснюється дія, мети, задля якої вона здійснюється, а також інтенсивності.

2.2.3. У семантичній структурі аналізованих дієслівних лексем, як і в цілому дієслів руху, просторові значення можуть передаватися не лише обставинними (сирконстантними) елементами, виразниками яких є семи «спосіб чи засіб» та «середовище чи місце», а й об'єктивними (актантними), репрезентантом яких виступає семантичний компонент значення дієслівних предикатів – сема «об'єкт». Остання як конкретизатор семантичної теми зазвичай формує просторові відношення, позначаючи предмет чи істоту, в напрямку яких ('в щось', 'до кого-, чого-небудь', 'до установи' та ін.) або від яких ('від чого-небудь', 'від одного до другого' та ін.) відбувається пересування, а також предмет чи особу, з участю яких воно здійснюється ('в когось', 'з ким-небудь', 'за кимсь, чимсь' та ін.). Виконувана дія у таких випадках не викликає будь-яких змін предмета. Це зумовлено граматичним значенням категорії перехідності / неперехідності, адже усі аналізовані дієслова є неперехідними. В цілому дієслова переміщення «мають послаблені об'єктні відношення» [Усатенко, 1969:127], які можуть виникати як факультативні контекстуальні при сполученні аналізованих дієслів із залежними іменниками у непрямих відмінках з прийменниками чи без них.

Дослідження лексичної семантики на основі словникових дефініцій тлумачного Словника української мови обраних для аналізу дієслів із застосуванням методу лексикографічного моделювання дозволив виявити спектр елементарних компонентів лексичного значення дієслівних лексем сучасної української літературної мови. Запропонований табличний формат для інтерпретаційної частини словникових статей, поширений на увесь корпус дієслів, розроблених у СУМі, на наш погляд, може стати надійним засобом не лише для різноманітних мовознавчих студій, для вдосконалення самої лексикографічної продукції, але й для майбутніх автоматизованих систем розуміння, які вимагають лінгвістичного забезпечення.

Практичне значення отриманих результатів полягає в можливості застосування табличного формату представлення лінгвістичної інформації як такого для кожної частини мови, а отже має вихід у вирішення прикладних задач, пов'язаних з автоматизацією укладання словників, доборою ілюстративного матеріалу з електронного корпусу текстів, із завданнями автоматичного опрацювання тексту та комп'ютерного моделювання процесів аналізу й синтезу тексту.

Автор висловлює подяку д.ф.н. Пещак М.М. за постановку задачі та д.т.н. Широкову В.А за корисне обговорення результатів.

### ЛІТЕРАТУРА

- Арнольд И.В. Семантическая структура слова в современном английском языке и методика ее исследования.– Л., 1966.– С.90-94.
- Ахманова О.С. О стилистической дифференциации слов // Сборник статей по языкознанию. Проф. МГУ акад. В.В. Виноградову.– М., 1958.
- Бацевич Ф.С. Русский глагол в функционально-ономасиологическом аспекте изучения.– Л., 1995.
- Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография.– М., 1966.
- Каримова Г.О., Поликарпов А.А. Принципы выделения гиперлексемы как единицы лексической системы языка // Дериационные типы и гнезда в синхронии и диахронии.– Владивосток, 1989.
- Касарес Х. Введение в современную лексикографию.– М., 1958.
- Клименко Н.Ф., Пещак М.М., Савченко І.Ф. Формалізовані основи семантичної класифікації лексики.– К., 1982.
- Колодяжная Л.И. Структура словарной статьи в аспекте машинной лексикографии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук.– М., 1986.
- Новиков Л.А. Семантика русского языка.– М, 1982.
- Паламарчук Л.С., Юрчук Л.А. Засади створення Словника української мови // Мовознавство.– 1967.– №3.– С.19-29.
- Пещак М.М., Клименко Н.Ф., Карпиловская Е.А. и др. Украинский семантический словарь: Проспект (Машинный формат базы данных и принципы его автоматизированного составления).– К., 1990.
- Пещак М.М., Клименко Н.Ф., Ярун Г.М., Карпіловська Є.А. Лексична семантика в системі «людина – машина».– К., 1986.
- Пещак М.М. Специфіка формальних ознак лексикографічної обробки слова // Клименко Н.Ф., Пещак М.М., Савченко І.Ф. Формалізовані основи семантичної класифікації лексики.– К., 1982.– С.10-42.
- Поликарпов А.А., Курлов В.Я. Стилистика, семантика, грамматика: опыт анализа системных взаимосвязей (по данным толковых словарей) // ВЯ.– 1994.– №1.– С.62-75.
- Поликарпов А.А. Полисемия: системно-квантитативные аспекты // Квантитативная лингвистика и автоматический анализ текстов. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та.– Тарту, 1987.– Вып. 774.
- Потебня А.А. Из записок по русской грамматике.– Т. 1-2.– М., 1958.
- Скороходько Е.Ф. Лінгвістичні основи автоматизації інформаційного пошуку.– К., 1970.
- Словник української мови в 11 томах.– К., 1970-1981
- Усатенко Т.П. Дієслова переміщення сучасної української літературної мови. Дис. ...канд. філол. наук.– К., 1969.
- Широков В.А. Інформаційна теорія лексикографічних систем.– К., 1998.
- Шмелев Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики. М., 1973.

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

*Ольга КАЗАКОВА*

© 2002

**ЧАЕПИТИЕ С МИЛОРАДОМ ПАВИЧЕМ  
ИЛИ  
ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПРОЕКЦИИ РОМАНА М.ПАВИЧА  
«ПЕЙЗАЖ, НАРИСОВАННЫЙ ЧАЕМ»  
НА РУССКУЮ КЛАССИЧЕСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ**

В творчестве известного сербского писателя М.Павича, которого некоторые критики уже окрестили “Гомером нашего времени”, отчётливо прослеживается основополагающая тенденция современной литературы – склонность к “неомифологизму”, к “разрушению традиционной семантики и аксиологических доминант легендарно-мифологического материала” (2, с.7).

Цель настоящей статьи – исследовать неомифологические факты и интертекстуальные элементы, генетически связанные с русской литературой на материале романа М.Павича “Пейзаж, нарисованный чаем”.

Во-первых, следует признать, что М.Павич является бесспорным знатоком русской литературы: его герои часто цитируют А.Пушкина, перечитывают “Мёртвые души”, упиваясь стилистикой гоголевской фразы (что вообще не характерно для нерусских героев). Во-вторых, М.Павич не ограничивается цитированием и прямыми реминисценциями, в его романе продолжают жить сами русские классики: А.Пушкин, Н.Гоголь, Л.Толстой. Причём роль каждого из них в поэтике сюжета романа различна, различны и приёмы переосмысления традиционных образов.

А.Пушкин – имя, которое неоднократно встречается на страницах романа, но не как имя русского классика, а как действующее лицо художественного произведения. Созданный самим А.Пушкиным миф о его донжуанских подвигах обретает своё продолжение на страницах романа М.Павича. При этом наблюдается явная переакцентуализация повествования: не Пушкин рассказывает об одном из своих донжуанских подвигов, а автор, который сравнивает судьбу своей героини с финалом жизни её якобы прабабки: “Витача перестала выступать... и покатила в пропасть. Таким образом она завершила свой путь, подобно Амалии Ризнич, урождённой Нако, которая подавала голос из овальных часиков госпожи Иоланты. Богатый муж бросил её на произвол судьбы, предоставив ей умирать в нищете на улицах Триеста. И всё из-за того, что застал её с кудрявым молодым человеком, носившем перстень на большом пальце и по имени Александр Пушкин” (3, с.247). Автор отводит А.Пушкину казалась бы второстепенную роль – роль небезудачного поклонника блистательной красавицы Амалии Ризнич. Несколько ранее он упоминает о том, что этот молодой человек был ещё и поэтом и цитирует отрывок из романа “Евгений Онегин”, правда, лишь с той целью, чтобы читатель представил себе те ужасные условия, тот грязный и скучный город



Одессу, в котором давным-давно довелось жить прабабке главной героини, на которую она была удивительно похожа.

Миф, созданный А.Пушкиным, переосмысливается в новом тексте иронически, более того, на первый план выступает трагический подтекст.

Образ Пушкина, созданный воображением М.Павича, несколько родственен, с нашей точки зрения, образу гениального повесы, сотворённого пером Абрама Терца (А.Синявского) в романе “Прогулки с Пушкиным”. Оба образа отличает какая-то лубочная жизнерадостность, беззаботность, доминирование эротической мотивировки в поведении и в творчестве. И Пушкин, “и Гомер – всё движется любовью”, – считает и А.Терц, и М.Павич. Такая интерпретация образа поэта стала вызовом тому социологическому подходу, который присутствовал в пушкинистике в середине XX века. Чаша весов переполнилась: читатель устал видеть в Пушкине вольнодумца, борца, сподвижника декабристских идей и прочее. Эту тоску по человечности и теплоте в создании образа А.Пушкина уловили и почувствовали и А.Терц, и М.Павич и создали своего Пушкина – поэта, которым правит Эрос. У А.Терца это получилось, возможно, слишком однобоко, даже карикатурно, у М.Павича – более прозрачно. И в первом и во втором случае очевидны моменты пародирования и иронии, что само по себе не означает неприятия или отталкивание от уже существующего мира. М.Павич словно пошёл по пути, указанному самим А.Пушкиным. При этом он не приуменьшает роль А.Пушкина, который, несмотря на второстепенность своей роли в сюжете, является не пассивным персонажем, а тем образом, который активно влияет на жизнь героев, коренным образом изменяя её. М.Павич использует приём дописывания известного исторического сюжета (взаимоотношения А.Пушкина и А.Ризнич). В новом тексте происходит некоторое “одомашнивание” образа А.Пушкина: он цитируется М.Павичем не как классик чужой литературы, а как добрый друг семьи, как тот, кто помог раскрыть красоту и таланты одной из героинь романа. Его слова из “Евгения Онегина” приведены дословно (открытая точная реминисценция в форме цитирования), а кроме того М.Павич – литературовед и переводчик считает необходимым указать в сноске те стихотворения А.Пушкина, которые посвящены А.Ризнич (“Простишь ли мне ревнивые мечты” /1823/, “Под небом голубым” /1823/, “Для берегов отчизны дальней” /1823/), для того, чтобы вся история воспринималась читателем как документальный факт.

В финале романа М.Павич упоминает и любимую пушкинскую героиню Татьяну Ларину, когда говорит о том, что его Витача Милут вновь влюбилась, и этим счастливец на этот раз оказался не кто иной, как сам читатель. “Где же это видано?” – вопрошает М.Павича здравомыслящий читатель и выслушивает не менее здравомыслящие рассуждения автора, суть которых сводится к следующему: если живые обыкновенные люди могут влюбляться в вымышленные образы, то почему вымышленный герой (героиня) не может влюбиться в реального человека – в данном случае читателя? Таким образом М.Павич буквально трактует открытый исследователями-литературоведами (в частности М.Бахтиным) принцип диалогичной связи писателя и читателя. И Татьяна Ларина оказывается вовлечённой в этот диалог. Правда, поначалу она ведёт себя несколько негуманно по отношению к читателю: тихая и скромная пушкинская героиня превращается в ... вампира, которого отличает от реально-мистического образа то, что он “не пьёт твою кровь, только может иногда вторгнуться в твой сон и украсть немного твоего семени, сладострасно разлившегося, дабы оплодотворить вдохновение” (2, с.23). Эта неожиданная метафора имеет вполне реалистическую основу: созданные авторским воображением образы действительно отнимают у читателя время, сон, эмоции, которые сублимируются в творческое вдохновение. И в этот момент читатель и Татьяна Ларина меняются своими ролями: начавший творить читатель из жертвы превращается в вампира. В принципе в данном случае для М.Павича безразлично имя героя или героини – Ифигения, Дездемона или Татьяна Ларина. Автор упоминает их для большей доказательности своих собственных рассуждений. И он выбирает на свой взгляд самые известные из мировых образов, те, которые на протяжении многих десятков лет

оказывают влияние на формирование читательских идеалов, убеждений, создают определённые нравственные установки, стереотипы поведения не одного поколения читателей. В данном случае для нас важен тот факт, что М.Павич ставит пушкинскую Татьяну в один ряд с Ифигенией и Дездемоной, утверждая тем самым мысль, что пушкинская Татьяна не менее сильный характер, чем, к примеру, Дездемона, и она не уступает шекспировской героине в степени влияния на читательское сознание. Для М.Павича Татьяна Ларина не просто идеал русской женщины, способный вдохновлять новых и новых поэтов, но и знак русской культуры вообще, без которой М.Павич не мыслит себе мировую литературу и культуру.

Совсем по иному, чем А.Пушкин, ведёт себя другой, не менее известный русский писатель Н.В.Гоголь. Его присутствие в тексте напоминает поведение героя-инкогнито из пьесы “Ревизор”: все его видят, чувствуют его присутствие, но не знают его настоящего имени, звания или не называют его.

Главный герой романа М.Павича Афанасий Свилар (он же Афанасий Разин), подобно другому гоголевскому персонажу Чичикову, объезжает своих знакомых (дальних родственников) для того, чтобы купить у них несуществующие души. Отличие в том, что Чичиков хочет обогатиться, обеспечив себе тем самым безбедное будущее, Свилар же хочет обогатить своих будущих наследников, продлив в их памяти своё земное существование. Так же, как и у Н.Гоголя, у М.Павича герои – потенциальные продавцы мёртвых, т.е. ещё не родившихся душ сразу не могут понять, чего собственно от них требуется, а после признания героя видят в его словах подвох. Как и у Н.Гоголя сделка расстраивается.

В этой части текста М.Павич не упоминает Н.Гоголя, ни его героев. В данном случае перед нами скрытая идейно-образная и одновременно сюжетная реминисценция (1, с.7). Адресные данные этой реминисценции указаны несколько ранее – на первых страницах романа, где речь идёт о том, что Свилар перечитывает Н.Гоголя. В какой-то момент он “понял, что “мёртвые души” не его вернули к тому Афанасию Свилару, которому три с половиной десятилетия назад было пятнадцать, но к кому-то, кто сейчас имеет его тогдашние годы. Афанасий Свилар отбросил книгу и, словно в горячем поту, с застывшими слезами, подобно рыбьей чешуе приставшими к щекам и уголкам рта, полетел на террасу, где спал его сын Никола Свилар” (3, с.113). Оказывается, гоголевский текст не просто живёт в памяти героя, он эмоционально и интеллектуально влияет на него, заставляет пересмотреть своё отношение к окружающим, и, в первую очередь, к близким людям. Свилар боится стать мёртвой душой для своего сына Николы и для его сверстников, отсюда его постоянные метания, его фантастические архитектурные проекты, которые он спустя некоторое время реализует в жизнь. Постоянное борение и созидание того, что будет жить после того, как человек умрёт, – вот тот рецепт от омертвления души, который находит для себя Свилар.

Форма этого вневременного диалога между М.Павичем и Н.Гоголем с трудом укладывается в рамки существующей типологии интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. По классификации Н.Фатеевой, созданный М.Павичем метатекст можно рассматривать как “аллюзию” и как “вариацию на тему предтекста”, т.е. как тот случай, когда предтекст “становится импульсом развёртывания нового текста, выносит на поверхность то, что в исходном тексте, задающем тему, вскрылись отчётливые формулы, пригодные для разных тематических изменений” (5, с.33). Согласно нашей собственной классификации, это ассоциативная (или скрытая) идейно-образная реминисценция, реализовавшая себя в новом тексте и в форме сюжетного совпадения, и в виде аллюзии.

В метатексте романа М.Павича оживает ещё один русский классик – Л.Н.Толстой. Сперва он входит в жизнь героя романа, вернее, его матери в образе незнакомца с портрета. Этот портрет в виде свёртка оставил в доме матери Свилара, тогда ещё молодой девушки, один русский офицер и попросил сохранить “до лучших времён”. Портрет этот был поставлен на почётное место рядом с иконой семейной святой Параскевы Пятницы. Два года спустя другой русский, “тоже русский, но из благородных”

зашел в этот дом, и, увидев портрет, попросил его продать, заявив, что на нём изображён вовсе не Николай-угольник, как думали хозяева дома, а его дед – граф Лев Николаевич Толстой. Его слова были встречены с сомнением, но золотой дукат помог переубедить хозяйку, и она отдала этот портрет внуку графа Л.Толстого. Автор, рассказывая эту историю, не сомневался в истинности слов незнакомца, сопровождая его действия таким комментарием: прохожий “три раза перекрестился на своего деда Льва Николаевича Толстого, который был изображён на портрете собственной персоной” (3, с.108). Эта история стала своеобразной прелюдией к любовной истории матери Свиlara, потому что, по её словам, “третий русский, постучавшийся в наш дом, вместо иконы увёз с собой меня. В то время я уже начала читать “Анну Каренину” и научилась гадать на картах” (3, с.108). М.Павич не скрывает, что судьба матери Свиlara становится своеобразной *вариацией* на *тему* “Анны Карениной”. По классификации Н.Фатеевой (которая является, с нашей точки зрения, наиболее полной классификацией интертекстуальных элементов и связей) перед нами явная “вариация на тему предтекста” (5, с.33), но вариация очень краткая, сжатая, данная в тезисном виде. М.Павич словно не желает заново переписывать всем известную историю, считая, что атрибуции предтекста достаточно для того, чтобы читатель развил эту историю в собственном воображении. М.Павич не просто уважает своего читателя, он считает его равным писателю, читатель для него – это потенциальный писатель, который ещё не взялся за перо.

Трижды М.Павич называет главы своего романа одним и тем же названием “Три сестры”. Это заглавие ассоциируется с одноимённой пьесой А.Чехова и является цитатой-заглавием (5, с.31). На имя автора предтекста указывает и имя одной из двоюродных сестёр Свиlara – Ольга. На этом сходство оканчивается. Правда, наблюдается некая типологическая схожесть в сюжетном плане: как и чеховские героини, три сестры М.Павича не меняют места жительства, но отличие в том, что они и не стремятся к этому. Счастье не там, где нас нет, а там, где мы есть, считают они, и находят своё счастье в семье, в детях и внуках. Их судьба – своеобразная полемика с Чеховым, героини которого постоянно рвались из своего провинциального городка “в Москву, в Москву”. По нашей собственной классификации это открытая семантическая реминисценция-идея, проявившаяся в форме собственно *полемики* с первотекстом.

Выявленные и проанализированные выше интертекстуальные элементы в романе М.Павича “Пейзаж, нарисованный чаем” позволяют нам сделать следующие *выводы*:

– В метатексте М.Павича присутствуют реминисценции двух видов: “открытые” (дословные цитаты из произведений А.С.Пушкина, вариации на тему: “А.Пушкин и А.Ризнич”, “Л.Толстой в жизни своих потомков”) и “скрытые” или ассоциативные, реализованные в виде сюжетно-образных и композиционных реминисценций (покупка Свиларом “мёртвых душ”, “три сестры”). И те и другие реминисценции находятся в приблизительно равном количественном соотношении;

– М.Павич прибегает к реминисценциям, чтобы вступить в диалог с читателем, сделать его своим соавтором. А непереносимое условие диалога – общая тема для беседы, и её-то попеременно “под-сказывают” русские классики: роковая любовь (история взаимоотношений А.Пушкина и А.Ризнич, “Анна Каренина” Л.Толстого), смерть и бессмертие (“Мёртвые души” Н.Гоголя), поэт и вдохновение (“подсказка” пушкинской Татьяны);

– И атрибутированные (“открытые”) и ассоциативные (“скрытые”) реминисценции в большинстве случаев *полемичны* по своему характеру. Полемика для М.Павича – это форма живого, заинтересованного диалога с читателем, согласие с ним – омертвление мысли творца и его соавтора. Имя главного героя – Афанасий Разин – является проявлением этой полемики и выражением протеста против устоявшейся интерпретации классической русской литературы;

– Полемичность диалога с русскими классиками несёт позитивную эмоциональную тональность: М.Павич спорит с ними как со своими друзьями, родственниками своих героев; при этом они не утрачивают своей значимости и авторитетности, более того, некоторые из них приобретают даже ореол святости (Л.Н.Толстой, к примеру);

– Излюбленная форма интертекстуального включения для М.Павича – “дописывание” известного сюжета или *вариация* на определённую тему ( будь то художественное произведение или био-графия писателя). И такой выбор не случаен, ибо именно эта форма интертекстуальности предполагает наибольшую *открытость* текста по отношению к читателю и ко времени;

– М.Павич в своём романе “Пейзаж, нарисованный чаем” вступает в диалог с русскими писателями, потому что они для его героя – лучшие эксперты в вопросах, касающихся души и сердца. Таким образом, М.Павич утверждает своим построенным на русских художественных реминисценциях метатексте непреходящую ценность русской литературы и её духовных исканий.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Казакова О.К. Російська поезія в художній системі І.Франка: Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук.– Львів, 1996.
- Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов.– Черновцы, 1999.
- Павич М. Пейзаж, нарисованный чаем.– С.-Пб, 1999.
- Терц А. Прогулки с Пушкиным // Вопросы литературы.– 1990.– №7.
- Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи // Известия АН, Серия литературы и языка.– 1998.– Т. 57.– №5.– С.28-35.

ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ  
МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Светлана ЛЕЩАК

© 2002

К ПРОБЛЕМЕ  
СТРУКТУРНО-ГЕНЕТИЧЕСКОЙ ТИПОЛОГИИ  
ЯЗЫКОВЫХ КЛИШЕ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЯЗЫКЕ:  
ОПЫТ ТИПОЛОГИЗАЦИИ

Проблема разграничения лексикализованных устойчивых необразных словосочетаний (далее – *языковых клише*) и фразеологизмов в современном языкознании до сих пор остается открытой. Мы уже рассматривали данную проблему в нескольких статьях<sup>1</sup>. В данной работе мы сосредоточимся на структурно-генетическом аспекте функционирования данных единиц и попытаемся ответить на вопрос, насколько релевантна структура словосочетания и ее происхождение для выделения клише в качестве самостоятельных языковых единиц.

При исследовании данной проблемы следует однозначно определиться в методологическом плане. Мы (вслед за О. Лещаком<sup>2</sup>) отстаиваем функционально-прагматические методологические установки. Согласно этому взгляду каждый лингвистический объект рассматривается не как отдельно существующий реальный или психический феномен, а исключительно как функция, т.е. прагматически ориентированное отношение [вспомним сосюрсовское положение о том, что в языке «необходимо наличие соответствия, но ни в коей мере субстанции или двух субстанций» (Сосюр, 1990:129) и что «Любой языковой факт представляет собой отношение; в нем нет ничего, кроме отношения» (Там же, 197)]. Под таким углом мы и будем рассматривать все попадающие в поле нашего зрения объекты – слова, слово-

<sup>1</sup> Между словом и фразеологизмом: к проблеме квалификации аналитических языковых знаков в описательном и функционально-прагматическом языкознании // *Kieleckie Studia Rusycystyczne*, Kielce 2001 (в печати) [поставлена проблема объекта исследования на фоне фразеологического фонда, произведен анализ современных концепций и определена оптимальная методология исследования], Лексические модели и языковые клише: функционально-прагматический взгляд на проблему // *Literatura i języki wschodniosłowiańskie z perspektywy końca XX wieku*, Zielona Góra 2001 (в соавторстве с О. Лещаком – в печати) [рассмотрен статус клише и лексических моделей, произведен концептуально-терминологический анализ объекта исследования, предпринята попытка предварительной ономастиологической и стилистической типологизации устойчивых необразных сочетаний] и Речевые девиации, связанные с использованием польскими студентами русских языковых клише и лексических моделей // *Материалы XVI Оломоуцких дней русистов*, Olomouc 2001 (в печати) [рассмотрен вопрос изучения клише в процессе преподавания РКИ в Польше на фоне лексикографической проблемы подачи их в переводных словарях].

<sup>2</sup> См. О.Лещак Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики, Тернополь, 1996, его же *Metodologia – Epistemologia – Ontologia. Lingwistyczne rozważania o pragmatyzmie funkcjonalnym* // *Rozważania metodologiczne. Język – Literatura – Teatr*, Warszawa 2000, s.75-102. и К проблеме понятия функции в функционально-прагматической методологии. // *Rozważania metodologiczne. Język – Literatura – Teatr*, Warszawa 2000, s. 243-254.

формы, словосочетания, клише и фразеологизмы – как специфические языковые (виртуальные) или речевые (актуальные) семиотические функции. К языковым мы относим такие инвариантные знаки, выполняющие лексическую номинативную функцию, как слово, фразеологизм и клише<sup>1</sup>. К речевым – полупредикативным – относим представляющие их в актуальной коммуникации словоформы и словосочетания.

Концепция ассиметрии знака С. Карцевского подводит нас к мысли о том, что определение знака как двусторонней сущности не может одновременно зависеть от характера его формы и содержания, поскольку между ними нет строгой зависимости. Следует решить: либо в качестве определяющего фактора мы принимаем форму знака («знак – форма, наделенная смыслом или смыслами»), либо содержание («знак – смысл, проявляющийся неким формальным образом»). Первый подход характерен для семасиологической, формальной и описательной лингвистики, второй – для лингвистики ономасиологической, менталистской и объяснительной. Для функционального прагматизма приемлем только второй способ рассуждения. Функция – это прежде всего информация, смысл, значимость, релевантность или ценность («value»)². Отсюда убеждение, что будучи семиотическими сущностями, все вышеуказанные единицы представляют собой прежде всего **номинаты** (назывные функции), а уже потом некие формальные структуры. Поэтому в качестве рабочей гипотезы мы предлагаем установить такую иерархию типологических черт, при которой **номинативная** (или ономасиологическая) **роль единицы оказывается более значимой, чем ее внешняя или внутренняя структура**. Мы полагаем, что языковые клише отличаются от фразеологизмов не столько характером своей структуры, сколько ономасиологической функцией: **клише выполняют роль прямых номинатов** (первичных или повторных), **тогда как фразеологизмы** содержат в своей семантической структуре образную двойственность и поэтому **являются вторичными наименованиями**. Именно ономасиологический аспект в иерархии квалификационных (типологических) признаков лексических знаков мы будем считать основным.

Вернемся к главной теме данной статьи – структурно-генетическому аспекту функционирования языковых клише. В традиционной фразеологии именно этот аспект выделяется в качестве основополагающего (достаточно вспомнить ставшие уже классическими классификации фразеологизмов по степени семантической слитности В. В. Виноградова и Н. М. Шанского). Многие исследователи фразеологизмов и других полудиоматических и неидиоматических устойчивых сочетаний придерживаются мнения, что этот аспект является главенствующим в типологической квалификации этих единиц. Следовательно, мы не можем обойти вопрос деривативно-семантической структуры клише в сопоставлении с соответствующими структурами свободных словосочетаний и фразеологизмов.

Генезис (деривация) клише, по нашему мнению, может носить **непосредственный** (функциональный) и **опосредованный** (структурный) характер. Различие между ними состоит в том, идет ли речь непосредственно о процессе образования данного клише (объяснительный, процессуально-ономасиологический аспект) или же о взаимных отношениях структурных составляющих данного клише (описательный, результативно-семасиологический аспект). Первый аспект, вслед за И. С. Торопцевым³ (и несколько переформулируя его термины «словопроизводственный» и «словообразовательный»), мы могли бы назвать фразопроизводственным, а второй – фразообразовательным.

С фразопроизводственной точки зрения клише чаще всего образуются путем закрепления в памяти многократно используемых в речи свободных словосочетаний: «крупный рогатый скот», «молодой специалист», «активно содействовать», «благодарный слушатель» и под. Обычно клишируются не отдельные словосочетания, а целые их группы,

<sup>1</sup> Клишированные предложения и тексты выполняют полупредикативную функцию в пределах лексической системы языка.

<sup>2</sup> Как известно, форма выражения знака может быть и нулевой в фонетическом или графическом отношении, в то время как нулевой значимости быть не может.

<sup>3</sup> См. Торопцев И.С. *Словопроизводственная модель*. – Воронеж, 1980.

объединенные определенной лексической моделью сочетаемости слов: «информационное агентство», «телеграфное агентство», «транспортное агентство», «туристическое агентство» или «устраивать бойкот», «устраивать овацию», «устраивать переполох», «устраивать прием». Однако сами по себе лексические модели еще не гарантируют того, что новообразованное словосочетание обязательно превратится в клише. Так, объединенные лексической моделью словосочетания «ритуальные услуги», «коммунальные услуги» или «транспортные услуги» клишировались, а словосочетания «консультационные услуги», «маркетинговые услуги», «торговые услуги» и др., образованные по той же модели пока остаются свободными. И все же, клише, связанные с лексической моделью, образуют в сознании носителя языка определенные парадигматические группы. Но это уже фразеологизаторский, описательный аспект их деривации, неразрывно связанный с понятием *внутренней формы* того или иного языкового клише.

Клише могут образовываться не только от свободных, но и от устойчивых словосочетаний, например, от других русских клише (чаще всего, многокомпонентных) путем их формальной редукции («Советский Союз» < «Союз Советских Социалистических Республик», «наибольшее благоприятствование» < «режим наибольшего благоприятствования», «бросать на произвол» < «бросать на произвол судьбы») или же от иноязычных клише путем их перевода-калькирования («часы пик» < «peak hours», «сего года» < «anni currentis», «хороший тон» < «bon ton», «холодная война» < «the cold war»). Такие клише обычно (но не обязательно) являются единичными, разовыми и не связаны с какими-то определенными лексическими моделями. Иногда клише могут образовываться и от фразеологизмов со стершейся образностью («влечь за собой», «вносить вклад», «наболевший вопрос», «впадать в отчаяние»). И в этом случае клише могут оставаться единичными, но чаще именно стирание образности компонентов ведет к образованию нового самостоятельного слова и, как следствие, – к образованию целого ряда словосочетаний-аналогов (сначала по конкретному образцу, а затем по выработавшейся лексической модели). Так, например, первоначально метонимическое «впадать» (= лечиться и переходить в физиологическое состояние) во «впадать в спячку» метафоризируется и образует целый ряд словосочетаний, ставших впоследствии клише: «впадать в истерику», «впадать в отчаяние», «впадать в тоску», «впадать в ярость» и под., в которых полностью стирается всякая образность: и первоначальная метонимическая («падающая»), и последующая метафорическая («как будто погружаясь»).

Таким образом, с деривативной точки зрения все клише можно разделить на *модельные* (образованные по лексическим моделям) и *единичные* (оказиональные). В функционально-генетическом плане *типологическим признаком клише мы будем считать их модельность* в отличие от единичности фразеологизмов. Клише отличаются от фразеологизмов именно тем, что наряду с большинством производных слов это серийные, массовые единицы лексикона. Фразеологизмы же в этом плане скорее напоминают деэтимологизированные непродуцированные слова с опрощениями, диффузиями и переразложениями (фразеологические сращения) или образные слова, сохраняющие в своей семантике двойственность категориальной отнесенности (фразеологические единства и некоторые фразеологические сочетания)<sup>1</sup>.

Можно ли в таком случае считать, что модельность – это тот признак, который присущ всем клише без исключения и который отсутствует у всех без исключения фразеологизмов? Анализ материала показал, что это не так. Есть множество фразеологизмов, несущих на себе явный след лексической модельности: «до последнего вздоха» / «до последнего дыхания» // «до последней капли крови» или «голова садовая» // «голова еловая» // «дубовая голова» // «мякинная голова». Вместе с тем, есть совершенно единичные устойчивые словосочетания, которые, тем не менее, не признаются фразеологизмами: «божья коровка», «волчья пасть», «заячья губа», «птичий базар» и под. Почему же мы считаем

<sup>1</sup> Показательно, что А. А. Реформатский все такие единицы, без их разделения на слова и фразеологизмы, называет идиомами (См. Реформатский, 1967: 124).

первые фразеологизмами, а вторые – клише? Значит ли это, что критерий модельности/единичности должен быть отброшен?

Здесь следует вернуться к уже упоминавшейся нами выше иерархии типологических признаков и допустить подчиненность генетического (деривативного) признака номинативному: если сочетание первичное или повторное, оно – клише, даже если оно единичное («бабье лето», «летучая мышь», «морская свинка», «солнечный ветер», «потребительская корзина»), но если оно выполняет функцию вторичного (образно-переносного) номината, оно – фразеологизм, даже если оно модельное («дурья башка», «пустая башка», «дубовая башка» или «выкинуть за борт», «выкинуть на улицу», «выкинуть за ворота»). Модельность фразеологизма ставит его в типологии фразеологизмов ближе к клише, но сама по себе не является достаточным основанием для выведения единицы за пределы фразеологии. Единичность клише также сдвигает его в сторону фразеологизмов, но в силу своей вторичности в иерархии эта единичность еще не является достаточным основанием для перехода лексической единицы в разряд фразеологизмов.

Внутренняя форма клише (особенно прозрачная), будучи хотя и вторичным генетическим признаком, тем не менее влияет на восприятие семантики клише и в случаях наличия какой-то семантической вторичности создает у носителя языка впечатление еще не до конца стертой образности: «экспорт революции», «собачья свадьба», «маленький человек» или «прозрачный намек». Если посмотреть на эти устойчивые словосочетания с ономаσιологической точки зрения, то без труда обнаружим их номинативную первичность: нет более прямых номинативных знаков, которыми можно бы было назвать указанные понятия.

Когда мы говорим о структуре клише, то, конечно же отдаем себе отчет в том, что можно и следует вести речь по крайней мере о двух различных типах структуры: синтаксической (грамматико-семантической) и собственно деривативной (лексико-семантической). С точки зрения первой клише мало чем отличаются от свободных словосочетаний (если, конечно, словосочетание трактуется расширительно, т.е. как любое непредикативное сочетание словоформ, а не только как подчинение по принципу согласования, управления или примыкания). Среди языковых клише встречается немало словосочетаний с сочинительной связью: «права и свободы», «спрос и предложение», «орел или решка», «чет и нечет», «Сакко и Ванцетти», «дельфин и русалка», «рано или поздно», «тот или иной», «учет и контроль», «целиком и полностью» и под. или комбинированные «в то время, как», «не иначе, как», «не кто иной, как», «не что иное, как» и др. Более того, отдельный пласт приближенных к клише знаков представляют предложно-именные и глагольно-предложные конструкции (полуклише), вроде «до краев», «на вкус», «по аналогии с», «во главе с» или «выдворять из», «предостерегать от», «реакция на», «руководство по», занимающие промежуточное место между клише и словами<sup>1</sup>.

Как видим, с грамматической точки зрения клише не обладают какой-то типологической спецификой. Все, что их объединяет, – это прямой номинативный характер их значений. Этим клише отличаются и от фразеологизмов (обладающих косвенно-номинативным смыслом), и от клишированных предложений (обладающих прямо-предикативным смыслом), и от идиоматических высказываний (обладающих косвенно-предикативным смыслом). Следовательно, нас в гораздо большей степени интересует именно смысловая, но-

<sup>1</sup> С точки зрения метафизической или феноменалистической лингвистики, построенных на дистрибутивных объективистских принципах, нелегко, чтобы в лексической системе один и тот же элемент был (целиком или частично) одновременно различными единицами этой системы. Отсюда классификационный подход, стремящийся жестко размежевать слова, фразеологизмы и клише так, как если бы они были реально существующими феноменами или ноуменами, своеобразными «атомами» и «молекулами» лексической системы. Функционально-прагматическая лингвистика, рассматривающая все языковые единицы как ментальные функции, существующие исключительно как психическая информация, позволяет уйти от подобных проблем. Один и тот же лексический знак может быть одновременно словом («сон»), частью предложно-именной конструкции («сквозь сон») и частью клише («говорить сквозь сон»).



минативная структура языковых клише или же, говоря терминами В. Матезиуса, функциональная перспектива их структуры.

Напомним, что Вилем Матезиус, а за ним М. Докулил и другие «пражцы» выдвигали в качестве обязательных элементов любой синтагматической структуры понятия темы (базы) и ремы (форманта). Тема создает смысловое ядро синтагмы, а рема – привносит в это ядро определенную характеристику. Поэтому во всех языковых клише независимо от их грамматической структуры и степени формальной сложности мы будем выделять номинативное *ядро* и *периферию*. Ядро – это ключевое слово (ядерное в подчинительных, основное, тематическое в сочинительных сочетаниях), периферия же – дополнительное (подчиненное или присоединенное, рематическое). Так, в клише «летальный исход», «день открытых дверей», «динамика роста», «пожимать плечами» и «довольно сносно» грамматически ядерные «исход», «день», «динамика», «пожимать» и «сносно» являются одновременно и номинативным ядром. В сочинительных же «ни днем, ни ночью», «добро и зло», «жизнь и смерть», «знания, умения и навыки», «Вера, Надежда, Любовь», «легко и просто», «коротко и ясно» и под. таким ядром является всегда первый компонент. Второй же расширяет и дополняет информацию, представленную ядром. Поэтому с номинативной точки зрения он является периферией. Ядро и периферия номината – это не конкретные элементы, а ролевые функции, поэтому и в подчинительных, и в сочинительных клише роль номинативной периферии могут выполнять как единичные словоформы («летальный», «роста», «зло» или «ночью»), так и целые словосочетания («открытых дверей», «умения и навыки» или «Надежда, Любовь»).

По характеру номинативной внутренней формы интересующие нас единицы можно разделить на две группы: *модельные клише* с прозрачной внутренней формой (равной внутренней форме свободных сочетаний словоформ) и *единичные клише* с затемненной внутренней формой (со стертой или неявной мотивацией). Клише, равные по своей деривативной семантике свободным словосочетаниям, можно назвать *фреквентными* клише, единичные же – *полуфразеологизмами*. Между этими полюсами располагается промежуточный тип: модельные клише с трансформированными составляющими и неявной внутренней формой (*трансформативы*). Трансформированность одного из компонентов таких клише заключается в их семантической производности (переносности значения, в традиционных терминах): «разбивать газон», «твердые знания», «постричь(ся) в монахи», «трудный характер». Строго говоря, данный тип ничем принципиально не отличается от предыдущего, поскольку с функционально-генетической точки зрения в обоих случаях речь идет о модельном соединении форм двух самостоятельных слов (и происхождение этих слов не имеет на этом уровне никакой значимости): нет принципиальной разницы в происхождении клише «твердый сплав», «продажная цена» и клише «твердая цена», поскольку в первом случае соединились формы слов «твердый» (= жесткий, крепкий, прочный) и «сплав», во втором, – формы слов «продажная» (= относящаяся к продаже) и «цена», а в третьем, – формы слов «твердая» (= стабильная, неизменная) и «цена». В последнем случае просто сначала произошло образование трансформационным способом прилагательного «твердый» (= стабильный, неизменный) от прилагательного «твердый» (= жесткий, крепкий, прочный), а уже потом новообразованное прилагательное сочеталось с существительным «цена». Следовательно, во всех случаях имел место идентичный номинативно-деривативный процесс.

Модельные клише представляют собой основную массу этих языковых единиц. Рискнем предположить, что полуфразеологизмы составляют не более 1% от общего количества клише. Остальные 99 % – это клише-фреквенты и клише-трансформативы. Установить строгую грань между этими двумя группами не представляется возможным, так как порой крайне сложно указать насколько первично т.н. «прямое» значение и насколько вторично т.н. «переносное» (производное) значение компонентов клише. Во многих случаях слова с производным трансформированным значением стали столь частотными, что «переносность» их значения совершенно не ощущается и не осознается носителями языка. Трудно без специального лингвистического анализа определить прямые

(«первичные») и трансформированные («производные») номинаты в следующих группах клише: «акт агрессии», «половой акт», «террористический акт» – «нормативный акт», «акт о безоговорочной капитуляции», «правовой акт», «акт экспертизы», «юридический акт»; «кассовый аппарат», «самогонный аппарат», «слуховой аппарат», «телефонный аппарат» – «космический аппарат», «летательный аппарат» – «вестибулярный аппарат», «опорно-двигательный аппарат» – «административный аппарат», «аппарат насилия», «государственный аппарат»; «обратный билет», «проездной билет», «входной билет», «лотерейный билет», «счастливый билет» – «казначейский билет», «банковский билет», «кредитный билет» – «экзаменационный билет», «пригласительный билет» – «военный билет», «партийный билет», «профсоюзный билет», «студенческий билет», «членский билет».

Еще один аспект, который следует рассмотреть в связи с анализом номинативной структуры модельных клише, это способ характеристики ядра клише со стороны его периферии.

Анализируя соотношение семантики периферийного и ядерного компонентов в клише «кормовые культуры» – «зерновые культуры»; «газовая сварка» – «дуговая сварка»; «первая смена» – «вторая смена» – «третья смена», видно, что периферия во всех случаях сужает значение ядра, конкретизируя его так, что образованное сочетание соотносится с ядерным словом по видо-родовому принципу. Периферия в этих случаях как бы классифицирует понятие, выражаемое ядром. В случае же, например, клише «претендовать на значительность» – «претендовать на оригинальность», «наносить оскорбление» – «наносить обиду» видим, что периферия не классифицирует интенционал ядра, как в предыдущем случае, а лишь модифицирует его экстенционал в объектно-денотативном плане: «значительность», «оригинальность», «оскорбление» и «обиду» лишь уточняют тип действий «претендовать на» и «наносить». Если же сравнить с двумя предыдущими типами клише «грандиозный скандал», «пикантные подробности», «сердечно приветствовать» – «горячо приветствовать»; «невинная шутка» – «неуместная шутка», то заметно, что в этих случаях периферийный компонент также конкретизирует экстенционал ядра, но уже в атрибутивном или даже коннотативном отношении: «неуместная» или «невинная» лишь коннотативные характеристики «шутки». В клише с сочинительной грамматической связью отношения ядра и периферии строятся обычно на принципе расширения, дополнения ядерной информации даже в тех случаях, когда это не соединительные или присоединительные, а альтернативные отношения. Ср.: «наука и техника», «Адам и Ева» и «один или несколько», «сейчас или никогда». Последним типом рематической функции периферии являются случаи клише-плеоназмов, в которых периферия не прибавляет к ядру ничего нового, присовокупляя к нему явно избыточную информацию: «моргнуть глазом», «трепанация черепа», «сетчатка глаза» или «снежная метель». Таким образом, все модельные клише можно по рематической функции периферии подразделить на четыре подтипа: *денотативные* (классификационные или модифицирующие), *характеризующие* (атрибутивные или коннотативные), *дополняющие* и *плеонастические*.

Второй тип языковых клише с точки зрения их происхождения – полуфразеологизмы – с генетической точки зрения можно разделить на подтипы в зависимости от места и характера семантико-мотивационного сдвига в их номинативной структуре. По месту семантического сдвига, т.е. по тому, в каком из составляющих произошел сдвиг, клише делятся на группу ядерных и периферийных полуфразеологизмов. По характеру этого сдвига они делятся также на две группы: метафорические и метонимические полуфразеологизмы. В итоге мы выделили четыре подтипа: *метафоры ядра* (полные – «куриная слепота», «круглый стол», «точка зрения» и частичные «летучая мышь», «ушная раковина», «грудная клетка», «роза ветров»), *метонимии ядра* (полные – «шведский стол», «верблюжья колючка», «скорая помощь», «железная дорога» и частичные «срывать стоп-кран», «жать руку», «минута молчания», «свободный диплом»), *метафоры периферии* («прозрачные границы», «солнечное сплетение», «цесарево сечение», «гусяная кожа») и *метонимии периферии* («белая горячка», «рассеянный склероз», «чайный гриб», «снеж-

ный человек»). Полуфразеологизмы сходны с типом клише-трансформативов тем, что одно или оба их составляющих претерпели трансформационный перенос, но в отличие от трансформативов их составляющие не являются самостоятельными лексическими единицами и в таком значении встречаются только в данном клише. От фразеологизмов же они отличаются только своей номинативно-семиотической функцией: они являются первичными или повторными номинатами. В этом смысле наиболее близкими к полуфразеологизмам и трансформативам являются фразеологические сочетания-псевдоклише, которые традиционно относят к фразеологическим сочетаниям или же вообще выводят за пределы фразеологии. Формально фразеологизмы-псевдоклише действительно ничем не отличаются от клише: они могут образовываться по моделям, иметь довольно прозрачную внутреннюю форму и состоять из форм самостоятельных слов, но по ономаσιологической функции они – вторичные, образные номинаты: «глушить водку» (= пить спиртные напитки), «зашибать копейку» (= зарабатывать деньги), «телячий восторг» (= бурный, большой восторг), «яснее ясного» (= очень ясно, понятно), «тьма тьмушая» (= очень сильная темень, темнота), «криком кричать» (= очень сильно кричать).

Перейдем к семасиологическому аспекту деривации клише – фразообразовательному. Здесь речь должна идти уже не о номинативном процессе порождения клише, отражающемся в их внутренней семантической структуре, а о языковом статусе и характеристике структурных компонентов.

Структурный аспект (аспект семантической связанности структурных компонентов), по нашему мнению, является третьим в иерархии типологических признаков, поскольку носит подчиненный характер по отношению к двум предыдущим аспектам. Характер конкретного лексико-семантического отношения в структуре клише «устанавливать опеку», «устанавливать отношения», «устанавливать рекорд», «устанавливать диагноз» – более частное явление в сравнении с лексической семантикой номинативного процесса в модели «устанавливать (= достигать) + что-л. (результат деятельности)». В этом смысле **деривативный аспект иерархически значимее структурного.**

По внутренней форме все клише можно разделить на **свободные** и **связанные** (полностью или частично). Структурно свободные клише состоят из словоформ самостоятельных слов, встречающихся в этом же значении и в других сочетаниях (прежде всего, в свободных словосочетаниях): «встречное предложение», «сердечно приветствовать», «раз и навсегда» или «истинная правда». Подавляющее большинство модельных клише (фреквентов и трансформативов) являются свободными. Связанные же клише содержат в своей структуре единицы, которые либо вообще не встречаются в речи отдельно от данного клише, либо обладают крайне ограниченной валентностью: «час пик», «вечная мерзлота», «вперить взгляд», «каверзный вопрос». Мы полагаем, что **полная свобода структурных составляющих – основной типологический признак клише**, в то время как структурная связанность сближает клише с фразеологизмами (но, будучи третьей типологической чертой, не является все же решающей для перевода сочетания из разряда клише в разряд фразеологизмов). Аналогично у фразеологизмов: свобода структурных компонентов – еще не достаточный повод, для перехода фразеологизма в клише, если не срабатывают два предыдущих признака. Поэтому мы не можем согласиться с А. И. Молотковым, который на чисто формальном основании однозначно выводит за пределы фразеологии сочетания, вроде «девичья память», «лошадиная доза», «волчий аппетит», «зашибать копейку» или «дурак дураком», «день деньской», «пир пировать», «ходить ходуном», «слыхом не слыхать» или «яснее ясного». Все указанные и им подобные сочетания, хотя и состоят полностью или частично из свободных словоформ, тем не менее служат для вторичной номинации явлений, для которых в русском языке существуют первичные и стилистически нейтральные номинации. Кроме того, все они сохраняют в своей семантической или формальной структуре элемент образной двойственности: первая группа – чисто семантической, когнитивной («девичья = слабая, плохая», «лошадиная = огромная, чрезмерная», «волчий = большой, сильный», «зашибать = зарабатывать»), а вторая – языковой, деривативной (этимологические фигуры с повторением корневого

морфа). Поэтому, как мы уже писали выше, мы будем относить такие сочетания в разряд фразеологизмов-псевдоклише, находящихся на типологической шкале на переходе от фразеологизмов к клише.

Подытоживая все сказанное, считаем возможным утверждать, что ни семантическая структура и тип мотивационных отношений во внутренней форме, ни характер образования словосочетания не являются необходимыми или достаточными основаниями для его квалификации в качестве языкового клише, фразеологизма или свободного словосочетания. Таковым является лишь фактор воспроизводимости и тип семиотического отношения к номинируемому понятию. Однако оба этих фактора могут оказывать влияние на процесс клиширования свободного словосочетания или перехода фразеологизма в клише: номинативная модельность, прозрачность внутренней формы и самостоятельность составляющих – сильные «аргументы» в этих процессах.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Реформатский А. А. Введение в языковедение.– Москва, 1967.
- Лещак О. В. *Языковая деятельность. Основы функциональной методологии лингвистики*, Тернополь, 1996.
- Лещак О. *Metodologia – Epistemologia – Ontologia. Lingwistyczne rozważania o pragmatyzmie funkcjonalnym* // *Rozważania metodologiczne. Język – Literatura – Teatr*, Warszawa 2000, s.75-102.
- Лещак О. В. *К проблеме понятия функции в функционально-прагматической методологии*. // *Rozważania metodologiczne. Język – Literatura – Teatr*, Warszawa 2000, s. 243-254.
- Соссюр Ф. де Записки по общей лингвистике.– М.: Прогресс, 1990.

Зиновій БИЧКО

© 2002

### СІЛЬСЬКОГОСПОДАРСЬКА ЛЕКСИКА У ГОВІРКАХ НАДДНІСТРЯНЩИНИ

Сільськогосподарська лексика в говірках Наддністрянщини – це особлива тематична група слів, де нові лексеми функціонують поруч зі старими і навіть архаїчними відповідно до наявності нових та старих реалій і понять. Її вивченню багато уваги приділили Я.Вакалюк, Г.Козачук, М.Никончук, О.Пазяк, О.Терновська, З.Штібер, а також інші діалектологи.

Для основних сільськогосподарських знарядь у досліджуваних говірках побутують переважно спільнослов'янські загальнозживані назви: *плуг, борона, граблі, вила, коса, цип, молоток* та ін., які вживаються у мові людей усіх поколінь і різних професій. Усі проаналізовані лексеми здебільшого не характеризуються якоюсь чіткою ареалогічною характеристикою, а послідовно покривають усю територію досліджуваного діалекту.

Характерною ознакою для назв сільськогосподарських знарядь у наддністрянських говірках є, як і в інших тематичних групах, значна кількість паралелізмів (лексико-семантичних, морфологічних, фонетичних): *ле'м'иш, н'іж, чирис'ло, за'л'ізо* – ‘леміш’; *и'тоба, стоу'ба* – ‘частина плуга, що сполучає гряділь із полицею та чепігами’; *руч'ки, чи'пиги* – ‘ручки плуга’; *п'ланка, попе'речка* – ‘частина плуга, яка сполучає між собою чепіги’; *куруец, и'лапа, б'л'аха, по'лиц'а* – ‘п'ята плуга’; *кол'іс'н'ета, кол'іс'ниц'и, тил'иш'ки* – ‘колеса плуга’; *ва'лок, пок'л'іти* – ‘поздовжній брусок дерев'яної борони, в якому закріплені зуби’; *п'ланка, 'глиц'е* – ‘одна з двох поперечних планок у бороні, що

сполучає поздовжні бруски з зубами'; *ва'лец*, *вал*, *ва'лок* – 'коток'; *мо'тика*, *'сапка*, *'сапа*, *г'раска*, *г'раца* – 'сапа'; *рел'*, *шуфл'і(а)*, *ри(а,о)с'кал'* – 'лопата'; *шти'лиско*, *ручка*, *риска'лиско* – 'держак лопати'; *виўки*, *вила(и)*, *г'рал'і* – 'залізні вила'; *де(и)р'жак*, *ручка*, *граб'лиско* – 'держак грабель'; *паскир*, *п'аск'іл'*, *клин*, *кли'нец* – 'клинок, за допомогою якого кріпиться коса на кісці'; *бру'сок*, *'кам'ін'*, *кам'інец*, *'банка*, *кли'вец* – 'брусок для гостріння коси'; *'похва*, *кушка*, *ко'пистка* – 'дерев'яна посудина, в якій тримають брусок для гостріння коси'; *с'ід'лечка*, *ло'патка* – 'совок для провіювання обмолоченого зерна'; *моло'тарка*, *к'і(и)рат* – 'машинка для обмолочування зернових культур'; *реше'то*, *рай'тат* – 'решето з великими дірами'; *страхо'пудло*, *стра'шидо* – 'опудало'.

Із косою пов'язуються поширені на всьому ареалі лексеми: *к'іс'е* (західна частина), *'к'іс'ка*, *бл'ат*, *'в'істро* (східна частина). Процес обробки землі маніфестується теж відомими всім наддністрянським говіркам словами: *о'рати ў роз'г'ін*, *о'рати на склад*, *ско'родити*, *воло'чити*, *борону'вати*, *'сапати*, *н'ідгор'тати*, *плушку'вати*.

Окремі лексеми в говірках можуть звужувати чи розширювати свою семантику. Наприклад, у слові *ручка* фіксуються семантичний зсув у напрямку: 'верхня людська кінцівка' > 'держакі різних інструментів' > 'знаряддя для писання'. Друге і третє значення тут є вторинними стосовно першого. У наведену семантичну амплітуду входять додаткові семеми: 1) 'одна з частин плуга', 2) 'один покіс' (остання – похідна стосовно першої). Подібні семантичні процеси виявляються у словах *н'іж* – 1) 'інструмент для різання' > 2) 'леміш'; *об'ручка* – 1) 'перстень' > 2) 'кільце для скріплювання коси з кіссям'.

Ареалогічна характеристика аналізованої тематичної групи лексем відзначається тим, що всі вони регулярно покривають територію досліджуваних говірок. Окремі з них можуть утворювати виразні ізоглоси в сусідніх діалектах, що дає змогу говорити про наддністрянсько-волинські, наддністрянсько-подільські, наддністрянсько-буковинські, наддністрянсько-бойківські та наддністрянсько-надсянські ізоглоси. Так, лексема *ш'тоба* локалізується на пограниччі з надсянським говором (Яворівський, Самбірський р-ни). Слово *стоў'ба* належить до наддністрянсько-бойківської ізоглоси. Семема 'машина для нарізання січки' побутує у всьому ареалі як *с'і'карн'е*, *с'іч'карн'е*. Вона складається з таких частин: *р'ізак*, *н'іж*, *ва'лок*, *цуги*. Семема 'кінний привід' – *к'ірат* утворює наддністрянсько-буковинську та наддністрянсько-волинську ізоглоси.

Шкіряний шнурок, яким з'єднані капиці держака і бича ціпа (*ув'їез*, *'вув'із'*), утворюють наддністрянсько-бойківську ізоглосу (бойк. *ув'їазка* – 'ремінець або шнурок, який зв'язує бияк з ціпилном'). Локалізуються на Наддністрянщині й не утворюють ізоглос слова *б'і'йак*, *'вув'їез* – 'коротша частина ціпа, якою б'ють по снопах'.

Семема 'держак ціпа' в наддністрянських говірках маніфестується багатьма назвами: *дер'жа(ж'е)к*, *ц'і'пилно*, *ц'і'пил'но*, *ц'і'пиви́на*, *ц'і'пина*. Усі вони за ареалогічною характеристикою притаманні різним частинам діалекту. Наприклад, *дер'жа(ж'е)к* побутує у східній частині, *ц'і'пилно*, *ц'і'пил'но* – у західній, на крайній півночі говору фіксується номен *ц'і'пина*, а південним говіркам Тернопільщини відома лексема *ц'і'пиви́на*. Характерні вони також і бойківським говіркам.

Вузька дощечка для гостріння коси, покрита смолою з піском або цементною масою, в говірках Наддністрянщини називається *мат'райка* (західна частина), а також *ман'тачка* (польське *matęw(ka)*). Остання лексема продовжується на північ у волинські говірки.

Семема 'торба, мішок, з якого розсівають зерно' (*с'і'ваўка*, *с'і'в'н'е*) виявляється ще в бойківських говірках (*с'і'вак*), а також у волинських (*с'і'ван'ка*).

Тематичну групу «Сільське господарство» в говірках Наддністрянщини можна доповнити іншими лексемами. Так, торба для годівлі коней називається *бала'мут* (бойк. *бала'мут*). Це слово відоме всім слов'янським мовам. Мале ковальце клепати косу номінується *'бабка* (вол., бойк. *'бабка*). *Бачи'лина*, *би'чиўно* – лексеми для репрезентації значення 'пужално батога' (бойк. *би'чивна* – 'ручка батога'). Назва походить від лексеми *бич* – 'батіг'.

Семема 'дишло плуга, борони' репрезентується словом *григ'іл'*; 'вила для картоплі' – *г'рал'і*; 'дерев'яна каблучка в держаку та бияку ціпа' – *капиц'і*; 'трикутний леміш плужка для підгортання картоплі' – *рил'це*; 'широкий перстень на краях голови вазового колеса' – *рихва*; 'ніжка січкарні' – *р'ізак*; 'орати врозгін' – *роз'іг'нати*; 'передня скісна підпірка драбини воза' – *ручичц'і*; 'дерев'яні вила' – *сохо'вили*, *тр'інча'ки*, *штирн'ач'ки*; 'нижній камінь у млині' – *сп'ідн'ек*; 'залізні пруті для віжок у колісницях плуга' – *ш'тици*. Чимало номенів у досліджуваних говірках маніфестують семему 'пропуск в оранці': *гр'іх*, *зал'ім*, *клин*, *недо'орок*, *об'мин*, *огр'іх*, *ор'іх*, *сказ*, *ц'ілец'*.

Слід відзначити, що в сільськогосподарській лексиці особливо виразно виявляється тенденція до системності, яка, зрозуміло, відбиває структурну організацію у світі реалій. Для прикладу розглянемо мікрогрупу назв такого сільськогосподарського знаряддя, як вила: *вили* – родова назва, *дв'ійча'ки* – 'вила з двома ріжками', *тр'інча'ки* – 'вила з трьома ріжками', *штирн'ач'ки* – 'вила з чотирма ріжками', *г'рал'і*, *г'раци* – 'вила для картоплі, буряків', *сохо'вили* – 'вила для сіна, трави'. У говірці с. Великий Глибочок (Тернопільщина) номен *г'рал'і* – це 'вила для викидання гною'. Із таким вузьким значенням це слово фіксується ще в кількох говірках досліджуваного діалекту.

У сільськогосподарських знаряддях значну роль відіграють частини, що з'єднують певні вузли того чи іншого пристрою. Їх назви утворюють окрему мікросистему: *стоу'ба*, *поп'еречка*, *г'лиц'і*, *бухо*, *клин*, *кли'нец*, *капиц'і*, *ув'їез*'. Чималу мікропарадигму становлять поодинокі наддністрянські номени, що побутують у різних говірках, як-от: *букиа* – 'втулка до дерев'яних коліс', *рихва* – 'кронштейн у кріпленні воза', *верен'ка* – 'рядно для носіння сіна', *ш'т'ілиско* – 'ручка мотики', *г'раса*, *г'раца* – 'вила для картоплі'. Таким чином, у сфері сучасної діалектної сільськогосподарської лексики відбувається постійна взаємодія говорів і літературної мови.

Узагальнюючи проведений аналіз тематичної групи назв сільськогосподарської сфери, можна стверджувати, що вона характеризується меншою членованістю її інгредієнтів за конкретними мікроареалами. Більшість лексем відома всім говіркам наддністрянського діалекту, і лише окремі назви маніфестують його членування на західну і східну частини.

Викторія ВАКАРЮК, Людмила ВАКАРЮК

© 2002

## СРАВНЕНИЕ И МЕТАФОРА

Если под языковым образом в лингвистическом аспекте следует понимать наглядное представление, возникающее в сознании реципиента при восприятии образно номинативной единицы, то становится очевидным, что он соотносится с единицами ментального языка и обусловлен противоречием между континуальным характером действительности и линейными психофизиологическими особенностями человеческой речи. Поэтому образ – не фото, а картина. Признаки денотата в нём изменены, редуцированы, домыслены.

Образ есть целенаправленное восприятие факта, он субъективен с точки зрения говорящего, а, следовательно, модален. Образ выступает в языке как способ "остановить мгновение" и квалифицировать (описать) его. Последнее утверждение объясняет тот факт, что образ и связанная с ним языковая образность- явление весьма

распространенное в языке. К языковому образу прибегают не только в рамках художественной речи, что имеет вполне логическое объяснение и носит логический характер, но и в речи научной, где эта образность становится настолько «привычной», что перестает наблюдаться носителями (пользователями) языка (ср.: мягкий согласный, корень слова, гнездо слов и мн. др.). К языковому образу прибегают и тогда, когда возникает потребность назвать пока непонятное или несуществующее (например: чёрная дыра, бермудский треугольник, петля времени и т. д.).

В основе образа, равно как и языковой образности, лежит сравнение одного предмета с другим. Однако, чистое сравнение-уподобление есть лишь основа языкового образа. В этом смысле можно сказать, что и сравнение, и образ осуществляются на ментальном уровне, а специфика выбора предмета и основания сравнения определяются при этом как интернациональными факторами (изоморфизмом отражательного аппарата людей разных национальностей, общим культурно- историческим фондом человечества, общими чертами научно-технического прогресса и информационных процессов в современном мире), так и национальными (историей развития данной нации, её религией, фольклорными традициями, страноведческими особенностями, психическим сознанием народа). Сравнение-уподобление, которое лежит в основе образа, представляет уровень чувственного отражения действительности. В процессе же вербализации образной картины мира происходит осложнение сравнения за счет семантических наслоений слов, участвующих в выражении образа. Так возникает языковая образность.

Основной фигурой языковой образности следует признать семантический перенос, в результате которого появляются метафора, метонимия, синекдоха. Из этого следует вывод, что сравнение лежит в основе вышеуказанных образных средств языка.

В лингвистической традиции довольно часто многообразие переносных осмыслений отождествляется с метафоричностью языка, с помощью которой может передаваться сложный мир человеческих знаний и представлений, точных сведений и воображаемых ассоциаций, уже известных и ещё неизвестных фактов [3, 21].

Точно так же как сравнение следует признать универсальной категорией логики, метафорическая подвижность слов и словосочетаний является универсальным свойством практически любого языка, придающая ему идиоматичность, которая логике неизвестна [3, 21]. В этом смысле сравнение и метафора могут быть «разведены» в разные стороны.

Возможно, что именно из этого вытекает точка зрения, согласно которой метафора признаётся первичной, а сравнение вторичным по отношению к метафоре. Эта точка зрения встречается в работах Лыского И.П., Ерёминой В.И., Григорьева В.П., Нестанавшевой Н.Г., Ставицкой Л.О.

Однако более распространенной в лингвистической науке является точка зрения, согласно которой в создании образной картины мира первичным признаётся сравнение, а метафора вторичным по отношению к нему. Изначально эта точка зрения обнаруживает себя в «Поэтике» Аристотеля, который, признавая ассоциативный характер метафоры, сводил её тем самым к сравнению.

Эта же точка зрения последовательно изложена в трудах А.А.Потебни и В.В.Виноградова. Так, А.А.Потебня в работе «Теоретическая поэтика», рассматривая вопрос о реконструкции внутренней формы слов и словосочетаний, содержащих в себе образность, говорит о сравнении как основе семантических сдвигов, возникающих в слове [6, 42-97,104]. Особо выделил автор «метафорическое сравнение», которое противопоставляется сравнению собственно языковому [6, 213]. Более того, учёный выделяет «сравнение в тесном смысле» и «уподобление», которые различаются между собой степенью конкретности образа [6, 226].

В работе В.В. Виноградова «Поэтика русской литературы» рассматривается поэтическое сравнение в поэзии А. Ахматовой. Автор приписывает сравнению способность символизации образа, в результате чего сравнение представляет собой метафорическое осмысление поэтических образов [4, 409].

Подобная точка зрения встречается и в работах современных учёных. Н.Д. Арутюнова, рассматривая смысловую структуру метафоры, считает, что в её основе лежит сравнение. Другими словами, метафорический перенос возможен только при условии сравнения “субъектов метафоры” [2, 1978].

Подобный подход имеет место и в работе И.В. Арнольд “Импликация как приём построения текста и предмет филологического изучения». Автор, раскрывая сущность метафорического переноса, главенствующую роль отводит сравнению, которое входит в метафору как её важнейший компонент. Анализируя метафору Джойса И.В. Арнольд выделяет “предмет сравнения” (мыс), “носителя сравнения” (морда кита) и “выразителя отношения сравнения” (союз like), а также “основание сравнения”, которое помечено эпитетом “тупой” [1, 89].

Эта же точка зрения имеет место и в работах других авторов (см.: С.А. Мегентесов, А.М.Шахнарович, Н.М.Юрьева, Г.Н.Скляревская, Х.Д.Леэметс и др.).

На вторичность метафоры по отношению к сравнению указывает и тот факт, что сравнение, являясь синтаксической фигурой языка, может быть как безобразным, так и образным, в то время как метафора, даже если признавать существование в языке так называемых «мёртвых» метафор, в основе своей всегда образна.

Метафора опирается на ассоциативные связи человеческого опыта, в свою очередь эти ассоциативные связи появляются у человека в процессе осуществления его сознанием акта сравнения одного объекта реального мира с другим. Поэтому сравнение в метафоре является необходимым компонентом, с помощью которого соединяются субъект и объект метафоризации.

На диалектическую связь сравнения и метафоры указывает и то, что и первое и второе могут быть сведены к одной схеме строения: «S-R-O», где S – субъект сравнения (то, что сравнивается), O- его объект (то, с чем сравнивается), а R- отношение между ними (содержит указание на признак тождества, сходства, подобия).В этом случае субъект метафоры равен (тождественен) субъекту сравнения, в то время как объект метафоры соотносится с объектом сравнения. То, что ранее обозначалось нами через индекс “R”, как отношение между компонентами сравнения, в метафоре соответствует основанию сравнения, то есть тому признаку, который положен в основу метафоризации.

Вместе с тем форма текстовой реализации метафоры и сравнения имеет свои отличия. Так, в «классическом» сравнении эксплицируются все три компонента формулы (ср.: Я мотаюсь как клубок по городам (Розенбаум)), что делает образность сравнения прозрачной и облегчает процесс декодирования его смысла адресатам речи.

В «классической» же метафоре в явной форме предстает только третий компонент схемы- объект метафоризации. Ср.: Я видел озеро, стоявшее отвесно,- С разрезанною розой в колесе (Мандельштам). Импликация двух других компонентов сближает метафору с загадкой, «разгадывание» которой заключается в процессе реконструкции авторской идеи, замысла. В основе же этой реконструкции лежит поиск тех ассоциаций (сравнений), которые явились базой метафоризации.

Именно экспликация основания сравнения, другими словами – признака метафоризации, “даёт ключ” к разгадке метафоры.

Когда мы говорим “он – осёл”, то для понимания этой фразы важно установить ассоциативную, то есть сравнительную, связь между человеком, о котором идёт речь, и ослом. При таком сопоставлении выявляются признаки сходства между ослом и тем, кто назван этим словом. Поиск основания не всегда носит одно-однозначный характер, часто таких оснований бывает несколько, как это имеет место в рассматриваемом примере: этот человек глуп, как осёл; этот человек упрям, как осёл, однако все они лежат на поверхности, если речь идет о сравнении. Преобразование сравнения в метафору сводится к усечению в нем отсылочного фрагмента (ср. у Крылова : Когда вселенную Юпитер населял, И заводил различных тварей племя, То и осел, тогда на свет попал).



В любом случае метафора оказывается сводимой к сравнению: с помощью и через сравнение любая метафора может быть развёрнута в незначительную и/или довольно значительную синтаксическую конструкцию, в которой эксплицируется её сущность.

Связь между метафорой и сравнением может быть настолько тесной, что иногда эти явления трудно различить в реальном контексте.

Особенно это касается компаративных конструкций, выраженных творительным падежом. Ср., например: “Он встрёпанной белокурой птицей бродил по трём дворам и затевал разговоры с казаками” (Тынянов). “Кольцом жёлтым шелестящим кружились озером камыши” (Вс. Иванов) и др. Приведённые здесь примеры включают в себя сравнения, которые настолько близки метафоре, что при анализе примеров подобного типа допускаются инотолкования [см.15,131].

Неразличению сравнения и метафоры способствует и тот факт, что в тексте художественного произведения сравнения редко выступают в своем чистом виде, то есть как факт языковой системы. Чаще всего в художественном тексте, особенно в поэтическом, сравнение совмещает в себе метафору. Можно сказать, что происходит своего рода наложение метафоры на сравнение. Это приводит зачастую к неразличению сравнения, которое как бы “прячется” за метафорой.

Показательна в этом смысле ассоциативная метафора символистов. Так «повышенная ассоциативность в суггестивной системе Мандельштама» часто представляется в метафорической форме. Необычность его метафоры исследователи объясняют тем, что поэт изменяет первичное, *лежащее в основе метафоры сравнение* (выделено нами – В. и Л.В.), которое становится все более контрастным, многоступенчатым [5, 18]. В качестве примера подобного преобразования может служить стихотворение Мандельштама «Рояль», в котором через сложную систему метафорических образов осуществляется символизация (отождествление) рояля как столкновение музыки с историей. Декодирование подобных метафор требует от читателя не только особых усилий, но и определенной подготовленности, способности ума к абстрактному мышлению. С другой стороны, именно неподготовленность читателя ХІВ. к восприятию тропенческих образов «Слова о полку Игореве» заставило древнюю литературу выработать свои средства защиты адресата от призрачной условности метафоры, среди которых на первом месте стоит развернутое сравнение(7,7), чтоеще раз подчеркивает тесную связь между этими лингвистическими явлениями.

Сопоставимость художественного сравнения и художественной метафоры позволяет выделить общие черты, присущие обоим явлениям: и художественное сравнение, и художественная метафора выступают объектом исследования поэтики и могут рассматриваться её эстетическими категориями: и художественное сравнение, и художественная метафора бессистемны. Они создаются и функционируют вне закономерностей языковой системы; и художественное сравнение, и художественная метафора одиночны и нуждаются в специальном толковании при декодировании художественного текста; и художественное сравнение, и художественная метафора невоспроизводимы; и художественное сравнение, и художественная метафора носят индивидуально-авторский характер; коннотации художественного сравнения и художественной метафоры отображают не количественное, а индивидуальное (авторское) виденье мира; и художественное сравнение, и художественная метафора субъективны и зачастую окказиональны по своему характеру; и художественное сравнение, и художественная метафора всегда синсемантически: они возникают и существуют только в пределах определённого контекста. Указанные признаки одновременно могут служить дифференциаторами языкового сравнения и языковой метафоры.

Подытожим сказанное. Исследование показало, что сравнение шире метафоры. Поэтому всякий метафорический перенос в своем развитии опирается на сравнение и включает последнее в свою структуру в виде составного компонента. В сравнении кроется «ключ» к разгадке метафорического смысла в процессе декодирования этой фигуры художественного текста. Нам представляется бесспорным факт признания

сравнения первичной категорией и в логике, и в языке, в то время как метафора рассматривается нами как явление вторичное и включающее в себя сравнение.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Арнольд И.В. Импликация как прием построения текста и предмет филологического изучения. // Вопросы языкознания. – 1982. – №4
2. Арутюнова Н.Д. Функциональные типы языка. – М.: Из-во АН СССР сер. литературы и языка, 1978. – Т.37.
3. Будагов Р.А. К теории грамматики и языковых контактов // ВЯ. – 1979. – №2.
4. Виноградов В.В. Поэтика русской литературы: Избранные труды. – М., 1976
5. Поликарпик Л.К. Расширение семантики поэтической речи (на примере творчества О.Э. Мандельштама) // Филологические науки. – 1991. – №6
6. Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М., 1990
7. Хазагеров Г.Г. Функционирование фигур и тропов в «Слове о полку Игореве» и «Задонщине» // Филологические науки. – 1990. – №3.

*Юрий СИТЬКО*

© 2002

### ЭТЮД ОБ ОТНОШЕНИИ МАРКСИЗМА И КАНТИАНСТВА К ПОСТРОЕНИЯМ Н.Я.МАРРА

Лингвистические взгляды Н.Я.Марра достаточно сложно отнести к какому-то конкретному философскому или методологическому направлению, поскольку в формировании этой концепции сыграли роль кроме собственно научных еще и политические факторы. Нельзя также сбрасывать со счетов и неоднозначную фигуру самого Н.Я.Марра, чья научная деятельность, по замечанию В.А.Звегинцева, с годами «приобретала все более очевидный патологический характер, чего, следуя утвердившейся инерции, старались не замечать или как-то обходить» (цит. по [Горбаневский, 1991: 55]). Принято считать, что построения Марра были достаточно оригинальными [Мещанинов, 1940: 10]. Часто недостатки, которые усматривают в этих построениях, объясняют политической конъюнктурой и особенностями личности самого Н.Я.Марра (ср. приведенное выше высказывание Звегинцева или [Абаев, 1965]) либо не объясняют вовсе [Леонтьев, 1990].

Мы считаем, что связывать все положения Марра только с особенностями его психики или политической конъюнктурой, считая «новое учение о языке» абсолютно оригинальным, не совсем корректно. Напротив, многие положения Марра подготовлены предыдущим развитием философии и лингвистики. Так, характеризуя истоки философских взглядов Марра, А.В.Десницкая справедливо указывала, что на ученого большое влияние произвели работы Смайльса, Спенсера, Кассирера, Леви-Брюля [Десницкая, 1951: 31]. Большое влияние на формирование научных взглядов Марра оказали акад. Веселовский, с которым Марр был связан в своей работе, и социологические концепции акад. Покровского [Десницкая, 1951: 31]. Сравнивая взгляды Марра и А.А.Потебни, Е.М.Галкина-Федорук пришла к выводу о том, что Марр разделял взгляды Потебни, в том числе и на проблему частей речи [Галкина-Федорук, 1952: 374]. По мнению В.В.Виноградова в основе построений Марра лежала биологическая теория

мутаций Хуго Де Фриза [Виноградов, 1951: 77], а из марксистских философов – работы А.М.Деборина. В частности Виноградов указывает на книгу [Деборин, 1935].

Мы полагаем, что оценка В.В.Виноградова не совсем корректна, поскольку данная работа А.М.Деборина появилась как отклик на вполне оформившиеся взгляды Н.Я.Марра. Достаточно даже поверхностного знакомства с нею, чтобы сделать вывод о том, что А.М.Деборин в этой работе сам находился под влиянием взглядов Марра и исследовал их философскую составляющую. Кроме прочего, в данной работе Деборин ярко иллюстрирует параллели между взглядом И.Канта на идеи как на инструмент имеющий для человека практическую ценность, высказанную им в работе «Антропология и прагматизм», и взглядом Марра на язык как на инструмент общения, созданный мышлением под влиянием социологических факторов [Деборин, 1935: 7-8, 55-57]. Так, Деборин подчеркивает деятельностную и коммуникативную составляющие в представлениях о языке Н.Я.Марра, что наводит на мысль о тяготении последнего к функционально-прагматической методологии. Основным отличием между Кантовым взглядом на смысл как на «полезную идею» и Марровой концепцией языка является упор последнего на филогенетические аспекты языкознания, в то время как первому был чужд всякий историзм. Таким образом мы считаем, что Деборин не является философским предшественником акад. Марра, хотя указанная его работа не оставляет сомнения в связи представлений Марра с прагматистскими взглядами позднего И.Канта и позволяет до некоторой степени связать марризм с прагматизмом У.Джемса.

В то же время, никто из критиков Н.Я.Марра не обратил внимания на связь его взглядов с идеями В.Г.Плеханова, который, на наш взгляд, оказал непосредственное влияние на становление методологических взглядов Марра и его последователей. В доказательство данного утверждения мы, несколько отвлекаясь от темы, можем привести цитату из В. Г. Плеханова, которая недвусмысленно демонстрирует истоки доктрины Марра: «Если бы мы захотели кратко выразить взгляд Маркса – Энгельса на отношение знаменитого теперь *‘основания’* к не менее знаменитой надстройке, то у нас получилось бы вот что: 1) *состояние производительных сил*; 2) *обусловленные им экономические отношения*; 3) *социально-политический строй*, выросший на данной экономической основе; 4) *определяемая частью непосредственно экономикой, а частью всем выросшим на ней социально-политическим строем психики общественного человека*; 5) *различные идеологии* отражающие в себе свойства этой психики» [Плеханов, 1958: 179-180]. К сожалению, имя Плеханова практически не упоминается ни в работах сторонников, ни в работах критиков Марра (за исключением единственного упоминания рядом с такими для официоза середины минувшего века одиозными фигурами как Богданов и Бухарин; данное упоминание приведено в опубликованных незаконченных черновиках самого Н.Я.Марра [Марр, 1936: 114]), что, кажется, объясняется достаточно двусмысленной оценкой деятельности Плеханова в официальной советской философии, вызванной нелестным отзывом о гносеологии Плеханова со стороны В.И.Ленина в его работе «Материализм и эмпириокритицизм» как об идеалистической (в терминологии самого Ленина) [Ленин, 1976: 244-251]. Мы вынуждены признать эту оценку верной, поскольку, по справедливому замечанию о. Василия (Зеньковского), Плеханов действительно был не так уж далек в своей гносеологии от Канта, как этого бы хотелось официальной советской философии, «приближаясь к позиции гносеологического идеализма» [Зеньковский, 1991: 40]: «Кто говорит, что предметы (или вещи) в себе воздействуют на нас, – писал Плеханов, – говорит, что он знает некоторые из отношений этих предметов, если не между собой, то, по крайней мере, между ними, с одной стороны, и нами – с другой. Но если мы знаем отношения, существующие между нами и вещами в себе, мы знаем также, – *при посредстве нашей способности восприятия*, – отношения, между самими предметами», – и далее: «сущность материи для нас непонятна, мы постигаем ее только сообразно ее воздействию на нас» [Плеханов, 1956: 340]. Косвенным доказательством влияния взглядов В.Г.Плеханова на идеи Марра является критика построений последнего оппонентами, которая повторяет ссылки практически на всех

ученых перечисленных в работе Плеханова, однако не упоминает самого Плеханова (ср., например, критику В.В.Виноградова в адрес Н.Я.Марра за использование идей Х. де Фриза о революционном характере эволюции, [Виноградов 1951: 77] и обсуждение идей де Фриза Г.В.Плехановым [Плеханов, 1958: 149-150], который видел в теории де Фриза подтверждение идей К. Маркса).

Мы склонны предполагать на этом основании, что, по крайней мере, некоторые критики Марра, в частности В.В.Виноградов, четко представляли степень соответствия марризма марксизму (в плехановском его варианте) и их совместного несоответствия своим методологическим и лингвистическим взглядам. Однако на основании господствовавшей двусмысленной оценки наследия Плеханова никто не решился открыто указать на действительные корни марризма. Такое положение дел, на наш взгляд, может служить лишним доказательством утверждения о том, что марризм был значительно ближе к марксизму как философии (пусть даже в ее плехановском, тяготеющем к кантианству, варианте), чем это изображалось его критиками во главе с И.В.Сталиным.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Абаев В.И. Лингвистический модернизм как дегуманизация науки о языке // Вопросы языкознания.– 1965.– № 3.– С. 22-43.
- Виноградов В.В. Критика антимарксистских концепций стадиальности в развитии языка и мышления (1923-1940) // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании: Сборник статей. Ч. I.– М., 1951.– С. 60-150.
- Галкина-Федорук Е.М. Критика учения Н.Я.Марра о членах предложения и частях речи // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании: Сборник статей. Ч. II.– М. 1952.– С. 366-382.
- Горбаневский М.В. В начале было слово...: Малоизвестные страницы советской лингвистики.– М., 1991.
- Деборин А.М. Новое учение о языке и диалектический материализм.– М.-Л., 1935.
- Десницкая А.В. Об антимарксистской теории происхождения языка в общей системе взглядов Н.Я.Марра // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании: Сборник статей. Ч. I.– М.: АН СССР, 1951.– С. 26-59.
- Зеньковский В.В. История русской философии в 4-х тт.– Л., 1991.– Т. 4.– Кн. 2.
- Ленин В.И. Полное собрание сочинений / Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.– М., 1976.– Т. 18. Материализм и эмпириокритицизм.
- Леонтьев А.А. Новое учение о языке // Лингвистический энциклопедический словарь.– М., 1990.– С. 335.
- Марр Н. Я. Избранные работы.– Л., 1936. – Т. 2. Основные вопросы языкознания.
- Мещанинов И.И. Очередные задачи советского языкознания // Изв. Акад. наук СССР. Отд. лит-ры и языка.– 1940.– № 3.– С. 3-27.
- Плеханов Г.В. О мнимом кризисе марксизма // Плеханов Г.В. Избранные работы.– М., 1956.– Т. 2.– С. 124-196.
- Плеханов Г.В. Основные вопросы марксизма // Плеханов Г.В. Избранные работы.– М., 1958.– Т. 3.– С. 124-196.

ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Галина ПЯТАКОВА

© 2002

М.Д.ЧУЛКОВ И Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ:  
ДИАЛОГ СКВОЗЬ СТОЛЕТИЯ

Романы, темы, образы, созданные Ф.М.Достоевским, вошедшие в сокровищницу мировой литературы, неповторимы. Однако своеобразие творчества, его неповторимость нужно рассматривать во взаимосвязи с творчеством писателей иных эпох.» Свообразие художников слова вовсе не означает, что между ними не существует внутренних связей, что в их произведениях не проявляются общие начала и тенденции. Эти общие начала и тенденции не только существуют, они играют важную роль в литературном процессе, представляя в разных формах” [10, 258],– считал М.Б.Храпченко. Согласимся с этой мыслью и будем рассматривать влияние творчества М.Чулкова на произведения Ф.Достоевского как неизбежное в литературном процессе, как диалог сквозь столетия. Сопоставление творчества М.Чулкова и Ф.Достоевского – писателей разных эпох, творивших в условиях разных литературных систем возможно, если учесть, что Чулков стоял у истоков русского романа, а произведения Достоевского явились образцом мирового психологического романа. М.Д.Чулков, по словам В.Сиповского, “создал литературную школу в бытовом романе и первый в России дал удачные опыты того субъективного художественного бытового романа, который в конечном своем развитии, привел к творчеству Гоголя, Гончарова, отчасти Достоевского” [8, 915]. Возможно, что произведения М.Чулкова, отдаленные во времени, раритетные в XIX веке, не могли быть известны Ф.Достоевскому. Поэтому, сопоставляя романы Чулкова и Достоевского, написанные в разные эпохи и, отражающие в рамках поэтик неодинаковое видение реальности, различные по своей сущности (хотя внешне и аналогичные) конфликты, разные идеи, можно говорить лишь об использовании одного и того же мотива, образа, сюжетного хода.

Анализируя наследие Ф.Достоевского, В.Келдыш отмечает, что писатель сумел отобразить время “в раздирающих противоречиях, чрезвычайном драматизме жизненных ситуаций, в иступлении страстей [7, 77]”. Образ времени присутствует и на страницах “Пересмешника” М.Чулкова, который называют источником по русской истории последней трети XVIII века, так как здесь писатель исследует социальные процессы русской действительности” [2,19]. Подшучивание писателя над героями, их бытом не помешало современным исследователям увидеть в романе реальное время: с одной стороны, время роскоши вельмож, погрязших в разврате, а с другой время “расчесанных деревень”, раздираемых “съедугами”.

В повести «Горькая участь» М.Чулков создал «образ мертвого дома», где в одночасье погибла вся семья. Трагизм усиливается еще и тем, что именно в этот момент приезжает

домой списанный из армии по инвалидности старший сын и видит жуткую картину: *«перед крыльцом висел баран, до половины освеженный, подле которого на перилах у спуску крылечного лежал окровавленный нож; посередине двора висел в петле, прицепленной к перекладу, удушенный хозяин; изба была отворена, в которой на полу разбросаны были дрова, немного обгорелые; посередине полу лежала хозяйка, голова у которой прорублена была топором, который лежал подле ее окровавленный; за занавеской в повешенной колыбели лежала зарезанная по горлу девочка месяцев трех, спеленная, а подле ее окровавленный нож; в печи нашли мальчика лет четырех мертвого, у коего волосы на голове все сотлели и местами от жару истрескалось тело; в переднем углу на лавке лежала хорошая одежда хозяинова, а на столе праздничная хозяйкина, принесенная из клетки, как то обыкновенно у крестьян бывает»* [11, 148].

Эпизоды «Горькой участи» заставляют вспомнить страницы романа Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание», целые главы из «Записок из Мертвого дома», где писатель продолжает развивать тему преступления и наказания. Из Мертвого дома можно увидеть лишь *«краешек неба да высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу день и ночь раздуливают часовые... Тут был свой особый мир, ни на что более не похожий: тут были свои особые законы, свои костюмы, свои нравы и обычаи, и заживо Мертвый дом, жизнь – как нигде, и люди особенные»* [5, 10]. Достоевский изучает психологию этих людей, чаще всего совершивших первое преступление нечаянно, убив своего притеснителя, а потом уже *«режет первого встречного и поперечного, режет для потехи, за грубое слово, за взгляд...»* [5, 496]. Мертвый дом у Ф.Достоевского – это своеобразная метафора. Здесь обитают живые люди, но уже не раз преступившие через смерть. Но их образы чище и выше образов палачей, нарисованных в «Записках».

На страницах этого произведения перед нами страдающие каторжники, убийцами, палачами предстают жандармы Жеребятников и Смекалов. Описывая преступления осужденных, писатель не показывает кровавых сцен. Их нет. Предметом исследования на страницах произведения становится психология людей, прошедших через наказание шпицрутенами, порой дважды, а то и трижды (наказание проводили в несколько приемов, чтобы не убить заключенного сразу) [6, 189-202].

Терентьев – герой романа Ф.Достоевского «Идиот», рассказывая о генерале, посещавшем остроги, сообщает: *«какой-нибудь из «несчастных», убивший каких-нибудь двенадцать душ, заколовший шесть штук детей, единственно для своего удовольствия (такие, говорят, бывали)»* [6, т.7, с 91]. Они относят нас к типам «несчастных», созданных Ф.Достоевским в «Записках из Мертвого дома».

Ф.М.Достоевский последовательно развивает тему преступления и наказания, поднятую М.Чулковым в «Горькой участи», «Дьяволе и отчаянном любовнике», «Скупом и воре», «Сказке о рождении тафтяной мушки», как одну из самых актуальных в современном обществе. В тексте романа «Идиот» писатель упоминает о двух преступлениях, ставших «знамением» времени, – об убийстве восемнадцатилетним гимназистом В.Горским в Тамбове с целью ограбления дома купца Жемарина, где он давал уроки одиннадцатилетнему сыну, шести человек (жены Жемарина, его матери, сына, родственницы, дворника, кухарки) [6, 353]. *«В этом преступлении Достоевского особенно потряс ряд подробностей: Горский был охарактеризован учителем как умный юноша, любивший чтение и литературные занятия; задумав преступление, он заблаговременно достал не совсем исправный пистолет и починил его у слесаря, а также по специально сделанному рисунку заказал у кузнеца нечто вроде кистеня, объяснив, что подобный инструмент необходим ему для гимнастики»* [6, 353], – пишет И.Битюгова в примечаниях к роману «Идиот».

Второе преступление – убийство и ограбление студентом Московского университета А.Даниловым ростовщика Попова и его служанки поразило Ф.Достоевского и современников некоторым сходством с ситуацией, описанной в «Преступлении и наказании» (были уже опубликованы начальные главы) и обстоятельствами убийства, совершенного образованным преступником [6, 353].

Тема преступления и наказания проходит и через роман «Братья Карамазовы». Ф. Достоевский был шокирован жестоким обращением с детьми в русском обществе. Ему были хорошо известны дело С.Кронеберга, по поводу которого он выступил в «Дневнике писателя» за 1876 г., и дело Брунст, где обвинялись родители, избивающие своих малолетних дочерей» [4, т.11, 613].

На страницах «Братьев Карамазовых» перед читателем возникает образ убийцы: «Я знал одного разбойника в остроге : ему случалось в свою карьеру, избивая целые семейства в домах, в которые забирался по ночам для грабежа, зарезать заодно и несколько детей» [4, т. 11, 280]. Постепенно автор переходит к картинам массового убийства в Болгарии: «Эти турки, между прочим, с сладострастием мучили и детей, начиная с вырезания их кинжалом из чрева матери, до бросания вверх грудных младенцев и подхватывания их на штык в глазах матерей... Представь: грудной младенец на руках трепещущей матери, кругом вошедшие турки... В одну минуту турок наводит на него пистолет в четырех вершках расстояния от его лица. Мальчик радостно хохочет. Тянется ручонками, чтоб схватить пистолет, и вдруг артист спускает курок прямо ему в лицо и раздробляет ему голову» [4, т.11, 280-281].

После этих кровавых сцен Достоевский приводит и «родные штучки, получше турецких». Он описывает побои детей розгами и плетью. «И вот интеллигентный образованный господин и его дама секут собственную дочку, младенца семи лет, розгами... Папенька рад, что прутья с сучками, «садче будет», говорит он, и вот начинает «сажать» родную дочь... Секут минутку, секут, наконец, пять минут... Ребенок кричит, ребенок, наконец, не может кричать. Задыхается...» [4, т. 11, 284]. «Девчоночку маленькую, пятилетнюю, возненавидели отец и мать», – читаем дальше у Достоевского. – «Они били, секли, пинали ее ногами, не зная сами за что, обратили все ее тело в синяки; наконец, дошли до высшей утонченности : в холод, в мороз запирали ее на ночь в отхожее место» [4, Т.11, 284].

Картина всех страданий детей была бы неполной, если бы писатель не привел рассказ о ребенке, заправленном насмерть собаками: «Гони его!» – командует генерал. «Беги, беги!» – кричат ему псары, мальчик бежит... «Ату его!» – вопит генерал и бросает на него всю стаю борзых собак. Заправил в глазах матери, и псы растерзали ребенка в клочки» [4, т.11, 286].

На страницах «Пересмешника» и «Пригожей поварихи» М.Чулков вывел образ падшей женщины, ставшей на путь разврата, прежде всего из-за социальных причин. Черты сходства, единения творчества Чулкова и Достоевского можно объяснить и общностью той исторической роли, которую они сыграли в развитии литературы своего времени. Преодолевая каноны классицизма, М.Чулков создал реально-бытовой роман “Пригожую повариху”. Ф.Достоевский тоже прошел путь “от повести к роману”, стремясь создать социально-психологический роман, о чем свидетельствуют “Бедные люди” [9, 416]. Свое новое произведение “Двойник” Ф.Достоевский “в письмах и в печати в 40-е годы ни разу не назвал ни романом, ни повестью” [9, 417]. Произведение вышло с подзаголовком “Похождения господина Голядкина”.

Особенно близка и по романной форме, и по содержанию “Неточке Незвановой” Ф.Достоевского “Пригожая повариха” М. Чулкова. Оба произведения представляют воспоминания женщины. “Неточку Незванову” сначала как повесть, а потом как роман Ф.Достоевский опубликовал с подзаголовком “История одной женщины”. Уже в самом названии М.Чулков указывал, что речь пойдет о “похождениях развратной женщины”. Оба произведения близки мемуарному роману – записки Неточки, воспоминания Мартоны, которые носят исповедальный характер. В романах оба писателя последовательно излагают историю женщины, каждая часть, каждый эпизод которой оформлены в новеллу с особым сюжетом, завязкой, кульминацией и развязкой. Оба романа не были закончены авторами. Поэтому в “Неточке Незвановой” нам известно три таких фрагмента – новеллы, в “Пригожей поварихе” их шесть.

Используя достижения М.Чулкова, А.Пушкина, И.Тургенева, сумевших изобразить в своих романах драму женщины, Ф.Достоевский изображает драму женской души, “изобилующей психологическими конфликтами и сложными поворотами”, драму, “в которой участвует любовь, ревность, зависть, сознание различного социального происхождения, гордость, раскаянье и множество других разнообразных побуждений” [9, 425].

В тесной связи с изображением пороков социальной действительности на страницах романа «Идиот» Ф.М.Достоевского находит свое воплощение тема поруганной красоты. Женщина поразительной внешности Настасья Филипповна, воспитанная в богатом доме помещика Тоцкого, в юности стала его наложницей. Это и определило ее дальнейшую судьбу и трагедию. Безусловно, героиня намного выше всех тех, кто снисходительно или недоброжелательно судит о ней, кто превратил ее в объект бесстыдного торга. Достоевский в романе сумел соединить в героине ее духовные качества, прежде всего, человеческую гордость и благородство с огромной обидой, которая вызвана унижением ее человеческого достоинства, достоинства женщины. Своей сложной судьбой Настасья Филипповна близка образу Маргоны из «Пригожей поварихи» М.Чулкова.

Безусловно, в центре внимания Ф.М.Достоевского находились иные явления действительности, иные внутренние связи, прежде всего связи с писателями как русской, так и зарубежной литературы XIX века. В его произведениях, наконец, формировались от романа к роману и те неповторимые образы, которые впоследствии составят «мир Достоевского». Он в иную эпоху, в другой социальной среде открыл тему преступления и наказания и те жизненные ситуации, заставляющие опускаться на дно прекрасных женщин, родственные тем, которые были ранее воссозданы в «Пересмешнике» и «Пригожей поварихе» М.Чулкова.

Таким образом, сопоставляя прозаическое творчество обоих писателей, можно констатировать общность, которая выражается в перекличке тем, мотивов, образов, в романах каждого из них. Приведенными параллелями мы пытались доказать, что в сложном сплетении образов и событий в «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Братьях Карамазовых» есть нить, которая тянется из «Пересмешника» М.Чулкова через весь лабиринт романной стихии Ф.Достоевского. Этот диалог двух писателей, творчество которых разделено столетием, может услышать и современный читатель – читатель ХХI века, что свидетельствует о литературной традиции, о «перекличке» творчества двух романистов – Ф.М.Достоевского и М.Д. Чулкова, позволяющая говорить о литературной традиции, о воздействии литературы XVIII века на XIX.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского.– М.: Сов. Россия, 1979.– 318 с.
2. Бондарева Е.Л. Социально-экономические взгляды и просветительская деятельность М.Чулкова: К проблеме вклада демократической разночинной интеллигенции в культуру русского Просвещения: Автореф. дис...канд. истор. Наук.– М., 1983.– 26 с.
3. Бушмин А.С. Методологические вопросы литературоведческих исследований.– Л.: Наука, 1969.– 228 с.
4. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Собр. соч. : В 12 т.– М.: Правда, 1982.– Т.11.– 624с.– Т 12.– 544с.
5. Достоевский Ф.М. Записки из Мертвого дома // Собр. соч. : В 12 т.– М.: Правда, 1982.– Т.3.– С.5-304.
6. Достоевский Ф.М. Идиот // Собр. соч. : В 12 т.– М.: Правда, 1982.– Т.6.– 367с.– Т.7.– 320с.
7. Келдыш В.А. Наследие Достоевского и русская мысль порубежной эпохи // Связь времен: Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX-начала XX в./ Рос. АН, Ин-т мировой лит. Им. А.М.Горького.– М.: наследие, 1982.– С.75–115.
8. Сиповский В.В. Очерки из истории русского романа.– СПб.: Тип. Импер. Акад. Наук, 1910.– Т. 1.– Вып. 2.– 951 с.



9. Фридлиндер Н.М. Путь Достоевского от “Бедных людей” к романам 60-х годов // История русского романа. В 2 т.– М.–Л.: АН СССР, 1962.– Т.1.– С.416–431.
10. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы // Собр. соч.: В 4 т.– М.: Худ. лит., 1981.– Т. 3.– 431с.
11. Чулков М.Д. Пересмешник, или Славенские сказки // Русская проза XVIII века.– М.: Худ. лит., 1950.– С.89–157.

Ольга ПАПУША

© 2002

### РАССКАЗ ЛЬВА ТОЛСТОГО «КОСТОЧКА»: ПРОБЛЕМЫ КОРРЕЛЯЦИИ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СТРАТЕГИИ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

Повествование сообщает всегда меньше, чем оно знает, но оно часто даёт знать больше, чем сообщает.

*Ж.Женетт. Повествовательный дискурс*

Как известно, простые вещи – это вещи самые сложные. На самом деле их простота практически всегда – кажущаяся. Это некая видимость, *авидья*, заслоняющая истинную сущность вещей и природы. И только пристальный взгляд обнаруживает скрываемую сложность, интенциональную глубину и многомерность, а в конечном счёте – всю неоднозначность *простоты*. Этот факт представляется особенно значимым при изучении детской литературы, когда приходится опровергать навязчивые мнения (а, по сути, постулат традиционного литературоведения) о *простоте текстов*, вошедших в круг детского чтения.

Рассказы Льва Толстого, созданные в период педагогической деятельности в Ясной Поляне и вошедшие позже в «Азбуку», «Новую азбуку» и «Русские книги для чтения», воспринимались как «сжатые, простые» ещё современниками писателя, вызывая поначалу недоумение и споры литературных критиков и педагогов, но постепенно утвердившись как классический образец ориентации на особенности детского восприятия [Арзамасцева, Николаева 2000: 173-182]. Оставив в стороне вопрос о педагогических взглядах Л.Толстого и его учебных книгах для народных школ (ибо деятельность писателя на образовательном поприще принадлежит той системе координат, которая учитывает особенности мировоззрения Толстого и его аутический тип личности), обратимся к толстовским рассказам как *Ambivalents Texts*, по-разному открытым детскому и взрослому прочтению вследствие особой организации повествовательного уровня. Для анализа нами выбран рассказ «Косточка» [Толстой 1984: 90] по нескольким причинам:

Произведение состоит из 17 предложений, то есть оно оптимально кратко и удобно для нарративной аналитики<sup>1</sup> в пределах научной статьи.

Рассказ имеет авторское заглавие («Косточка») и жанровое определение (быль).

Среди персонажей есть и взрослые, и дети, лексика «Косточки» предельно проста, изобилуют повторы – на лицо как бы «детская» гармония текста.

<sup>1</sup> Для микроанализа толстовского нарратива нами использована методика Ж.Женетта [Женетт 1998: 60-277].

Приведём текст рассказа полностью, выделяя нарративно значимые части<sup>1</sup> (именно цепь этих частей представляет «конфигурацию в рассказе» [Рикёр 2000: 55]).

Купила мать слив и хотела их дать детям после обеда (1). Они лежали на тарелке (2). Ваня никогда не ел слив (3) и всё нюхал их (4). И очень они ему нравились (5). Очень хотелось съесть (6). Он всё ходил мимо слив (7). Когда никого не было в горнице, он не удержался, схватил одну сливу и съел (8). Перед обедом мать сочла сливы (9) и видит, одной нет (10). Она сказала отцу (11).

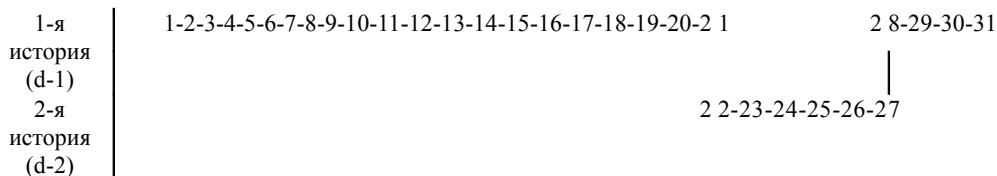
За обедом отец и говорит (12): «А что, дети, не съел ли кто-нибудь одну сливу?» (13). Все сказали (14): «Нет» (15). Ваня покраснел, как рак, и тоже сказал (16): «Нет, я не ел» (17).

Тогда отец сказал (18): «Что съел кто-нибудь из вас (19), это нехорошо (20); но не в том беда (21). Беда в том (22), что в сливах есть косточки (23), и кто не умеет их есть (24) и проглотит косточку (25), то через день умрёт (26). Я этого боюсь (27)».

Ваня побледнел и сказал (28): «Нет, я косточку бросил за окошко» (29).

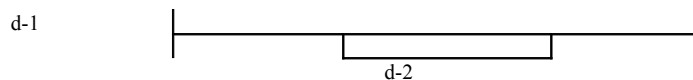
И все засмеялись (30), а Ваня заплакал (31).

Анализируя порядок расположения временных сегментов в рассказе и динамику соответствующих событий в истории, получаем следующую схему нарратива:



Восьмой сегмент выделен нами как кардинальный пункт в событиях рассказа (ситуация *нарушения запрета* по Проппу, момент деформации нормативной последовательности действий, который артикулируется нарратором и становится предметом нарративизированного (11), транспонированного (12, 14, 16, 18, 28) и цитатного (13, 15, 17, 19 и т.д) дискурсов). Этот point текста порождает метadieгетический уровень повествования.

Схема делает вполне очевидным тот факт, что диегетический уровень толстовского нарратива расслаивается:



d-1 – история о мальчике, который ослушался родителей (взял без разрешения сливу), попытался это утаить (косточку выбросил в окошко и на все вопросы отца отвечал отрицательно), заслужил порицание от отца за непослушание («это нехорошо»), сам сознался в содеянном («покраснел, как рак» – произвольный знак вины; сообщил о своих действиях с косточкой – «я косточку бросил за окошко») и был наказан окружающими за обман («все засмеялись»);

d-2 – история о неопытном (24) мальчике, который вскоре умрёт от проглоченной косточки.

Считаем нужным отметить, что сегменты 13-15 не являются отдельной историей («историей о детях, которые не ели сливу»), поскольку эти части амплифицируют ситуацию (8) и являются моментом совпадения эпистемологической компетенции нарратора и персонажа (отца)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Граница между частями маркирована артикулируемой дискретностью времени диегезиса (временными маркерами в тексте являются глагольные формы абсолютного (*купила, сказал* и т.п) и относительного времени (*видит, говорит, проглотит* и т.п – «нарративное настоящее» и «нарративное будущее» в значении прошедшего), детерминанты с временным значением (*перед обедом, за обедом, тогда*), предложно-падежные формы существительных с темпоральной семантикой (*после обеда, через день*), союз *когда*, выражающий наряду с видо-временными глагольными формами (*не было, не удержался, схватил, съел*) отношения одновременности двух ситуаций – см. 8-ой сегмент).

<sup>2</sup> Так же часть 29 манифестирует совпадение эпистемологической компетенции нарратора, персонажей и – что особенно важно! – читателя.

Следовательно, тема обмана принадлежит всецело сфере нарративной эпистемологии (кто знает больше/меньше/одинаково). Повествовательная информация регулируется в рассказе Л.Толстого нарративными инстанциями в нарративной перспективе.

Так, с точки зрения отношения к событиям автор рассказа (N-1) обладает некоторой степенью экспликации (см. употребление в нарративизированном дискурсе сравнительного оборота (16)), отсутствует в описываемой им истории (d-1) в качестве персонажа, но эта история известна ему во всех подробностях<sup>1</sup>. Рассказчиком в N-2 является персонаж (отец), которому автор передоверяет функцию наррации (этот способ презентации повествовательного материала тоже входит в повествовательную стратегию автора): отец предлагает параллельную историю (d-2), свою точку зрения на описываемые события, принадлежа одновременно вымышленному миру своего рассказа («я этого боюсь»).

Анализ фокализации толстовского рассказа методом *rewriting* (переписывание текста посредством трансформации грамматического лица – замены личных местоимений 3-его лица на местоимения 1-го лица [Барт 1987: 412-413]) обнаруживает: 1) два модуса повествования – личный и неличный (по Барту), или внутреннюю и внешнюю фокализации<sup>2</sup> [Женетт 1998: 205]; 2) чередование нарративных фокусов, что в целом можно расценивать как стратегический приём создания интриги в тексте (манипулирование объёмом информации читателя).

Нами уже отмечался нарративный статус сегмента 8 (см. выше) в рассказе Л.Толстого. Добавим к этому в связи с природой фокализации анализируемого текста, что эта часть является также «классическим типом паралепсиса в коде внутренней фокализации» [Женетт 1998: 210], когда повествователь умалчивает (скрывает от читателя) важное действие фокального героя («косточку бросил за окошко»). Так достигается эффект неожиданности – читателю открывается истинное положение вещей: мальчик *попал в историю* и он врёт, пытаясь скрыть свой поступок от других; отец рассказывает *другую историю*, но он обманывает неискушённых, пользуясь их неопытностью и преувеличивая следствия проступка<sup>3</sup>. Само собою разумеется, что дешифровка всех смыслов рассказа «Косточка» возможна лишь идеальным (имплицитным) читателем текста. Отсюда вопрос: кто им может быть?

Традиционное функционирование этого рассказа в кругу детского чтения как бы «приписало» адресатность текста самому маленькому читателю. Но, как известно, ребёнок входит в контакт с текстом, опираясь на собственный опытный комплекс, где ведущую роль играют эмоции, воображение и фантазия. Чем меньше «реципиент», тем менее развито его эстетическое сознание и тем более вероятно «наивное» восприятие художественного текста, элиминация эстетической дистанции [Яусс 1996: 293] между воспринимающим сознанием и литературным произведением. Ребёнку 3-5 лет свойственна прагматическая рецепция, а процессы идентификации всецело детерминируются имплицитной уверенностью в тождестве психической организации «я» и «другой» [Осорина 1999: 17-21]. Так вот, малыши-дошкольники, слушая рассказ «Косточка», центр своих читательских ориентаций фокусируют исключительно на мальчике<sup>4</sup>. Эмоции и переживания Вани (эффект внутренней фокализации,) предшествуют его утверждению (отрицанию?) о выброшенной косточке, сигнализируя детям о случившемся несчастье, а слова взрослого

<sup>1</sup> Согласно своей нарративной компетенции автор и выстраивает повествовательную стратегию рассказа, используя приёмы умолчания (8 и 11) и ритмическую конфигурацию (чередование таких форм нарративного движения, как резюме (1-11, 30-31) и сцена (12-29)).

<sup>2</sup> Примерами внешней фокализации являются части 2, 20, 21, 22; внутренней – 1, 9, 10, 11 (фокализация матери), 5, 6, 7, 8 и т.п. (Вани), 12, 18, 27 (отца), 14, 30 (остальных детей).

<sup>3</sup> В этой связи заглавие рассказа и его жанровая спецификация апеллируют, с одной стороны, к базовому (общекультурному) опыту читателя, прогнозируя «детское» прочтение текста, но, с другой стороны, является авторской провокацией рефлексивных ходов «взрослого прочтения».

<sup>4</sup> Понимая невозможность учесть все индивидуальные нюансы психологических реакций при восприятии текста, мы опираемся на наиболее частые их типы, наблюдаемые нами в ходе констатирующего эксперимента с детьми разного возраста.

воспринимаются иррационально: слово *умрёт* тревожит их своей неизвестностью<sup>1</sup>, но в устах отца оно звучит как *надлежащее быть* (условность высказывания превращается в реальность события). Заключительная же фраза («а Ваня заплакал») является, по сути, текстуальной проекцией читательской реакции (малышам *жалко до слёз* мальчика). На вопрос «о чём этот рассказ?» дети отвечают: «Как мальчик проглотил косточку и через день умрёт». Ребята постарше (приблизительно после 6-7 лет) всё так же сочувствуют персонажу, но улыбаются его незадачливости (проекция «все засмеялись?»): «Вот так попался на удочку!». После 10 лет сдержанная эмоциональная реакция и соответствующие комментарии («Шила в мешке не утаишь!») свидетельствует о тенденции к восприятию коннотаций толстовского текста. Вполне очевидно, что с возрастом читательское восприятие претерпевает качественное изменение: фрагментарность перцепции сменяется целостной рецепцией, непосредственное чтение – рефлексивным, расширяется горизонт ожидания [Яусс 1996: 286]. Возрастающий художественный опыт читателей создаёт условия для *эстетической* коммуникации, когда дополнительным генератором смыслов становится взаиморасположения элементов литературного произведения.

О корреляция повествовательной стратегии и рецептивной тактики чтения мы можем говорить лишь в том случае, когда смысловые доминанты генерируют индивидуальную интерпретационную программу адресата [Ладыгин 1999: 7]. «Взрослое» прочтение рассказа Льва Толстого формирует следующее поле смыслов<sup>2</sup>: «Косточка прежде всего представляет собой полную развёртку Эдиповой ситуации» [Руднев 2000: 322-323] – *психоаналитическая интерпретация по Фрейду*; текст эксплицирует ролевую ситуацию: властная женщина, никчемные (Ваня) лживые мужчины (отец) – *гендерное вчитывание в текст*; это рассказ о ветхозаветной истории первородного греха и/или о евангельской Тайной вечере – *интертекстуальное прочитывание*; в основе этого произведения лежит мифологема о «воскресающем герое», ритуал перехода, профанный уровень текста экземплифицирует архаический обряд инициации – *мифокритический подход*.

Таким образом, смыслы рассказа Л.Толстого возникают в коммуникативном акте взаимодействия повествовательной стратегии и рецептивной практики. Корреляция нарративной и рецептивной стратегий в «Косточке» ставит вопрос об ином имплицитном (идеальном) адресате толстовского текста – взрослом (культурном) читателе.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Арзамасцева, Николаева 2000: Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература: Учебник.– М., 2000.
- Барт 1987: Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе.– М., 1987.– С.387-422.
- Женетт 1998: Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 2.– М., 1998.
- Ладыгин 1999: Ладыгин Ю.А. Имплицитное содержание художественного текста: Лекции к спецкурсу по стилистике.– СПб, 1999.
- Осорина 1999: Осорина М.В. Этапы развития личности ребёнка и его чтение // Детское чтение: феномен и традиция в конце XX ст.: материалы международной конференции (доклады, сообщения). Ч.1.– СПб, 1999.– С.17-23.
- Рикёр 2000: Рикёр П. Время и рассказ.– М., 2000.
- Руднев 2000: Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II.– М., 2000.
- Руднев 2001: Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты //19.10.01. <http://members.fortunecity.com/slavaaa/ya.html>
- Сигал М., Адкок Д. Ребёнок играет: от трёх до пяти лет.– СПб, 1996.
- Толстой 1984: Толстой Л. Собр. соч. в 12-ти томах.– Т. IX.– М., 1984.– С. 90.

<sup>1</sup> Ср. наблюдения психологов: «Обычно перспектива преждевременной смерти не приводит их (детей – О.П.) в ужас, но, тем не менее, она на какое-то время остаётся источником беспокойства, который не получает разрядки» [Сигал, Адкок 1996].

<sup>2</sup> Типы интерпретации в данном случае представлены как: 1) известные герменевтические опыты (см., например, дискурсивные модели [Руднев 2001: 260-266, 556-569]; 2)результат личного прочитывания текста.

František VŠETIČKA

© 2002

### BALADA VIKTORA DYKA

Roku 1903 vydal Viktor Dyk soubor povídek Hučí jez a jiné prózy. Titulní, poměrně rozsáhlá povídka měla několik kapitol, z nichž kapitola nazvaná Výlet začínala scénou, v níž unavený dekadentní hrdina (spíše antihrdina) Alferi vystoupí z vlaku a vybavuje si dávnou milostnou historku:

„Vlak stanul... Alferi vystoupil z vagonu.–

Zůstal zde chvíli státi; co vlastně chce zde, napadlo mu?! Nemá to mnoho smyslu; dokonce žádný smysl to nemá; konfusní úmysl; teprve nyní se rozpomínal.

Sentimentální nápad: sem, kde kvetly kaštany, a kde, je tomu ovšem hezky dávno, také zářilo slunce?! Zde byla jedna stanice na jeho cestě a jeden mezník na zaprášené silnici. A tak včera, kdy hleděl večer do ulic, osvětlovaných špatným plynovým světlem, pojala ho ještě ona touha: viděti i toto místo, jako viděl jiná, jako všechno chtěl viděti, kde se zastavil. A kaštany budou kvésti, a ona bude tam státi úsměvna u onoho stromořadí, a bude mítí onen slaměný, malý klobouček – eh, ano, a třeba by nyní byl mrzutý březen a mlhy visely dlouze a vyzývavě, ona tam bude státi a nic se nezměnilo a léta nepřešla a on není u konce, ale bude žítí a nyní teprve žítí několik krásných, celých okamžiků.“ [1].

Dykova povídka Hučí jez vznikala od ledna 1897 do ledna 1898. Citovaná scénka ze začátku kapitoly Výlet má charakter intermotivu, neboť se v přibližně shodné podobě vrací v jiných básnickových dílech. Po dvaceti letech se např. objevuje v jeho Baladě, kterou autor pojal do sbírky Noci Chiméry (1917). Jde o rozsáhlou báseň, jež má sedmnáct čtyřveršových strof, tj. 68 veršů.

Situace příbuzná kapitole Výlet prostupuje celou Baladu, která na rozdíl od zmíněné kapitoly zahrnuje dva vydělené příběhy – přítomný a minulý. Oba přitom vyznívají stejně beznadějně, ústí do prázdna. Minulý příběh je zformulován v dívčině lapidární odpovědi: *Všechno je zničeno, co mohlo kvésti*. Přítomný příběh pak příléhavě vyjadřují závěrečné verše:

... život se šíleně řítí,  
nevíme kudy a nevíme jak.  
[2]

Oba příběhy se navzájem různí způsobem výpovědi – minulý má dialogickou podobu, kdežto přítomný nikoliv. Dialog minulého příběhu nemá přítom obvyklý promluvový ráz – konstatují se v něm základní citové a životní stavy, probíhá v rovině značně abstraktní, jde v podstatě o monologizovaný dialog:

Vyšla jsem v podvečer pod ten náš akát,  
jak divně voní to, když počne kvést.  
Mluvíti nemožno, možno jen plakat.  
Na nebi září mi tisíce hvězd!

Zajímavý je v tomto směru už incipit básně, který má rovněž podvojný charakter, jinak řečeno má dvojitý význam. Vstupní verš zní: *Z vagonu v omnibus líně si přised.* První význam incipitu je zřejmý, navozuje určitou dějovou situaci. Uvedený verš však v sobě tají ještě jeden význam – hrdina krátce nato přisedne z přítomného příběhu do minulého, je tedy incipit jakýmsi předjetím dalšího děje. Druhému významu odpovídá i volba substantiv – vagon je reálie současná, kdežto omnibus reálie minulá. Zůstává ovšem otázkou, zda podobný rozdíl pociťoval také Dykův soudobý čtenář a autor sám.

Děj Balady je určen třemi časovými rovinami. Výchozí čas je čas přítomný – v první strofě básník konstatuje desátou hodinu noční: *Přešlo už deset.* Minulý příběh, jenž se hrdinovi vybavuje, se odehrál před deseti lety:

Deset let minulo. Minulo všecko.  
Na čelo deset let rylo svůj znak.

Vedle přítomného a minulého času se na ději básně podílí také čas limitní, časová hranice, do níž může hrdina setrvat v místě: *A o půl dvanácté odjíždí vlak.* Limitní čas tak v Dykově Baladě uzavírá přítomný i minulý děj.

Limitní čas je čas epických děl. Jeho existence v básni tak potvrzuje, že skladba má epický, přesněji řečeno epizující ráz (viz také její název).

Limitní čas se spolupodílí rovněž na výstavbě Dykova Prosince. V tomto románě má mezní čas podobu tří dnů Kadeřábkovy života, jež tento student dává plně k dispozici svému kolegovi Kopulentovi. Nabídka není Kopulentem využita a Kadeřábek, který ji chápal smrtelně vážně, spáchá po třech dnech sebevraždu.

Limitní čas se vyskytuje také v Dykových dílech dramatických. Básník jej např. použil v Poslovi, jehož děj se odehrává za stavovského povstání. Posel, který patří k císařským, je varován Tomášem Rohem, stoupencem královým, před nebezpečím zajetí. Posel si uvědomuje neobyčejnou milost, již mu poskytuje příslušník nepřátelského tábora, a – poněvadž se nechce ukázat malým – odmítá odejít spíše než kohout zakokrhá. Půl dvanáctá z Balady i doba zakokrhání kohouta z Posla potvrzují, že limitní čas bývá obvykle čas noční nebo ranní.

Limitní konstatování *A o půl dvanácté odjíždí vlak* uzavírá v podobě refrénu deset strof. Ve všech případech tvoří součást současného příběhu.

Refrénový verš Dyk v některých případech pozměnil, k jeho největší proměně dochází na závažném architektonickém místě, a sice na konci promluvové části (tj. na konci minulého příběhu):

„Chci pro vás trpět; bol je tak sladký.  
Chci pro vás báti se, pro vás se chvět.  
Svět chcete zbořiti. Přijdete zpátky?“  
A o půl dvanácté nutno je jet.

Refrén je na tomto místě daleko víc pozměněn než jeho závěrečné znění na konci básně (*Vždyť o půl dvanácté odjíždí vlak...*).

Zmíněný refrén představuje v básni refrén primární, neboť vedle něho se v textu objevuje ještě jeden, refrén sekundární. Má vysloveně hodnotící funkci, tvoří jej syntagma: *Čertovská historka!* Sekundárním refrénem je proto, poněvadž se vyskytuje pouze na začátku básně a toliko třikrát. Má rovněž své stabilní místo jako primární refrén – nachází se vždy v prvním hemistichu třetího verše.

Sekundární refrén se konkrétně vyskytuje v první, druhé a čtvrté strofě. V třetí strofě jej zastupuje věta stejného rozsahu: *Jde tmavou uličkou.* V závěru básně se na témže místě

objevuje čtvrtý časový údaj, jenž má rovněž hemistichový rozsah a tvoří rovněž uzavřenou větu: *Jedenáct bije už*.

Refrén je pro Dyka natolik příznačný, že jej přenáší i do svých prozaických textů. Tak např. v Prstech Habakukových tvoří refrén škodolibé čtyřverší, vztahující se na Irmu Mandelíkovu:

Slečna Irma  
chodí s čtyřma.  
Až kos vzletí,  
půjde s pěti!

Smysl obou číslic autor v románě plně realizuje.

Kategorie času určuje nejenom děj, ale spolupodílí se také na zarámování skladby. V třetím verši vstupní a závěrečné strofy konstatuje básník přítomný čas; v první strofě: *Přešlo už deset*, v poslední: *Jedenáct bije už*. Báseň je tedy zarámována kategorií, jež hraje v její výstavbě rozhodující roli.

Mezi začátkem a koncem skladby je navíc protikladný vztah. V první strofě hrdina *líně si přeseď*, zatímco v poslední *život se šíleně řítí*. Obě konstatování, která dodávají rámujičímu činiteli dynamizující ráz, vložil Dyk vždy do prvního verše.

K stěžejním složkám Dykovy básně patří také rým. Z něj pak především ta rýmová slova, jež se pojí s koncovým výrazem *vlak*, tj. s koncovým výrazem primárního refrénu. V osmé strofě koresponduje tento rým se syntagmatem *toulavý pták*, tímto způsobem označuje hrdina sám sebe a ve své podstatě stanovuje důvod rozchodu mezi oběma milenci. V třetí strofě se s koncovým výrazem primárního refrénu rýmuje *drtivý tlak* a v desáté *tonoucí vrak*. Obě spojení mají shodný význam – vystihují vnitřní stav hrdiny. Konečně v jedenácté strofě se s koncovým výrazem *vlak* pojí syntagma *lásky vrak*, jež se výjimečně vztahuje k dívčí postavě.

V promluvové části se vytváří poněkud zvláštní napětí mezi rýmovým slovem *vlak* a druhým členem rýmové dvojice, poněvadž výraz *vlak* se vždycky vztahuje k současnému příběhu, kdežto jeho druhý člen k příběhu minulému. Existuje tedy mezi nimi časové napětí desíti let.

Dyk svoji Baladu navíc prostoupil zajímavou numerickou korespondencí, kterou založil na čísle deset. Na začátku příběhu je deset hodin, od minulého příběhu uplynulo deset let a primární refrén se v básni vyskytuje desetkrát. Dyk tak vytvořil numerickou řadu 10 x 10 x 10.

Numerickou řadu však básník rozšířil ještě o jednu desítkovou jednotku. Přítomný příběh začíná v deset hodin (*Přešlo už deset*) a končí v jedenáct (*Jedenáct bije už*). Obě časové konstanty mají bezprostřední korespondenci v slabičném schématu strofy, neboť každý její sudý verš je desetislabičný a každý lichý jedenáctislabičný: 11 – 10 – 11 – 10. Rozsah sudého verše přitom odpovídá základní numerické korespondenci 10 x 10 x 10. Jinak řečeno celý básnický příběh proběhne z hlediska temporálního mezi desátou a jedenáctou hodinou, z hlediska sylabického pak proběhne v rozmezí desíti a jedenácti slabik.

Všechny závažné kompoziční prostředky, jichž Viktor Dyk v Baladě použil, se dotýkají času a s časem bezprostředně souvisejí. Děje se tak mimo jiné proto, že temporální konstanta je v básni zároveň konstantou tematickou. Všechny temporální jevy se přitom ve skladbě vyskytují v podvojně podobě: (1) v básni jsou zachyceny dva příběhy, z nichž jeden probíhá v přítomnosti a druhý v minulosti; (2) obojí příběh se odehrává v noci – přítomný na začátku noci (*Tma, večer. Nežří už na cestu zrak. Čertovská historka! Přešlo už deset*), minulý ve stejném čase (*Vyšla jsem v podvečer pod ten náš akát..., Na nebi září mi tisíce hvězd!*); (3) v incipitu se vyskytují dvě substantiva, z nichž jedno je reálií současnou a druhé minulou; (4) vstupní rámujičí prvek se vztahuje k hodině desáté, závěrečný k hodině jedenácté; (5) číslo deset, na němž je založena numerická korespondence, se sice objevuje čtyřikrát, ale pouze dva jeho projevy se vztahují ke kategorii času. Výjimku činí pouze základní čas básně, který je v podstatě trojí: přítomný, minulý a limitní. Pětice dyád je tak završena jednou triádou – trádou ovšem nejzávažnější.

Skutečnost, že temporální kategorie hrají v Dykově tvorbě podstatnou roli, dokazují i tituly jeho děl: *Noci Chiméry*, *Poslední rok*, *Prosinec*, *Devátá noc*. K těmto názvům by patřila i *Devátá vlna*, která obsahuje časový limit osudového dopadu na lidskou bytost (přítom není nezajímavá shoda mezi *Devátou nocí* a *Devátou vlnou*).

Jedinečnost básníka Dyka spočívá pak v tom, že bezprostředně spojí tematickou a tektonickou rovinu svého básnického díla tím způsobem, že příběh, který se odehrává mezi desátou a jedenáctou hodinou noční, promítne do verše o deseti a jedenácti sylabách. Užší sepeť mezi námětem a tvarem si snad nelze ani představit. Dykovo básnické umění dosahuje v tvorbě tohoto druhu svého vrcholu. Arne Novák ve své recenzi Nocí Chiméry napsal, že Baladě a dalším dvěma básním sbírky „se nedostalo poslední stylizace a žádoucí jednoznačnosti ve výraze“.<sup>3</sup> Stylizace není ovšem v poezii pouze záležitostí volby slov, ale především záležitostí metrickou, kterou Dyk dokonale naplnil střídou deseti a jedenáctisylabických veršů. Navíc třeba dodat, že báseň je součinitelem většího počtu faktorů, mezi nimiž nepatří styl právě k nejpřednějším.

Dyk v Baladě umným způsobem spojil a propojil její tematiku a tektoniku, čímž sloučil dominantní faktory uměleckého slovesného díla. Námět dostal v básni svůj adekvátní tvar, chiméra amorfnosti byla zažehnána a smysl skladby pomocí důmyslných stavebných prostředků vysloven. Výsledkem tohoto úsilí je básnické dílo vyjadřující rozporné pocity moderního člověka.

### POZNÁMKY

<sup>1</sup> V. Dyk, Hučí jez a jiné prózy, Praha, Hejda a Tuček, s. a., s. 36-37.

<sup>2</sup> Cituji z prvního vydání – V. Dyk, Nocí Chiméry, Praha, F. Topič 1917.

<sup>3</sup> A. N., Viktor Dyk: Noci Chiméry, Lumír 46, 1917-1918, s. 42.

**Володимир ЛЕВЕНЕЦЬ**

© 2002

### ЕЛЕМЕНТИ СИМВОЛІЗМУ У «МАЛІЙ ПРОЗІ» Е. ЗОЛЯ

Біографи та друзі Еміля Золя (Поль Алексіс, Арман Лану, Поль Сезанн) часто згадують спільні мандрівки за місто. Чудові береги Арки залишили в юного поета незабутні враження, які згодом різноманітними способами були відтворені у творах письменника. Розлогі мальовничі береги річки, чудова погода. Вологість ґрунту, шовковисті і ласкаві трави, м'якість води, пахучі рослини навіювали різні миловидні та пристрасні картини й образи. Такі думки про насолоду не покидали молодих хлопців із Провансу.

Береги маленької річки, дивовижно “відчуттєвим” чином, викликали у художній свідомості письменника образи-символи, по-різному їх трансформуючи. Один із них – **вода**. Щоб визначити, яким містким і важливим був цей образ у творчості молодого митця, звернемося до листування з близьким другом, художником-імпресіоністом Полем Сезанном, оскільки інший його друг, майбутній професор політехнічного університету Байл не залишив жодних спогадів. У своєму листі від 5 травня 1860 Сезанн пише до Еміля: “Мій друже, дуже шкода, що тебе нема зараз біля мене, щоб випити, поговорити про різні дурниці, відпочити на газоні, у тіні сонячних променів” [7, 198]. Ці рядки дуже промовисто свідчать про настрої молодого Сезанна, який сумував у провінції за своїм товаришем і плекав надію, що кожен з них знайде чисте кохання, про яке мріялося і про яке йдеться в його поемі “*L'Aérienne*”/Невинність/. Уявну жіночу природу змальовано тут як поєднану з водою, асоційовану з водою:

L'Aérienne lasse et la gorge brûlante,  
Se coucha lentement sur la rive odorante,  
Et, comme je restais rêveur sur le chemin,



Près d'elle m'appela des yeux et de la main.  
Puis, le regard suivant le flot de la rivière,  
Envieuse et penchée : " Oh ! j'ai grand-soif, mon frère,  
Et l'eau coule trop bas pour me désaltérer ",  
Me dit-elle<sup>1</sup>

[7, 189].

Подібні сцени ми зустрічаємо у казці "Simplex"/Сімпліс/ Е. Золя, де ім'я головної героїні "Fleur-des-Eaux"/Водяна-Квітка/ вказує на причетність до водяного духу, водяної стихії. Це також підтверджується і мовностилістичними засобами. Так, наприклад, простим прислівником підкреслюється, наскільки вода асоціюється з природними враженнями від жіночої краси: "Elle était si limpidement belle"<sup>2</sup> [5, 15]. Навіть оречевлений побутовий світ змішується, переплітається і навіть заміщається органічною присутністю фонтанів та лісів: для Сімпліса "chambre de bain, une source d'eau vive"/джерело із живої води служить ванною кімнатою/. Події у новелі "Les voleurs de l'ne" знаходяться так само відбуваються також в обрамленні річки, островів та очерету. Твір розпочинається із прогулянки двох друзів: "... le sol est couvert d'une mousse fine, douce aux pieds comme le velour d'un tapis. On y marche dans le mystère et le silence"<sup>3</sup> [5, 83]. Потім вони зустрічаються із вродливою жінкою в супроводі молодих людей. І ось вони вже всі разом плывуть у човні, виходять на острів: "Un dernier rayon qui glissait sur la rivière la changeait en un ruban d'or et du moire. Nous attendions la première étoile pour descendre le courant à la fraîcheur du soir"<sup>4</sup> [5, 100]. Ця лірична розповідь закінчується усамітненням двох закоханих людей з різними поглядами на життя. Твір нагадує іншу новелу – "Un bain"/Купання/, в якій продовжується мотив омріяної юнацької любові. Автор в імпресіоністичній манері відтворює свої незабутні враження від провансальської природи, які також художньо трансформуються у п'ятому романі-епопеї "Ругони-Маккари" – "Помилка абата Муре" (у другій частині): "Des pullulements d'insectes, des bourdonnements d'oiseaux qu'on ne voit pas, donnent une étrange vie à cette énormité de feuillages. J'ai eu souvent de petits frissons de peur, en allant rendre visite à la comtesse: les taillis me soufflaient sur la nuque des haleines inquiétantes"<sup>1</sup>[6, 150]. Таке відтворення чарівності природи, що дає читачеві через ество героя можливість відчутти "подих у потилицю" то страху, то жагучого бажання, пронизує всю епопею Золя. Відзначимо, що всі події у новелі пов'язані з водою. Зустріч і кохання двох людей відбувається у природньо-водяному оазисі, який прикрашав сад маркизи. Ця деталь дає змогу авторові передати надзвичайну гармонійність вроди жіночого тіла і природної стихії: "Les caresses fraîches de l'eau, dont le sommeil est si doux"/м'які ласки води, такі приємні, як чудовий сон/, біле тіло, форма якого могла б зрівнятися лише з "blancheur de bouleau"/білокорою березою/, місяць, який наче наповнював воду оазисного озера "Des fruillements d'anguille"/тріпотінням вугрів/. Золя створює своєрідний "водяний" жіночий образ, породжений юнацькою мрійливістю і побудований на де матеріалізації, одухотворенні природних елементів, що супроводжують автора та його товаришів під час теплих вечірніх прогулянок у Провансі й асоціюються з любовною пристрасстю. Окрім образного значення, ці елементи містять у собі ще й значення символічне: прекрасне та миттєве передавання "енергетичної", чуттєвої інформації. Так, у новелі "Чотири дні Жака Гурдона" головний герой намагається показати, наскільки він закоханий у свою дівчину:

<sup>1</sup> Стомлена жагою,/повільно прилягла /на пахучому березі /неземна краса./Зворушений нею /я стою на дорозі,/ і з'являється образ милої мені./І біжучо-благаючий погляд /по хвилях води:/"О! Брате мій,/допоможи мені напитися води"/– просив мене/[Переклад наш].

<sup>2</sup> Вона була така чарівна як чиста вода. [Оскільки новели не перекладені українською мовою, надалі цитати з них подані у нашому перекладі].

<sup>3</sup> .... земля вкрита тонким і м'яким мохом, так наче йдеш по оксамитовому килимі. Поньому вступаеш у царство тасмничості та тиші.

<sup>4</sup> Останній сонячний промінь впав на річку, який мимохідь перетворивши її на золотисту, світло-темну стрічку. Ми чекали появи першої зірки, щоб проплисти за течією при вечірній свіжості.

<sup>1</sup> Метушня комах, спів пташок, яких я не бачу, надають дивного життя цьому листяному саду. Мене завжди пронизував страх, коли я відвідував графину: лісова парость дихала у потилицю тривожним подихом.

“ їй хотілося пити, але берег був досить високим, вона трохи не впала... Ризикуючи впасти у річку, я нахилився, зачерпнув рукою трохи води і протягнув їй руку, пропонуючи напиться... А Бебе, схвилювавшись, відвернулася, не наважилась прийняти цей дар. Потім, відвернувшись, вона легко торкнулась губами моїх пальців, проте вже було пізно, вода витекла”. Цей епізод суголосний з історію описом взаємин Квазімодо й Есмеральди, в якій вода символізувала животворче начало, справжнє глибоке почуття Квазімодо.

Якщо молодий Золя намагався втілити майже у всіх своїх творах (змальовуючи річку, ліс, острови) білосніжні жіночо-водяні образи, то чи символ води в його творах є свідченням глибоких почуттів, тонких відчуттів, особистих мрій, чи тільки враженням, нав'язаним “комплексом культур”? Як зазначає французький літературознавець Г. Башелард, у поезії досить поверхнево відображається асоціація візуальної тілесної приналежності, яка втілюється у міфологічних водяних, морських і лісових німфях. Таким чином витворюється нагромадження бажань і картин, які вже є не зображенням з підручників, а своєрідною трансформацією спогадів, побудованих на цитатах визубрених грецьких міфів [4, 48].

Отже, багате на спогади листування з товаришем юності та вплив класичного виховання спричинилися до того, що образ річки його дитинства став своєрідним виявом почуттів, які асоціюються із коловоротом води, тобто перетворенням різних округлених форм у жіноче бездоганне тіло, із білизою шкіри і ласками неповторних та спокійних хвиль.

Романтичне оспівування символу води спостерігається не тільки в “малій прозі” Е.Золя, а й в романі “Марсельські таємниці”, де описано дорогі серцеві митця враження з юних літ. Двоє закоханих, Філіп і Бланш, проводять ніч в ущелині Інферне біля Толоне (пізніше на тому самому місці виставлятиме свої мольберти Сезанн). Спогади про цю місцину постійно живили багату уяву письменника, адже там Франсуа Золя, гідро інженер, будував дамби, де часто у дитинстві бував син Еміль: “*Blanche et Philippe gouturent une paix profonde au fond de ce désert; ils se reposent longtemps près d'une fontaine qui coule, claire et chantante, d'un bloc de pierre gigantesque*”<sup>1</sup>[8, 20].

Виступаючи у різних символічних образах (прозорого і чистого джерела чи подруги еротичних мрій), річка трактується іноді і як носій смерті, тобто є не тільки символом животворного начала й життєдайного акту, а й символом закінчення, смутку, нікчемності та безмістовності боротьби з водяною стихією. Так це виглядає у новелах “*Les quatre journées de Jean Gourdon*”/Чотири дні Жана Гурдона/, “*L'inondatio*”/Повінь/. У першій – річка спочатку є своєрідною прародителькою всього живого на землі, символом радості та спокою головного героя: “В якусь мить дня мені були зрозумілі настрої і примхи моєї милої річки... Листя дихає, квіти розквітають, колоски наливаються зернами, всі злаки, всі трави змагаються один з одним, хто із них скоріше виросте, а вода, жива волога річки, допомагає кожному”. Коли річкові ж некеровані потоки під час повені Дюранси знищують все живе на своєму шляху, вона перетворюється у “прокляту мачуху”: “... по темній масі оброблених полів котилася Дюранс: здавалося, що це було єдине живе створіння на безжиттєвому просторі...”. У “Повені” же вода є метафоричним образом смерті, яка з кожною хвилиною і миттю забирає чиясь життя, надії та сподівання: “*L'eau, qui avait gravi l'escalier marche a marche, avec un clapotement obstinü, entrait düja par la porte... C'ütait la mort qui entrait dans la maison*”<sup>1</sup> [6, 301]. “*La mort fut lente à venir. Ses cheveux trempaient à peine dans l'eau... Une première vague lui mouilla le front. D'autres fermèrent les yeux. Lentement, nous v<sup>o</sup>mes la t<sup>ête</sup> dispara<sup>tre</sup>*”<sup>2</sup>[6, 306].

Подекуди вода настільки впливає на жертву, що вона втрачає в її безодні всі свої сили й волю до життя. Ось як описує Гастон Башелар зародження думок на березі про смерть:

<sup>1</sup> Бланш і Філіп були зачаровані глибоким спокоєм, серед цієї пустелі; вони довго відпочивали біля чудового струмочка, який витікав з-під величезної кам'яної брили.

<sup>1</sup> Вода все підіймалася сходинок за сходинок, вперто хлюпаючи, проникаючи вже через двері...То смерть входила у наш дім.

<sup>2</sup> Смерть підходила поволі, не кваплячись, його волосся ледь занурювалось у воду... Перша хвиля змочила його чоло, інша прикрила очі. Згодом ми побачили, як зникає голова.

“Вода нібито запрошує до своєї смерті, яка дозволить нам поринути до однієї із “царин”, під покровительством якої є первинна матерія всього живого” [4, 38]. Від Геракліта до Е. По можна простежити у художніх текстах ідею влади води над уявою людини, завдяки чому витворюється “комплекс Офелії” (яка знаходить спокій у воді), “Мріючи, вода легко покриває істоту, що спить, чи покинута, чи пливе, душу, яка мріє про смерть” [4, 77]. Такого впливу води зазнає й головний герой Жюльєн у новелі Е. Золя “*Pour une nuit d’amour*”/За ніч кохання/, де зображення смерті чергується із мріями про недосягну кохану жінку: “*Mais c’était la une bataille perdu d’ja, dans laquelle son amour vaincu achevait d’agoniser. Il n’avait plus qu’un besoin irrésistible, celui de dormir, dormir toujours... Dormir, dormir toujours, que cela devait etre bon, quand on n’avait plus rien en soi qui valut le plaisir de veiller!... Julien balbutia trois fois le nom de Thérèse. Puis, il se laissa tomber, roulé sur lui-même, comme un paquet, avec un grand rejaillissement d’écume. Et le Chanteclair reprit sa chanson dans les herbes*”<sup>1</sup> [6, 258-259]. Ця смерть виявляється бажаною – як звільнення від докорів сумління, як жертва пам’яті про товариша, який через нього загинув. Автор майстерно зображає внутрішній психологічний світ головного героя, який прагне для своєї романтичної душі очищення водою – від скверни, від гнітючих помислів і спогадів. Крім всіх названих причин, звертання до цієї трагічної колізії викликано тим, що вона привертала увагу натовпу, тобто була своєрідним видовищем, а письменник, як відомо, полюбляв подавати своїм читачам вибрані “літературні документи”. Вибір був синтезом елементів дійсності із власною винахідливістю і викликав у уяві читача асоціації води зі смертю.

Потрібно зазначити, що одним із визначальних елементів великої чи малої прози є символічний образ природи. Зацікавленість цим способом передачі душевного стану, творчого настрою та емоційного вираження письменника зумовлена як традиціями епохи Просвітництва, де природне ототожнюється із етичним джерелом ідеального, так і романтичними способами знаходження ліричного ідеалу. Для Е. Золя, як і для багатьох письменників XIX ст., природа не була мертвим об’єктом опису. Кожний із них по-своєму створював той специфічний природний світ, який сприяв загальному духовному зростові митців. Цей чудовий живий світ – не просто тло чи ліричний відступ між окремими композиційними частинами у творах письменників, а передусім важливий елемент поетики твору і своєрідне “психологічний тестування”, яке увиразнює для читача героїв і тісно пов’язане з перипетіями сюжетів. Можна проілюструвати це авторською знахідкою у казці “Сімпліс”, де головного персонажа перенесено у лісове царство – для надання більш окресленої форми пригодницькому середовищу: “*Comme il ne pouvait encore saisir les paroles du brin d’herbe et de la fleur, cette impuissance jetait beaucoup de froid dans leurs relations... La forêt comprit que c’était la un simple d’esprit et qu’il vivrait en bonne intelligence avec les bêtes. On ne se cacha plus de lui*”<sup>1</sup> [5, 19-20].

Символічними образами світу природи, що мають антропоцентричний характер, густо населений художній простір творів. Серед найбільш вживаних: *квіти* – віра у чисте кохання; *трава* – затишок, спокій; *дерево* – сила і краса. Неповторність природи дозволяє авторові вільно давати наймення-символи людським ідеалам. Наприклад, символ квітки присутній майже у кожному творі першої збірки “Казок для Нінон”. У священних легендах давніх народів образ квітки уособлювали юні прекрасні богині, у казках європейських народів ця роль часто належала чарівній дівчині, цариці весни і року [3, 207-208]. Наслідування таких традицій простежуємо у казці “Сімпліс”, де головна героїня називається водяною квіткою і належить до неземних квітів. У “*La fée*

<sup>1</sup> Але це вже була програна битва, в якій його кохання померло в агонії. Він відчував тільки одну потребу, тобто заснути, заснути назавжди... Спати, спати завжди, що це за чудовий стан, коли нічого не існує у тобі, про що потрібно було би піклуватися!... Жюльєн три рази пробурмотав ім’я Терези. Потім кинувся вниз, як пакет, з великим сплеском піни. І Шантеклер знову заспівала свою пісню у водяних травах.

<sup>1</sup> Поки що він не міг зрозуміти всіх звуків, які доносилися від трав і квітів, ця немичність вносила деяку прохолоду в їхні взаємини... Проте згодом ліс зрозумів, що ця простодушність та безпорадність нічим йому не загрожує. Після цього вони вже не приховували нічого від нього.

*amoureuse*"/Феї кохання/ жіноча краса прирівнюється до аромату, свіжості, чарівності квітки. Квітка також є незмінним символом закоханості героїв. Як говорив один із героїв новели "Злодії і віслок": "... *puisque'il n'y a pas de fleurs laides dans les prus, toutes les jeunes filles doivent naitre ugalement belles*"<sup>2</sup> [5, 111-112]. Якщо у першій збірці зустрічаються тільки окремі лірично-романтичні образи-квіти, то у наступній збірці "Нові казки для Нінон" – вже декілька чи букет квітів, а саме троянд, символізують естетичний погляд письменника на повсякденну "суету сует", на гнітючу сірість буднів, на людську метушню. Можна цілком упевнено стверджувати, що цей примхливий образ-символ своїм існуванням великою мірою Золя завдячує творам Альфреда де Мюссе. Так, у новелі "*Deux ma<sup>o</sup>tresses*"/Дві пристрасті/ мати дарує своєму синові Валентину букет троянд, щоб розвіяти його меланхолію. Ці квіти є символом задоволення убогих. Володіючи ними, герой відчуває духмяний екстаз, бодай тимчасовий замітник матеріальних розкошів. Однак не можемо вважати цей образ позначеним лише символізмом такого характеру. Адже він є ще й засобом психологічної проникливості автора: подаровані троянди викликають сльози на очах у сина – то що ж за ними, за цими сльозами, які почуття до матері, який душевний стан людини? У новелі Золя "*Souvenirs*"/Спогади/ троянди спочатку змальовані на кладовищі, де вони символізують безсмертя рідних душ, зриму присутність їх, незримих: "квіти життя, в яких живі дорогі нам люди" [2, 85], а потім порівнюються із купами м'яса; згодом, коли їх відмивають від бруду, вони у своїй незнищенній красі знову символізують високе і вічне: саму чистоту і радість весни, з якою суголосні. Отже, ми спостерігаємо поступове включення художньої поетичної уяви до структурної поетики "малої прози" Е. Золя, тобто жіночий символ чистоти та краси втілюється не тільки у воді, а й у квітах.

Однією із форм присутності природи у художньому творі є пейзаж, який виконує важливі функції. Перша – це визначення місця дії; друга – психологічна. Пейзажні замальовки гармонійно пов'язані із нараційними темами. Виступаючи одночасно важливим носієм композиційних деталей та елементів, пейзаж допомагають розвивати події твору. Найпродуктивнішими поетичними образами у "малій прозі" Е. Золя, семантика і символічність яких ґрунтується на функціях пейзажної деталі, є сонце і небо – передвісники радості, смутку, народження, смерті.

На початку вони зображені як елементи природних явищ для підкреслення певних деталей портрета персонажа чи відтворення якогось місця (галявини, лісу та ін.) та позначені впливом романтично-реалістичного напрямку: "*Notre course ūtait sans but; nous avons vu, aprus une journūe de nuages, le ciel sourire vers le soir; nous ūtions lestement sortis pour profiter de ce rayon de soleil*"<sup>1</sup> [5, 32]. Згодом мистецька манера письма Золя еволюціонувала до зображення природних явищ в описово-метафоричній інтерпретації, яка більш властива імпресіоністичному стилю. Так, схід сонця супроводжує народження дитини, а захід – смерть її діда: "В неї була ясна посмішка і квітучий вигляд, як у плодоносної долини. Я бачив її перед собою, освітлену сонцем, замучену і щасливу, жінку, що пізнала щастя материнства" [2, 143]. "Сонце починало ховатися за дубами, його косі промені золотили листя, і воно переливалося, як мідь... Дядечко поступово згасав у спокійній тиші, як і ці ніжні рожеві відблиски..." [2, 149-150].

До важливих прийомів зображення пейзажів належить також своєрідний паралелізм природи і життя людини, її емоційної сфери та роздумів, контраст чи спорідненість із душевним станом, тобто те, що забезпечує "психологічне функціонування" пейзажної картини [1]. Роздуми персонажа, які безпосередньо пов'язані з природою, відзначаються своєю структурною різноманітністю. Вони можуть виступати як самостійні описові розгорнуті сюжети, так і мотивовано чи

<sup>2</sup> ... на лугах не існує негарних квітів – отже, всі дівчата повинні з'являтися на цей світ однаково красивими.

<sup>1</sup> Ми просто прогулювались; ми бачили, після похмурого дня, як небо посміхалося вечорові і проводжали захід сонця.

настроєво близькі до письменницьких рефлексій, які є поштовхом для виділення або розвитку певних моментів у творі. Один із таких моментів виникнення філософських питань внаслідок паралелі між пейзажем і людськими думками слугує відправною точкою для роздумів героя про неминучість деяких явищ природи і людського буття. Наприклад, у таких пейзажних картинах, де змальовуються пори року, цвітіння квітів, спів птахів: “Подивись, весна дає тобі урок. Земля – велика майстерня, де не існує неробства. Подивись на цю квітку... вона виконує свою роботу, народжуючи маленьке чорне насіння, а воно, у свою чергу, наступної весни дасть життя квітці. Навколо тебе все сповнене радості проростання. Якщо цвітуть поля, отже, кипить робота. Чуєш, як все дихає глибоко і сильно” [2, 123].

Повернемося до першої функції, про яку згадувалося вище. Досить часто у новелах Е. Золя (“*Aux champs*”/У полях/, “*La neige*”/Сніг/, “Спогади”) природа як місце дії поступається місту, у повній відповідності до того, що відбувається й у реальному житті. “Місцевий пейзаж” має всі права такого ж природного середовища. Місто також цілком може впливати на характер людини, спонукати на якісь вчинки. Таким чином, створення нового топографічного місця подій та перенесення читача у це місце відповідало художнім замислам Золя про моделювання нового середовища, заявленого образом міста.

Без сумніву, таким образом був Париж, з його погодою, річкою Сеною, вуличками і видатними архітектурними пам’ятниками: “Pour moi, j’aime d’amour le bout de Seine qui va de Notre-Dame au pont de Charenton; je n’ai jamais vu un horizon plus étrange et plus large. Par un temps de neige, ce paysage a encore plus d’ampleur. La Seine coule noire et sinistre, entre deux bandes d’un blanc éclatant;”<sup>1</sup> [6, 44].

Важливим образотворчим засобом створення символічних образів у “малій прозі” Е. Золя є колір. Продуктивна роль поетичної кольористики митця суголосна тяжінням до збагачення зображально-виражальних засобів, на які покладено найповніше відтворення природного та індивідуального світу героя у його багатобарвності.

Аналіз кольорових позначень у збірках Е. Золя свідчить спочатку про переважання більш стійких образних конструкцій на зразок “зелена трава”, “жовті квіти”, “блакитне небо”, “біляве волосся”, “чорна мантія”, що виступають семантично нерозчленованими мовними узагальненнями художньої реалії. Згодом, використання основних кольорів поступається місцем багатству відтінків та виразності контрастів: “чорно-сірий, червоний-чорний, блакитно-рожевий, біло-чорний, червоно-зелений”. Так само насиченістю кольорів збагачуються поетичні епітети: “білосніжний, золотий, світлий, срібний, зеленуватий, темний”.

Використання у “малій прозі” Е. Золя різноманітних засобів зображення та опису підкреслює, що автор був не тільки прихильником реалістично-натуралістичної манери письма, тобто детермінованості персонажів та ситуацій неприкрашеною дійсністю, а й романтиком, символістом та імпресіоністом, який сміливо експериментував із художніми засобами різних літературних течій, тобто виробляв свою власну манеру письма, що синкретизувала естетичні надбання літератури XIX століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения.– М.: Флинта, Наука, 1998.– 246 с.
2. Золя Е. Собр. соч.: В 26-ти. т.– Т 23.– М.: Художественная литература, 1966.– 759 с.
3. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра.– М.: Лабиринт, 1997.– 447 с.
4. Bachelard G. L’eau et les rêves.– P.: Bernouard, 1956.– 256 p.
5. Zola E. Contes à Ninon.– Paris : Chaptentier et C<sup>ie</sup>, Libraires – Editeurs, 1874.– 305 p.
6. Zola E. Contes et nouvelles: en 2 volumes – P.: P. Bernouard, 1928.– 675 p.

<sup>1</sup> Щодо мене, то я закоханий в ту частину Сени, де вона тече біля Собору Паризької Богоматері до Шартонського мосту; я ніколи не бачив такого надзвичайного і широкого горизонту. Під час снігової погоди цей пейзаж стає ще більш просторово звабливим. А чорна і похмура Сена тече між двома яскраво освітленими смугами.

7. Zola E. Correspondance. Lettres de jeunesse – Paris : François Bernouard, 1907.– 300 p.  
8. Zola E. Les mystères de Marseille – P.: P. Bernouard, 1904.– 445 p.

*Леся КРАВЧУН*

© 2002

## **ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ШЕВЧЕНКОВОЇ ТВОРЧОСТІ РОСІЙСЬКИМИ ОСВІТНИМИ ДІЯЧАМИ**

Серед найвидатніших світочів духу одне з чільних місць належить геніальному синові України Тарасові Григоровичу Шевченку – поетові, філософові, художникові, діячеві освіти, справжньому демократові. Нелегко назвати письменника, який мав би таке значення у житті свого народу, як Шевченко. «Печать шевченківського духу, – писав І.Я. Франко, – лежить на всіх справах і діяннях, на всіх сторонах громадського і культурного розвитку українського народу» (9, 383). Сучасники Шевченка зазначали, що він своїми прекрасними поезіями захоплював старих і молодих, безпристрасних і запальних, настроював їх душі на високий діапазон своєї потайної ліри насамперед тому, що його поезія – глибоко народна, близька, рідна, зрозуміла.

Уже перші відомості про те, що з'явився поет, син кріпака, людина великого розуму й щедрого серця, зі схваленням і значною цікавістю були зустрінуті в Україні. Поетове слово, звернене до рідного народу, різними шляхами проклало собі дорогу до людських сердець, сколихувало їх. Шевченкова творчість мала величезний вплив на народну освіту, ставала могутнім чинником виховання нових поколінь. Його твори поширювались у середовищі народних мас не лише України, а й Росії, Білорусі, Грузії, Вірменії та інших теренах колишньої царської імперії.

Тарас Шевченко-поет починався з невеличкої книжечки «Кобзар», що мала всього вісім ранніх творів (1). Ознайомленню російських читачів з його поезією сприяло, по-перше, те, що «Кобзар» вийшов друком у тодішній столиці імперії Петербурзі, по-друге, що першу схвальну рецензію на нього написав російський літературний критик, філософ і педагог В.Г. Белінський. Як педагог він займався практичною освітньою діяльністю, викладаючи словесність протягом одинадцяти років у навчальних закладах Москви, і теоретичною педагогікою, розробляючи в публіцистичних працях проблему виховання й навчання підростаючих поколінь, і внаслідок цього ввійшов у російську педагогіку.

Рецензія Белінського під назвою «Кобзарь» Т. Шевченка» була опублікована в п'ятій книжці журналу «Отечественные записки» за 1840 рік без підпису. Авторство рецензії встановив дослідник В. Спиридонов на основі аналізу мови, стилю і викладених естетичних поглядів критика (8). Воно підтвержене й редакцією повного зібрання творів В. Белінського.

Рецензія цілком позитивна, нею критик схвально підтримав і сильно захопив початкуючого поета. У ній зазначалося, що ім'я Шевченка вперше з'явилося в літературі, і «тем приятнее было встретить его на книжке, в полной мере заслуживающей одобрение критики» (2, 171). Автор «Кобзаря» не втілює свої думки і почуття у складні поетичні форми, його вірші своєю простотою, невишуканістю, мелодійністю дуже наближені до кращих зразків народної пісенної творчості, вони такі природні, прості, «безыскусственны, что вы их легко примете за народные песни и легенды малороссиян: это одно уже много говорит в их пользу» (2, 171). Назву збірки «Кобзар» Белінський розкриває й пояснює, посилаючись на початок поезії «Тарасова ніч», наводячи його в рецензії без перекладу російською графікою:

На распутти кобзарь сыдыть,  
Та на кобзи грае;  
Кругом хлопци та дивчата,  
Як мак росцвитае.

Грае кобзарь, прыспивуе,  
Вывовля словами,  
Як москали, орда, ляхы  
Быльсь с козаками;  
Як обиралася громада  
В недиленьку вранци,  
Як ховалы козаченька  
В зеленом байраци.  
Грае кобзарь, пристібуе,  
Аж лыхо смиеця...

Ознайомившись з цими звучно-мелодійними рядками Шевченкового твору читач самостійно може визначити, що таке «Кобзар», усвідомити сутність такої назви.

Об'єктивно підійшов Белінський і до оцінки мови рецензованої книжки – української, бо російською її автор не зміг би найповніше, найвичерпніше, найвитонченіше висловити високі потаємні чуття своєї поетичної душі, бо змалку його уявлення як українця одягались у форми рідної материнської мови. І зовсім немає потреби даремно бентежитись, заривати талант у землю, заглушувати в душі святі поетичні звуки лише тому, що декілька осіб у модних фраках не зрозуміє або не захоче зрозуміти їх, цього «родного отголоска славянського языка». Маючи моральну мету і написана близькою і зрозумілою для кожного українця мовою, збірка, без сумніву, принесе величезну користь її читачам. Вказавши на народний характер та невишуканість віршів Шевченка, критик зазначив, що «его стихи оригинальны, это лепет сильной... но поэтической души» (2, 171).

Щодо оформлення книжки, то Белінський зауважив, що вона зроблена охайно, має одну картинку, виконану В. Штернбергом – великим майстром зображати українські народні сцени. На картинці зображено сліпого кобзаря з поводирем. Кобзар сидить, руки його лежать на струнах бандури; голова, осяяна думою, похилилась. У ньому вбачається мандрівний поет. Закінчується рецензія уривком з твору Шевченка «Перебендя», який наведено теж в оригіналі російською графікою, після такої фрази автора рецензії: «нет на земле места» (2, 172):

Тому, хто все знае, тому, хто все чуе.  
Що море говорить, де сонце ночує,  
Того на сим свити ни хто не прыйма!..

Цією схвальною й об'єктивною рецензією Белінський поклав початок ознайомленню російських читачів із поетичним словом Шевченка. Але під впливом різних обставин, зокрема зі зміною характеру літературної боротьби, а також «примиренням» із дійсністю,

критик приходив до спотвореної думки, що «прекрасная народная поэзия» України не може служити основою для розвитку сучасних форм літератури, оскільки українська мова в результаті приєднання України до Росії та європеїзації російської культури стала «простонародним провінціальним наречієм», на якому можна творити лише простонародну літературу. Такі негативні зміни в ставленні Белінського до літератури українською мовою позначилися і на спотвореній оцінці поеми Шевченка «Гайдамаки», яка вийшла окремим виданням у Петербурзі 1841 року. Серйозні помилки допускав Белінський в оцінці літературної творчості не лише Т. Шевченка, а й О. Грибоедова, А. Міцкевича та інших письменників.

Визначну роль у справі популяризації Шевченкового поетичного слова та його життєдіяльності серед російських читачів відіграв літературний критик, філософ та освітній діяч М. Добролюбов. Він наполегливо й сумлінно готував себе до вчительської професії, успішно закінчивши Головний педагогічний інститут у Петербурзі, займався індивідуальною виховною практикою, навчаючи своїх молодших братів і сестер, а в публіцистичних творах розробляв актуальні проблеми виховання й навчання молоді, і внаслідок цього вніс значний вклад у російську педагогіку.

Побачивши в Шевченка величезний літературний талант, він активно сприяв тому, щоби на сторінках журналу «Современник», в редакції якого він очолював відділ літературної критики й бібліографії, було надруковано ряд творів Т. Шевченка, зокрема поему «Гайдамаки», що вийшла з друку в п'ятій книзі журналу за 1861 рік у перекладі П.Гайдебурова.

Знаменита рецензія М.Добролюбова «Кобзарь» Тараса Шевченка», була опублікована в журналі «Современник» без підпису, яка окришила великого поета (7). Рецензія ця – схвальна й об'єктивно висока оцінка другого видання «Кобзаря», куди ввійшли з дозволу цензури раніше друковані твори Т. Шевченка. У ній наголошується, насамперед, на світовому значенні творчості великого поета, яка «интересна не для одних только страстных приверженцев малороссийской литературы, но и для всякого любителя истинной поэзии» (3, 121). Т. Шевченко – справжній народний поет, бо вийшов з самої гущі народу, жив із народом, був міцно й кровно зв'язаний з ним не лише своїми помислами, мріями й надіями, а й обставинами життя. Все коло його думок і співчуттів знаходиться в істинній відповідності зі змістом і устроєм народного життя, тому «он – поэт совершенно народный, какого мы не можем указать у себя» (3, 122).

У рецензії наведена автобіографія Т. Шевченка з незначними скороченнями, яка була написана поетом для журналу «Народное чтение» опублікована в другій його книжці за 1860 рік. Критик зазначав, що це справжня історія страдницького життя талановитої людини з народу, яка в обставинах селянської реформи справила велике враження на сучасників. Тому «рассказы о судьбе людей, подобных Шевченку, должны получить самую широкую известность в нашей публике» (3, 123).

Починаючи аналіз «Кобзаря», Добролюбов зазначає, що всі уривки з його поезій наводяться в оригіналі, бо вони такі зрозумілі, що відпадає потреба в їх перекладі. Всі твори поета глибоко народні, в них немає нічого штучного, в них «так и слышно веянье народности», вони цілком належать народіві. На підтвердження сказаного критик наводить уривок з поезії «Думи мої» (чотири куплети):

«Думи мої, думи мої!  
Квіти мої, діти!  
Виростав вас, доглядав вас,  
Де ж мені вас діти?  
  
Привітай же, моя ненько,  
Моя Україно,  
Моїх діток нерозумних,  
Як свою дитину»

М. Добролюбов, як і В. Белінський, справедливо зазначав, що «Кобзар» своїм змістом дуже близький до українських дум, особливо до української народної пісні, в якій



вилилась вся минула доля, весь теперішній характер України. У ньому можна знайти всі елементи української народної пісні та думи: палку любов до вітчизни, звитяжну славу минулих подвигів, подих чистого, ніжного почуття жіночої любові, особливо любові материнської. Свою думку про те, що народна пісня і дума складають в Україні народну святиню, критик підтверджує двома строфами з поезії Т.Шевченка «До Основ'яненка»:

«Наша дума, наша пісня  
Не вмре, не загине...  
От де, люде, наша слава,  
Слава України!

Без золота, без каменю,  
Без хитрої мови,  
А голосна та правдива,  
Як господа слово»

Об'єктивно проаналізувавши найбільший поетичний твір Т. Шевченка – поему «Гайдамаки», М. Добролюбов, на відміну від В. Белінського, справедливо оцінив її, як «чудно різнообразную, живую, полную силы и совершенно верную народному характеру или по крайней мере характеру малороссийских исторических дум» (3, 127). Поет цілком проймається настроями епохи і лише в ліричних відступах бачиться сучасний оповідач, який палко любить славу рідного краю, з сумною відразою згадує подвиги предків. Один особливо вражаючий «своею глубокою грустью» уривок навів критик (сім строф):

«Гомоніла Україна,  
Довго гомоніла,  
Довго, довго кров степами  
Текла-червоніла.

Текла-текла, та й висохла...  
Степи зеленіють;  
Діди лежать, а над ними  
Могили синіють»

М. Добролюбов вказує, що, окрім «Гайдамаків», у «Кобзар» включені й інші Шевченкові твори про героїчне минуле українського народу: «Гамалія», «Іван Підкова», «Тарасова ніч», але не вдається до детального їх аналізу. Зосереджує увагу на «трех прелестных поэмах» «Тополя», «Наймичка», «Катерина», в яких зображено лихо та недолу звичайного життя, а особливо жваво й поетично-ніжно – почуття дівочої і материнської любові.

Найбільш свіжою й непідробною поезією сповнена поема «Катерина»: про нещастя бідної дівчини, закоханої в офіцера-москаля. Твір починається добродушним звертанням:

«Кохайтесь, чорнобриві,  
Та не з москалями,  
Бо москалі – чужі люде,  
Роблять лихо з вами.

Москаль любить жартуючи,  
Жартуючи кине;  
Піде в свою Московщину,  
А дівчина гине»...

Це відверта, проста мораль, висловлена так щиросердно, що аж ніяк не накладає менторського відтінку на всю поему. Усе в ній: і народження Катериною сина, і її подорож з ним у Московщину в пошуках батька-офіцера, і прощання матері з Катериною, і зустріч із москалем, який відштовхнув її й не визнав сина, зображено поетом «с тою ніжністю грусти, с тою глибиною и кротостью сердечного сожаления, равные которым встречаются именно только в малороссийских песнях» (3, 128).

Поема «Наймичка» – це поетична оповідь про бідну дівчину-покритку, яка підкинула свого сина-немовлятка бездітним старим людям і, спонукана глибоким материнським почуттям, прослужила в них заради сина до кінця життя, лише перед смертю назвавши себе його матір'ю. Ця розповідь набуває особливої краси. Від тієї досконалої простоти, з якою зображена вся історія нещасливої дівчини, віє тихою відданістю матері синові.

«Вообще спокойная грусть,— значае Добролюбов,— не похожая ни на бесплодную тоску.., ни на горькое отчаяние, но тем не менее тяжелая и сжимающая сердце, составляет постоянный элемент стихотворений Шевченка» (3, 128). Властивий для української поезії взагалі, смуток, що виливається з самого серця поета, не охолоджує теплоти почуття, не послаблює його, а лише робить свідомішим, яскравішим і, звичайно, ще важчим. Ось як розмірковує про образи, яких натерпілась у селі Катерина за незаконно народженого сина (чотири строфи):

«Отаке-то на сім світі  
Роблять людям люде!  
Того в'яжуть, того ріжуть  
Той сам себе губить...

А за віщо? Святий знає!  
Світ, бачся, широкий,  
Та нема де прихилитися  
В світі одиницім»

М. Добролюбов зазначав, що в рецензії не охопив всіх поетичних достоїнств «Кобзаря», а лише вказав на найхарактерніші особливості Шевченкових творів, які зможуть й у «великорусах, мало знайомих с Малороссией, как мы, пробудить сочувствие», і виражені в них думки й почуття, які, «будучи народноукраїнськими, понятны и близки, однако, всякому, кто не совсем извратил в себе лучшие человеческие инстинкты» (3, 129).

Після рецензії М. Добролюбова в журналі «Современник» вміщена редакційна примітка такого змісту: «Впрочем, желая, чтобы читатели могли познакомиться с какою-нибудь из пьес Шевченка в целом ее виде и притом прочесть ее совершенно свободно, не затрудняясь ни в одном слове, мы представляем здесь пьесу Шевченка «Тополя» в русском переводе, сделанном для «Современника» г. Гербелем» (4, 430). Далі був опублікований цей переклад.

Поетичну творчість Т. Шевченка популяризували серед російських читачів, окрім журналу «Современник», й інші періодичні видання, що виходили в Петербурзі. Так, журнал «Светоч» у зв'язку з підготовкою другого видання «Кобзаря» із впевненістю передбачав, що «...стихотворения Шевченко выдержат два, три, даже больше изданий, потому что имя Шевченко сделалось так же известно, как имя Пушкина и Гоголя» (5).

Газета «Северная пчела», яка тоді перестала виражати офіційний погляд, опублікувала кореспонденцію Л. Блюмера (пізніше емігрував з Росії), в якій видання «Кобзаря» віталось знаменитими словами: «Шевченко – тип чисто народного поэта-художника; в нем, как в Крылове – Русь, отразилась вся Украина, поэтическая, философская, жизненная, будничная!» (6).

Високохудожні твори Шевченка привертала увагу російських поетів І.Белоусова, О.Плещеева, М.Михайлова, Л.Мея та інших, які перекладали їх російською мовою та публікували у різних виданнях. Відомий поет і перекладач М.Гербель здійснив два видання Шевченкового «Кобзаря» російською мовою в 1860 та 1869 роках.

Близька до народної, поезія Шевченка та його життєпис із часом привернули увагу інших прогресивних російських педагогів й освітніх діячів: Д. Тихомирова, В. Вахтерова, М. Бунакова, які бачили в них потужний виховний потенціал. Усупереч урядовим заборонам, вони прагнули ознайомлювати російських школярів із полум'яним словом великого поета та його діяльністю, вносили в написані ними навчальні книги окремі Шевченкові твори чи уривки з них, а також шляхом складання і видання для учнів невеликих збірок поширювали поезію Шевченка, що було в той час нелегкою й небезпечною справою.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Шевченко Т.Г. Кобзарь.– С.–Петербург, 1840.– 115 с.
2. Белинский В.Г. «Кобзарь» Т.Шевченка // Полн. собр. соч. Т. 4.– М., 1954.–С. 171-172.

3. Добролюбов Н.А. «Кобзарь» Тараса Шевченка // Собр. соч. В 3-х томах.– Т. 3.– М., 1987.– С. 121-129.
4. Добролюбов Н.А. Литературная критика.– М., 1979.– С. 430.
5. Светоч.– 1860.–№ 1.– 87 с.
6. Северная пчела, 1860.– № 21.– 26 января.
7. Современник.– 1860.– № 3.– 173 с.
8. Спиридонов В.С. Неизвестная рецензия Белинского о «Кобзаре» // Литературная газета.– 1939.– 5 марта.
9. Франко І.Я. На роковини Т.Шевченка // Збір. тв.: В 50-ти томах. Т. 43.– К., 1986.– 383 с.

### **ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ ФАНТАСТИКИ У ШКІЛЬНОМУ КУРСІ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

Історія літератури була і є тісно пов'язана з історією та політичним становищем краю, що, напевно, є більш вагомим, аніж його географічне розташування. Не є таємницею і те, що, якщо держава знаходиться під пануванням іншої держави, то відповідну залежність має і її література та культура. Небагато у світі є народів, етнічна територія яких протягом століть неодноразово розділялася кордонами різних держав. В результаті це призвело до того, що до другої половини ХХ століття, особливо в колишньому Радянському Союзі, не було спільної літератури як такої, а існував ряд літератур, котрі розвивалися паралельно та досить часто нерівномірно. Крім цього, література знаходилася під контролем влади, яка нав'язувала свою тематику, а це у свою чергу, придушувало свободу творчості [7, 132].

Перебуваючи в складі Радянського Союзу, Україна знаходилася не лише під сильним впливом політики “старшого брата”, а й під впливом його культури та літератури. Беручи до уваги шкільну програму з літератури слід зауважити, що вивчалася лише дві літератури – українська та російська. Що ж стосується першої, то вона вихваляла чудове радянське життя, політику партії, російську культуру та історію. Із зарубіжною літературою можна було ознайомитися лише на уроках російської літератури, або ж відвідуючи бібліотеки із власної ініціативи. Проте там не завжди було можна знайти книги дійсно світового визнання, адже і бібліотеки поповнювалися “потрібною” літературою, потрібною для пропаганди комуністичних ідей та “світлого майбутнього”.

Таким чином, українська література, український читач, були майже півстоліття відрізані від літературного життя світу. Хоча слід зауважити, що дещо таки до читача з-за кордону потрапляло, але досить часто це було не завжди хорошої якості.

До такої “підпільної” літератури можна зарахувати і жанр фантастики, що деякою мірою сприймалося як література буржуазного світу. Вважалося, що більшість письменників капіталістичних країн переносять в майбутнє звичаї і порядки сучасного їм капіталістичного ладу з “хижацькими законами”, і навіть їхні космонавти летять до інших планет не з метою наукових досліджень, а з метою збагачення [2, 64]. Герої ж радянських творів успішно будували гуманне комуністичне суспільство.

В основному література висвітлювала проблеми класової та ідеологічної боротьби. Фантастика ж стала свого роду протиставленням реальності, тому не могла

розраховувати на визнання. Незважаючи ні на що, цей жанр все-таки існував, хоча завжди зазнавав гострої критики і довго не визнавався. Навіть в той час письменники-фантасти видавали свої твори, котрі мали неабияку популярність серед читачів. Письменники намагалися зайняти в літературознавстві гідне місце серед представників різних жанрів.

Як вже зазначалося, ідеологічні акценти з'являлися тоді у прозі досить часто, а тому й темою фантастичних повістей ставав мотив боротьби з останніми прибічниками капіталізму, що було представлено на фоні космосу або ж формування соціалістичного ладу [5, 284].

Лише недавно в країнах колишнього “соцтабору” популярну літературу почали досліджувати. До того часу виходили у світ лише поодинокі статті про популярні повісті і лише в кінці 80-х – на початку 90-х років, із зміною політики у країнах колишнього “соцтабору”, почало проявлятися зацікавлення феноменом популярної літератури. Швидке вторгнення на видавничий ринок різного роду “слізливих романів”, детективів, фантастики, підсилювало зацікавлення масовою культурою, котра до того часу не була в центрі уваги науковців [6].

На початку 90-х років, після утворення незалежної України з'явилася можливість відкрити школярам справжній світ літератури, ознайомити їх з її кращими представниками.

Як вже зазначалося, шкільна програма до цього часу пропонувала для вивчення російських та українських класиків, або сучасних письменників та поетів, котрі не могли скомпрометувати “ідеальне суспільство”. З творчістю письменників інших народів дітей, у кращому випадку, ознайомлювали лише оглядово. А зі зміною суспільно-політичного ладу змінилося і ставлення до культури та літератури. Відчувалося все більше свободи, і з'явилося більше можливостей для “вільного творення”.

У школі замість російської літератури було впроваджено курс “Зарубіжної літератури”, що дало змогу вивчати літературну спадщину світового значення. В рамках цього курсу тепер навіть пропонується для вивчення жанр фантастики.

Звичайно, є фантастика, котра не вирізняється глибиною думки та майстерністю автора. На сучасному етапі читачам в основному пропонуються твори, котрі сповнені насилля, котре нібито направлено на встановлення справедливості. Звісно, такі твори не повинні потрапляти до рук юних читачів, і не лише їх. Важливим є представлення фантастики, котра містить широку проблематику. Кожен твір, у тому числі й фантастичний, повинен позитивно впливати на читача, вчити його думати й допомагати у пошуках відповіді на поставлені питання.

Вирішення цієї проблеми є неможливим без урахування специфіки реципієнта фантастики, без диференційованого підходу до об'єкту сприйняття цього жанру, особливо при укладанні шкільної програми.

Сучасний читач фантастики – це не безлика маса любителів жанру, а величезний, дещо суперечливий світ художніх смакових потреб, ідеалів, складний світ сприйняття художніх цінностей. Потрібно пам'ятати, що юний читач не завжди має можливість збагатити свій духовний світ кращими літературними творами.

Очевидним є те, що читацьке зацікавлення фантастикою засвідчує існуючу потребу, але не завжди є ознакою високої художності. Досить часто незначними деталями фантастика підкоряє собі світ, в чому багато критиків вбачають можливість “продукування культури”, так само, як сьогодні випускають цигарки або зошити. Суть цього не буде змінюватися від того, чи на початках фантастичні твори писатимуть високоорганізовані кібернетики, чи прості ремісники. Твір все одно втрачає свою унікальну цінність, він створюється за схемою, в результаті чого література стає такою ж стандартною як і сучасні меблі [4, 229]. Тому при підборі фантастичних творів на перше місце потрібно ставити їхню художність.

Слід розглянути дві найважливіші групи сприйняття літератури, а особливо фантастики – дитячо-юнацька та доросла. Перша група читачів найбільше повинна цікавити дослідників.

Є аспект фантастики, котрий в літературі був завжди – це умовність, казка, міф, із чим у ранньому дитинстві знайомляться читачі. Проте тоді ніхто не називає ці твори фантастичними. Тому можна сказати, що саме на нереальних подіях, вигадках виховуються читацькі смаки, і лише з віком людина втрачає “дитячість” і захоплюється “серйозною” літературою, а казки прийнято зараховувати до дитячої літератури. Хоча тут слід зауважити, що міфи, котрі тепер діти вивчають у школі, казки, що беруть початок з міфів, не були призначеними для дітей, а для дорослих.

Перше знайомство з фантастикою як такою відбувається в середньому шкільному віці. В цей час у свідомості дитини відбуваються суттєві зміни, які визначають етап якісно нового пізнання світу та оточуючої дійсності. Від елементарного відображення об’єктів та явищ маленька людина починає знайомитися з якісною стороною цих явищ. Розширення кругозору більшою мірою йде шляхом освоєння азів фізики, математики, хімії, біології, історії. По суті, починається процес справжнього пізнання. Дитина прагне пригод, подорожей, тасмниць, які, можливо, мають реальне пояснення, але тим і притягає процес пізнання відомих дорослим істин. І не дивно, що у фантастиці у цьому віці ціняться подорожі, пригоди, нескладні фантастичні ідеї, які базуються на зміні звичного ходу подій, явищ. Звичний світ може змінюватися – ось девіз психології сприйняття фантастики у цьому віці. Напевно саме тому є такими популярними у цьому віці романи Ж. Верна, численні екранізації його творів, які насичені численною пізнавальністю, інформацією, динамічним сюжетом, що має в основі сміливу мрію змінити звичний світ. У систему цінностей поки-що не включається ані чуттєва сфера, ані естетична.

Згідно програми “Зарубіжна література” 2001 року вперше про елементи фантастики, саме про її елементи, згадується у 5 класі при вивченні міфів народів світу та казок. Слід зазначити, що для вивчення теорії літератури початкові відомості про фантастику не пропонуються. Не пропонується це пояснити учням і при вивченні “Мандрів Лемюеля Гуллівера” Дж. Свіфта та “Різдвяної пісні у прозі” Ч. Дікенса у 6 класі та середньовічного епосу у сьомому, але у програмі і тут згадується про фантастичні елементи, на яких при вивченні творів повинен наголосити вчитель.

У середньому шкільному віці пропагування фантастики повинно зводитися до того, щоб максимально задовольнити зацікавлення читача, орієнтуючись на кращі здобутки цього жанру. Тому, перш ніж розпочати ознайомлення з фантастичними творами, слід поглибити знання про жанр. Учні повинні знати не лише про існування цього жанру, а й про історію його виникнення та розвитку, різновиди, мати відомості про кращих представників та їх твори. Вміння орієнтуватися в даній галузі в майбутньому допоможе досить професійно підходити до підбору творів фантастики і використовувати це для виховання, самовиховання та самовдосконалення [3, 90]. Адже однією з головних функцій літератури є саме виховна, про що не повинно забуватися при вивченні літератури.

Вперше теоретичні поняття про фантастику подають у 7 класі при вивченні творів Г. Веллса та А. Азімова. Для додаткового читання учням пропонується прочитати твори Р. Бредбері. Але тут слід зауважити, що пропонується висвітлити “поняття про науково-фантастичну літературу” [1, 19]. Відомо, що наукова фантастика з’явилася значно пізніше, ніж фантастика, і є дещо вужчим поняттям, котре пов’язано з науковими відкриттями. І перш ніж розповідати про наукову фантастику, слід дати початкові відомості про жанр фантастики.

Проте з віком зацікавлення школяра поступово змінюються. У підлітка зацікавлення матеріальним світом зміщується до духовного світу, загострюється відкидання вже сформованих стереотипів мислення, поведінки, високо ціниться парадоксальність суджень, ідей, котрі пропонують якісно інший погляд на світ [3, 91]. У цьому віці людина починає звертати увагу на ті сторони фантастики, котрі ще три-чотири роки тому

здавалися другорядними – на психологічну глибину конфліктів та протиріч, на “божевільність” ідей, які пропонують змінити світ тощо. До читача і глядача приходять книжки С. Лема, Р. Бредбері, фільми, котрі затягують в аналогічне коло проблем. В цей час відбувається формування особистості, характеру, стабілізація естетичних смаків – іде процес “вписування” людини у сучасне суспільство та світ. З другого боку, загострюється критичне ставлення до ідеалу, котрий, стикаючись з реальною дійсністю, руйнує дитяче уявлення про ідеал, всемогутність людини тощо. Це спричиняє переоцінку сприйняття фантастики [3, 92].

Любителів фантастики можна умовно поділити на дві категорії. Першу складають ті, кого можна назвати “знавцями”. Для цієї категорії характерним є бажання бути в курсі всіх подій в області фантастики, бажання не пропустити новий фільм, відвідати виставку фантастичного живопису, слідкувати за новинками у галузі фантастики, колекціонують фантастику тощо. Як правило, такі люди потребують тісних любительських контактів між собою. Тому досить часто створюються клуби любителів фантастики, що робить ще простішим Інтернет, де з’являється можливість не лише більше дізнатися про улюблений жанр, а й поспілкуватися з однодумцями.

Другу категорію складають ті, хто цікавиться фантастикою на одному рівні з іншими галузями культури і не схильні в якийсь спосіб виділяти цей жанр. Так читачі не здатні колекціонувати книги, встановлювати контакти, а за цим часом скривається недооцінка жанру [3, 93].

Для обох категорій читачів фантастики діють єдині закони сприйняття жанру, диференціація котрого фактично визначає якісну шкалу споживання. Готовність до сприймання жанру включає рівень розвитку фантазії, ступінь обізнаності в даній галузі, наявність улюблених мотивів, сюжетів тощо. З віком, як правило, людина вимагає більш серйозних творів чи фільмів, котрі в більшій мірі базуються не на яскравості, а на глибинності змісту.

Цікавим є той факт, що школярі з більшим зацікавленням дивляться фільми, котрі зняті за мотивами якогось твору (не обов’язково фантастики) і з небажанням читають досить часто набагато кращий, ніж екранізація, твір.

Це може пояснюватися тим, що значна різниця між сприйняттям образу літературного та кінематографічного базується на розвитку фантазії читача або глядача. При читанні твору конкретизується світ фантазії і створюється власний образ представлених сцен, ситуацій та постатей. Але в залежності від розвитку фантазії образ все-таки може набувати різних форм. Література більшою мірою спирається на фантазування читача, в той час коли фільм подає вже готовий образ, тим самим обмежуючи цю можливість. Проте образи фільму викликають більше відчуття реальності, ніж літературний образ. Це відбувається завдяки специфічній мові кінематографа та специфічному способу представлення змісту та образів. Фільм створює видимість реальності, особливо у випадку із молодим глядачем, котрий отримує можливість порівняти представлений образ з тим, котрий виник у його свідомості [8, 62].

Що стосується фантастичних фільмів, то сучасні можливості кінематографії із залученням комп’ютерної техніки дають можливість зробити фільм надзвичайно яскравим. Побачене, на думку юного глядача, досить часто є набагато кращим від того, що він собі міг уявити. Тому для популяризації гідних творів жанру фантастики школярам слід рекомендувати кращі екранізації, дати можливість обговорити їх, виказати своє враження від побаченого, а при можливості і порівняти з прочитаним. Такі дискусії дали б можливість краще пояснити читачам-глядачам, у чому криється справжня вартість не лише літератури, а й мистецтва.

В процесі безпосереднього сприйняття фантастики розкривається другий етап – морально-естетичне ставлення до твору, що залежить від загального рівня культурного розвитку, обізнаності і уявлення про значення в житті людини мрії, фантазії тощо [3, 94]. Це також впливає і на характер переживання.

Чим більше підліток контактує з мистецтвом чи літературою, тим вищим є його культурний рівень. Тому у старших класах юним читачам для вивчення пропонуються, але оглядово, твори жанру антиутопії, який також є частиною фантастики. Проте не пропонується розглядати такі теоретичні поняття як утопія та антиутопія, що було б доречним і дало б можливість правильно зрозуміти досить складні твори Є. Замятіна, братів Стругацьких, О.Гакслі та К.Чапека. На оглядовому уроці, а саме на нього виділено одну годину, не можна охопити запропоноване: світосприйняття “втраченого покоління” в 30-ті роки ХХ століття, історико-соціальне тло розквіту літератури антиутопії та її предтечі, подальший розвиток модернізму та розвиток драми.

На оглядовий урок пропонується винести і вивчення екзистенціалістської повоєнної літератури, появу “антироману” у французькій літературі, розвиток модерністських традицій та нові обрії наукової фантастики, де рекомендується згадати творчість Р. Бредбері, С. Лема та А. Азімова [1, 51]. Для вибіркового читання пропонується твір польського фантаста С. Лема “Соляріс”. Але при цьому не пропонується провести жодного обговорення цього твору, тобто учням потрібно лише ознайомитися із змістом.

На превеликий жаль, на відміну від інших жанрів, жанр фантастики й досі чомусь трактують як легкий жанр, в котрому не криються глобальні проблеми і який не потребує глибокого осмислення. Проте вже неодноразово наголошувалося на тому, що фантастика таки варта уваги і потребує вивчення. Вона повинна зайняти гідне місце серед інших жанрів літератури і обов’язково вивчатися у шкільному курсі не лише зарубіжної літератури, а й рідної.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Зарубіжна література. Програма для середньої загальноосвітньої школи. 5-11 класи. За ред. док. філол. наук, проф., академіка НАН України Д. В. Затонського, док. філол. наук, проф. К. О. Шахової, канд. філол. наук Є. В. Волощук.– К., 2001.
2. Куц О. П., Кравченко Є. Є. В світі мрій. Бесіда про науково-фантастичну літературу.– Харків, 1968.– 118 с.
3. Осипов А. Н. Основы фантастического. Пособие для культпросветучреждений и любительских объединений. М., 1989.– 128 с.
4. Урбан А. А. Фантастика и наш мир.– Л., 1972.– 255 с.
5. Autorzy naszych lektur. Szkice o pisarzach współczesnych. Pod red. W. Maciąca.– Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1987.– 544 s.
6. Mrowczyk E. Klasyczna powieść detektywistyczna jako odmiana gatunkowa // Literatura i kultura popularna. Pod red. Tadeusza Żabskiego.– Wrocław, 1997.– S. 29-34.
7. Osadczyk B. Literatura i polityka na Ukrainie // Kultura.– Paryż.– Nr. 3/570.– 1995.– S. 131-139.
8. Plisiecki J. Film i sztuki tradycyjne.– Lublin, 1994.– 154 s.

ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ  
ФОЛЬКЛОРИСТИЧНІ СТУДІЇ

Надія ПАСТУХ

© 2002

ТВАРИННА ОБРАЗНО-СИМВОЛІЧНА  
СИСТЕМА УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ

Образно-символічна система українського фольклору сьогодні цікавить нас не лише як змістовна цілісність, що дозволяє відчитати сторінки міфопоетичного минулого, але як елексир молодості, сили і енергії для майбутнього. Саме вона є тією духовною універсалією, що гармонійно поєднує загальнолюдське, національне і індивідуальне. Розвиток цивілізації все гостріше ставить проблему вмілого прочитання, збереження і застосування українських символів як “емблем станів народного духу” (М.Максимович).

Необхідність першочергового розгляду саме тваринних символів зумовлена, по-перше, тією універсальною роллю, яку вони відіграють у кодуванні того чи іншого змісту, а, по-друге, високою частотністю функціонування у текстах.

Наукову розробку досліджуваної теми не можна вважати достатньо опрацьованою. Тваринні образи вивчались ізольовано від широкого культурологічного контексту, не враховувались особливості міфології та міфопоетики. Лише останнє століття зуміло розвіяти таємничу ауру навколо поняття міфосвідомості, без якого, за спостереженням В.Давидюка [Давидюк, 1997:5], вивчення фольклору можливе лише на рівні поетики. Проте нині існує інша проблема. Квазістереотипи, що віками міцно тримались в недрах народної думки, вже не використовуються автоматично, а все частіше звіряються з емпіричною картиною світу. Ідея просвітництва народних мас, що прийшла разом із першими фольклорними експедиціями, стала початком довготривалого процесу заміщення невмотивованих з точки зору буденної свідомості рис тварин на наукову “правду”. Сучасною людиною всі колишні фантазування переважно сприймаються як безглузді і не варті того, щоб їх переказувати. Останні фольклорні експедиції виявляють цікаву зміну критеріїв істинності нашого народу: формула “так наші прадіди говорили”, що робила правдивою фольклорну інформацію, змінена виразом “по телевізорі казали”, причому “по телевізорі говорять” часто суто по-фольклорному вигадливі речі. Усе це ускладнює збирацьку діяльність.

Загалом у дослідженні тваринної символічної системи українського народу можна виділити такі проблеми:

1. Тваринні образи мають *універсальне значення* в символічній системі українського фольклору. Причини широкого функціонування зообразу у текстах намагався з’ясувати І.Вагилевич. У праці “Слов’янська символіка” [Wagilewicz:6-7] дослідник своїм поділом усіх “земних” реалій світу на бездіяльні (породи), напівдіяльні (рослини) та діяльні (тварини) накреслює шляхи розв’язання проблеми. Виявляється, що сила людського інтересу до певного природного класу залежить від життєвої енергії його елементів.



Закономірність, виявлена українським фольклористом, проявляється у процесі символізації явищ дійсності: символіка кожної наступної з виділених груп розроблена детальніше, ширше, аніж попередньої. Таким чином природна “дієвість” тварини, що може дихати, рости, рухатись, видавати звуки тощо, дозволяє розширити функціональну спроможність символічного коду загалом. Натомість камінь, пісок – неорганічна природа – трансформуються у “мертві символи”, тобто несуть зміст лише спокою, смерті та пов’язану з цими поняттями ідею вічності.

2. Людина не розподіляє свою увагу на увесь тваринний “соціум” рівномірно. *Причини вибору* тієї чи іншої тварини до символічної системи не можуть залежати лише від “потягів людського шлунку”, чи від жахаючої фізіології (великих габаритів, сили) звіра. Частотність використання тих чи інших зооморфних символів не залежить ні від смакових якостей м’яса відповідної тварини, ні від її сили. Тварина мала мати якусь “знаменну рису” [Леві-Строс, 1994:126], яка у системі поглядів та уявлень міфопоетичної свідомості розцінювалась би як значуща. Іншими словами, риси, особливості, сприйняті людиною у реальних тварин, фокусуються крізь призму міфосвідомості, яка вже відбирає матеріал за вимогами своєї схеми і відповідно до цієї ж схеми “семантизує” його. Осердя такої схеми складають універсальні опозиції як основа балто-слов’янського менталітету.

Отож, реальні (природні) риси визначають місце тварини у системі значень і функцій, водночас і всі атрибути цього “місця”, незалежно від об’єктивної реальності, доточуються до даного образу. Символічний зміст тварини “підтягує” під свій шаблон фізіологію і зумовлює виникнення нереальних образів, наприклад, крилатих коней чи оленів.

1. Успіх наукового опису окремого зообразу залежить від правильної *класифікації* тваринного світу. Враховуючи здобутки української фольклористики у справі класифікації зооморфних символів, ми виділили чотири основні класи – звірі, гади (з підгрупою комахи), птахи і риби. Важливим є те, що даний поділ відтворює народну класифікацію тварин, яка має багато розбіжностей з науковою. Такі розходження виявив О.Гура: народна класифікація відрізняється 1) меншою кількістю класів та іншим їхнім складом; 2) рухомістю, нежорсткістю класифікаційних рамок; 3) змішуванням різних видів тварин; 4) зміною, перетворенням одних видів у інші; 5) наявністю фантастичних видів тварин [Гура, 1997:21].

Кожен з класів тваринного коду має свій специфічний діапазон значень і функцій. Процес доместики тварин вносить в образно-символічну систему ще один класифікатор – дикий – домашній, який у свою чергу розбиває класи звірів і птахів на дві частини, додатково “семантизуючи” ту чи іншу.

1. *Схема*, за якою здійснюватиметься аналіз тваринного образу-символу, має бути підпорядкована загальній меті дослідження. Тому, використавши досвід зарубіжних вчених у побудові схеми аналізу тваринного образу з метою етнолінгвістичних студій [Гура, 1997:31-118], ми скомпонували свій каркас для дослідження зоосимволу. Уникнувши детального дроблення, ми отримали відносну свободу, особливо необхідну для виявлення закономірностей у побудові образу:

а) Аналіз зообразу розпочинається з виявлення “портретних” характеристик, які є результатом фокусування морфології тварини на площину художнього світу фольклору. Уявлення про фізіологію тварини у свідомості людей може коливатись від природних до фантастичних. Як правило, чим більше функцій виконує образ у фольклорі, тим більше фантастичних рис йому характерно. Часто природних рис просто не вистачає, щоб “обслуговувати” усі сфери значень і функцій. Особливо значущим серед морфологічних рис виявляється колір, оцінка якого залежить від особливостей світобачення. Важливими є також вік, ріст (розмір), стать образу.

б) Цілою низкою значень бувають оповіті *акустичні прояви* тварин, які є однією з найтаємничіших характеристик зоологічного коду. Особливо важливими є часово-просторові деталі акустичного прояву. Голос тварини творить своєрідний годинник (ранок – спів півня) чи народний календар (весна – приліт зозулі).

в) *Спосіб руху тварини* є однією з найважливіших характеристик зообразу. Сам по собі він має виразні асоціації – “повзати” (ницість), “літати” (духовність). Форми руху у свою чергу поляризуються і відповідно додатково семантизуються за такими показниками: повільно – швидко, низько – високо, глибоко – мілко. Пов’язаними із рухом є місця постійного перебування тварини, що теж грають важливу роль у характеристиці образу-символу.

г) *“Соціальний” зміст образу* виявляється у контексті його контактів, взаємовідношень з іншими персонажами зоосистеми, а також з образами світу людей, дерев, рослин тощо. На даному рівні характеризуються основні моменти “громадського” життя тварини, її “сімейні”, “професійні” справи.

д) *Мовна картина* в аналізі зооморфного образу-символу дозволяє виявити багато важливих моментів. Насамперед назви тварин допомагають з’ясувати, які види тварин у практиці народного називання не розрізняються, а, отже, мають спільне змістовне наповнення. Зооніми також дозволяють виявити ознаки, що були покладені в основу номінації, тобто ті риси, що особливо виділялись людиною в певному виді тварин. Багато інформації приховують у собі зооніми, що використані для вторинної номінації в інших сферах лексики: ботанічній, метеорологічній, зоологічній (але не відповідник виду) тощо.

е) Тваринна символічна мова є однією з багатьох кодових систем. Окрема тварина, маючи певний набір значень, може бути зіставлена із *однотипним образом* іншої символічної системи, оскільки образно-символічні групи описують один і той же об’єкт – світ. Загалом на цьому рівні дослідження виділяються парадигматичні партнери (ті образи, що мають паралельні уявлення, можуть замістити тварину в однотипних контекстах) та синтагматичні партнери (образи, значення яких гармоніює із змістом зооморфного символу, що робить можливим їхню сполучуваність у межах одного фрагменту) досліджуваного тваринного образу-символу.

Символіка тваринного образу – невичерпна тема для досліджень. Виявлення жанрових модифікацій образу-символу, з’ясування ареальних особливостей того чи іншого зообразу, вирішення проблеми “свого” та “запозиченого” у образі досліджуваної тварини – усе це ще потребує значної уваги з боку дослідників українського фольклору.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору.– Луцьк: Вежа, 1997.– 296с.
2. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции.– Москва: Индрик, 1997.– 910с.
3. Леви-Строс К. Неприрученная мысль //К.Леви-Стросс. Первобытное мышление.– Москва: Республика, 1994.– С.112–336.
4. Wagilewicz D.I. Symbolika słowian’ska //ЇБН.– Відділ рукописів.– Фонд І.Вагилевича.– П.7.– Спр.34.– 205 арк.

## АРХИВЫ

Александр ГЛОТОВ

© 2002

## АНТИНОМИИ АЛЕКСАНДРА ДОЛЬСКОГО

Стихотворение беззащитно перед интерпретатором. Каждый волен расставить акценты в стихотворении по своему усмотрению. А от такой перемены может самым решительным образом измениться смысл. Чтобы не быть голословным, возьмём бесспорные, на первый взгляд, образцы. Шедевр А.С.Пушкина «**Я вас любил**» принято считать примером преданности, беззаветности в любви, вплоть до самоотречения. Именно это стихотворение послужило основанием даже для возникновения термина – «пушкинская любовь». Но попробуйте прочитать его с такими акцентами:

Я вас любил: любовь ещё, быть может,  
В душе моей угасла не совсем.  
Но пусть она вас больше не тревожит,  
Я не хочу печалить вас ничем ... и т.д.

И хотя это несколько походит на кощунство, но, право же, после такого прочтения, пусть ни слова не изменено, логически следует совершенно отличная от общепринятой интерпретация.

Некоторые современные поэты, очевидно, почувствовали опасность быть понятыми не так, как хотелось бы и, ограждая свои стихи от произвола, одели их в защитную одежду музыки. Музыка определяет звучание – мажор или минор, музыка определяет интонацию, музыка определяет акценты. Больше того, авторским исполнением эти поэты как бы создают матрицу, с минимально допустимыми вариантами отклонений, сохраняя тем самым в чистоте замысел, то есть, творят синтез текста, музыки и исполнения, возвращаясь к древнему синкретическому искусству, не прибегая разве что к танцу.

Песни Александра Дольского популярны, их поют. В кругу друзей, у костра, со сцены и для себя. Точной статистики его известности, конечно, нет, но центральная печать и телевидение уже уловили её и обратили внимание на поэта-музыканта. Песен своих Дольский не публикует, что, вероятно, и стоит преградой на пути к разговору о них, о содержании и форме собственно стихов.

Последние годы все настойчивее говорят об изменении облика современной песни: она всё чаще создаётся в расчёте не на то, чтобы её запели, чтобы песня пошла «в люди», а для того, чтобы её слушали в исполнении профессионального, обладающего обширным вокальным диапазоном, певца или ансамбля. Массовому исполнителю, певцу «для дома, для семьи» как бы отрезана дорога к песне, и он, этот массовый исполнитель, постепенно забыл туда дорогу, превращаясь в потребителя песни, в её слушателя. А потребителю нет нужды знать, как устроено то, чем он пользуется, ведь смотрит же он ежедневно телевизор, не отличая при этом диода от конденсатора. Так и с песней. Оболочка – музыка, голос – хороша, значит, содержание, слова – не суть важны. Не случаен ходячий анекдот: «Какие песни вы больше всего любите? – Иностранные. – А почему? – А там не понятно, о чём поют».

Почему же поют Дольского? Ведь не просто слушают, а именно поют, добиваются до текста, до содержания, так или иначе отождествляя при исполнении героя и автора песни с собой. Настало, мне думается, время для хотя бы попытки разобраться в смысловой стороне песен Александра Дольского. Два диска-гиганта позволяют рассматривать его творчество как некое вполне определенное целое. Не будем сейчас говорить о виртуозной как по замыслу, так и по исполнению музыке Дольского. В ней заложена эмоциональная теплота песен, та первооснова, благодаря которой

они вступают в сердца слушателей, а потому она заслуживает отдельного большого профессионального разговора. Музыка и исполнение Дольского практически безупречны, не оставляют ни желать лучшего, ни возможностей перетолкования смысла, и в этом отношении песни его представляют собой прекрасный материал для анализа.

Есть такое выражение – «человека раздрают противоречия». Но человеку свойственно стремиться к цельности. И поэт, каковы бы ни были противоречия в данный конкретный момент, в конечном итоге посягает на создание своего и целостного мира. Каков же мир песен Дольского? Из каких кирпичиков он сложен?

Говорят, что стиль – это человек, то есть: разберись в стиле автора – и определишь его внутренний поэтический мир. Вглядымся же, на чём основан стиль Дольского, и мы, вероятно, подойдем к пониманию того, каков мир его поэзии.

Есть у Дольского цикл песен о любви. Они свежи и непосредственны по чувству, изобретательны по сюжету, порой лучезарны, порой трагичны. Жанр песни, который избрал поэт, требует сжатости, компактного развития одной темы, перенасыщенность, многотемность песне вредит. Стержнем песни **«Одиночество»**, одной из самых ярких песен этого цикла, является противопоставление двух взаимоисключающих устремлений: страсти к любимой женщине и страсти к одиночеству:

Не видеть добрых глаз твоих –  
нет для меня страшнее казни,  
мои печали – на двоих,  
но одиночество прекрасней.  
Твоих речей виолончель  
во мне всегда звучит, не гаснет.  
С тобою быть – вот жизни цель!  
Но одиночество, но одиночество, но одиночество – прекрасней!

Можно было бы подозревать лирического героя в эгоцентризме, если бы не подкупающее искренностью выражение любви. Правда, в эту трагическую сонату диссонирующей нотой врывается нечто печоринское: *«Я за тебя и жизнь отдам, но одиночество прекрасней»*. Хотя не нужно забывать, что одиночество лермонтовского героя не обеспечивалось ничем, для него оно было самоценно. За лирическим же героем песни **«Одиночество»** стоит, как ни отдели его, в значительной степени творец песни. Как художественный приём антитеза разнонаправленных тяготений и обусловила и обеспечила необходимый для этой песни конфликт. Вот только... Ощущается некоторый этический изъян в искусственности этого конфликта, в агрессивности красоты женщины (*«Красота гнетёт; ты утомляешь, словно праздник; холодный взгляд любовь таит»*), в неминучести разнообразных её достоинств, против которых у героя один ответ – *«одиночество прекрасней»*. Недоброжелатель или пародист сказал бы: «не хочешь – не надо». Но не об этом пока речь.

Драмой вечной необходимости расставаться с любимыми людьми вызван и разделяющий рефрен в песне **«Прощальная»**: *«Разделилось всё на свете на любовь и нелюбовь»*. Это настойчивое разрывание «всего на свете» на противоборствующие части подчёркивает основной мотив ущербности взаимоотношений с близкими: *«Меньше всего любви достанется нашим самым любимым людям»*. А причина разлук одна, безысходная: *«Разделились беспощадно мы на женщин и мужчин»*.

И раз, и два удачно найденное художественное средство обращает на себя внимание, начинаешь слышать то, что раньше проходило мимо ушей. И вот уже звучат парадоксальные, антагонистические пары в **«Удивительном вальсе»**: *«Удивительный вальс мне сыграл Ленинград, без рояля и скрипок, без нот и без слов»*. Там же зазвонили *«беззвучные колокола»*. *«Без слов поёт»* и **«Алёнушка»**. А в песне **«Время нереально»** успокаиваешься мыслью, что *«горе – это хорошо со знаком отрицанья»*. И даже море – оно *«только в нашем разговоре – неизменно, непременно»*, а на самом деле, как выясняется в песне **«Блики»**, *«оно – всё блики-блики, полутени, полутоны»*. Этот ряд парадоксальных пар можно продолжить примерами из песен **«Пока живёшь на свете»**, **«Исполнение желаний»**, **«Посещение Маленького принца»**, **«Откровения»**, **«Прекрасная пора»** и многих других. Создаётся впечатление, что поэт создаёт свой стиль из кирпичиков, заведомо не стыкующихся, пытается прочно устроиться, стоя на двух расплывающихся брёвнах.

Должен признаться, что я интригую читателя, наверняка симпатизирующего песням А. Дольского, злобно надёргав отдельных строчек из песен. На самом деле такой приём, называемый антитезой и обозначающий противоречие взаимоисключающих понятий, вполне правомерен. (Конечно, перевод пестроты всей гаммы многоцифрового числа, в котором и широта, и объём, в монотонную двоичную систему, где только 0 и 1, только «да» и «нет», «за» и «против», тезис и антитезис, вынужден и не добавляет красоты объекту деконструкции, но критик всегда находится между

Сциллой гармонии и Харибдой алгебры). Разумеется, каждый приём должен быть к месту. Однако, если у Дольского он настолько часто повторяется, что составляет чуть ли не основу его стиля, поддерживая стержень многих песен, значит, он не случаен, значит, за ним стоит, нечто большее, чем просто средство. Очевидно, речь должна идти о мировоззрении поэта. Для этого необходимо от пристального рассматривания кирпичиков здания перейти к оценке архитектурного замысла.

Музыкальность поэта приводит к тому, что музыка в его сознании порой как бы замещает реальный мир, становится его эквивалентом. Как в музыкальном сопровождении Дольский стремится максимально освоить и донести до слушателя необходимый данной песне эмоциональный фон, так и окружающий мир в сознании поэта совершает обратный путь, находя себе в звуках равноценную замену.

Особенно отчётливо видно это в песне «**Пианист**». За звуками рояля проступают самые различные ассоциации, очевидно, созданные воображением поэта, но в то же время каким-то образом связанные с самой мелодией. Лирическому герою видятся *«полудрёмый лес, ромашки, маки»*, он слышит *«и звон косы ... и лай собаки»*, и снова звуковой ряд меняется зрительным – *«и темнота, и в темноте – огонь от спички»*, и опять переключение на слух – *«в далёкой чёрной тишине – шум электрички»*. Иллюзия реального бытия практически полная. Пианист окунул героя в чудесный мир звуков и красок, и бесцветное доселе его существование преобразилось. Но вот закрыта крышка рояля – и перекрывается доступ к живительному источнику: «он встал, закрыл рояль, ушёл – а я остался». Хорошая музыка действительно создаёт такую иллюзию, но иллюзия эта абсолютно субъективна, она зависит от суммы реальных впечатлений каждого отдельного человека.

И в песне «**Март, сумерки**» слышимая музыка создаёт как бы видимую картину:

Вот тремоло дрожит, как жаворонка трель,  
Качаются леса аккордами ветров.  
А вот капелью нот запричитал апрель,  
И стелются дымы в низинах от костров.

Картина красочная и мастерски переданная, но здесь она целиком, как видим, зависти от времени года, в которое слышится эта музыка.

Дольский, таким образом, идёт от звукоряда к созданию некоего жизнеподобного мира, играя *«свободно словом, звуком, цветом»*. Какой же мир создаёт он?

«Как хочется, пока живёшь на свете./ Наслушаться прибое и скворцов./ Настроить фантастических дворцов – / И не бояться быть за них в ответе!» («**Как хочется, пока живёшь на свете**»). Ну, скворцы сюда залетели, скорее всего, случайно, на посвист рифмы. А вот на счёт дворцов – это уже серьёзно. И так, с одной стороны – выстраиваемый мир фантастических дворцов, а с другой – комплекс опасения за них перед лицом реального мира. Это уже мировоззренческая, а не только стилевая антиномия. Какой мир ближе поэту – измышлённый или реальный? Решить это непросто, потому что сам он колеблется.

В разговоре с Маленьким принцем лирический герой склоняет своего собеседника к идее жизни в мире, сотворённом своей фантазией:

Мы сами мир свой создадим,  
Представим солнце, звёздный дым,  
Любовь себе придумаем в полмира  
И журавлями в облака  
Надежды пустим ...

Звучит это, после признания – *«дальний путь вначале лёгок, дальше – не по мне»*, – своего рода паллиативом освоения жизни, чем-то вроде «Клуба кинопутешествий», когда, не рискуя комфортом, можно испытать иллюзию познания. Но Маленький принц против: *«Зачем придумывать другой./ Когда под радугой-дугой –/ Прекрасный мир дождей и слёз, и счастья»*. Да, это уже кажется полемикой, но предложение Маленького принца малоубедительно, потому что малоконкретно, слишком красиво. Да и неудивительно: опровергать себя устами воображаемого оппонента, которому не веришь, трудно. Но так или иначе, антиномия равноправия мира реального и мира сотворённого – вот, очевидно, точка опоры поэтического мира А.Дольского.

Это находит подтверждение в различных по теме песнях. В «Бликах» Дольский исповедует изменчивость, непостоянность видимого мира, под вуалью солнечных бликов, наброшенной на *«всё, что временно и вечно»*, он теряет определённую и становится зыбко-прекрасным. В песне «Время нереально», одно заглавие которой достаточно красноречиво, предлагается перешагнуть через закон природы, забыть, *«что время есть на свете»*, и тогда всё чудесно преобразится, и в этом царстве безвременья наступит райская, несуетная жизнь: придёт всеобщее взаимопонимание, *«забудем скуку, мой дружок»*.

С временем у поэта довольно сложные взаимоотношения. В песне «**Старинные часы**» он утверждает: *«идут мои часы, отстав на много лет»*, не только притормозив время, но и переведя стрелки назад. А в «**Алёнушке**» воображаемый мир, наполненный стаями перелётных птиц, рябинами, склонёнными над озером, медленно текущими реками, возникает при виде грациозных девичьих движений.

И вместе с этим в песнях Дольского соседствуют абсолютно реальные, прикрепленные к современности, приметы времени, которые не оставляют никаких сомнений в принадлежности поэта к нашей эпохе. Это и *«вальс военных дней, смерти и огня»* в «**Удивительном вальсе**». Это и желание *«чтоб на нашей горестной планете только звёзды падали с небес»* в «**Исполнении желаний**». Сюда же можно отнести своеобразный, несколько флегматичный отсчёт времени в «**Осенней песне**»: *«осталось две полочки до метели»*; и саркастический вздох – *«и по коврам полей выгуливать коней, / и в очередь стоять за этими коврами»* – в «**Прекрасной поро**». В какой-то момент лирический герой песен Дольского готов распрощаться с некими наивными надеждами («**Сентябрь, дожди**»), усваивает горестную, но очевидную житейскую истину – *«меньше всего любви достанется нашим самым любимым людям»* («**Прощальная**»), а выстраивая модель доброго, человеческого и доверчивого мира в «**Исполнении желаний**», признаёт невозможность выстроить его силами чудодейной звёздочки, внезапно упавшей с неба. Более того, говоря *«было её немного сил»*, ставит акцент на «у неё», подразумевая тем самым как бы продолжение – «а у меня, у нас сил должно быть больше». Так что об отрешённости от реально существующего мира говорить не приходится.

В мире Дольского сочетаются категории высокие, исполненные грустного изящества и жажды небывало прекрасного и благородного, категории Дон Кихота – и сдержанно ироничные, подчас простоватые и недоумевающие интонации Санчо Пансы. Удивительно, что эти герои не нашли места в песнях Дольского. (Тогда автору статьи было бы очень удобно подтасовать их к своей идее).

Кое-где эти миры вступают в открытое противоборство. Вот в «**Осенней песне**» милый сердцу поэта, всем хорошо знакомый и вполне реалистичный осенний пейзаж чуть не оказывается беспредметной зарисовкой. Поэт в затруднении – как бы это им распорядится, к чему бы эти жёлтые листья – и с облегчением находит: *«А может быть, в стране далёкой где-то, / куда не долетали корабли, / в ходу такие жёлтые монеты, / раскаянья и совести рубли»*, отправляя реальные берёзовые листья в качестве валюты в запредельные высоты. А в «**Старых парусах**» нагромождение довольно мрачных жизненных обстоятельств – *«катаклизмы мироздания; жизнь, короткая, как строчка; слёзы; измены; соблазны; грехи; злость; трава»* – раздражается пробой «замолить» все эти муки песней. Отстранённость от суеты внешней жизни, размежевание с ней, прощение ей её *«успехов и грехов»*, прощение с оттенком равнодушия – вы, дескать, сами по себе, а я сам по себе, ну и ступайте с миром, бог подаст – характерно для лирического героя песен «**Прекрасная поро**» и «**Откровения**», который выступает в них *«пришельцем из миров, где заблужденье – патерь»*.

Так в каком же, собственно, мире живёт поэт? Если сравнить А.Дольского с его предшественниками по жанру синтетической песни – Б.Окуджавой с его звонким скрещением прошлого и настоящего, В.Высоцким с его глубоким зондированием конкретного мира – то мир его песен совершенно иной. Решить, куда он больше склоняется, затруднительно.

И в этом затруднительном случае самое время посмотреть, как же сам поэт оценивает себя, свои песни, свой мир. Авторское самосознание может оказать здесь неоценимую услугу.

Но и здесь поэта преследуют антиномии. Собственно творчество никогда и ни для кого не было делом лёгким. И в раскрытии своих секретов Дольский не стремится демонстрировать «лёгкость в мыслях необыкновенную». Нет, он честно признаётся: *«А сколько нужно мук, чтоб руки с сердцем слить»*. Каждый ищет верную мелодию своей жизни, певец не просто ищет, но изобретает. И эта мелодия, единственно верная, выстраданная тональность жизненного пути приравнивается в трактовке Дольского к звуку, песне, искусству вообще:

У каждой жизни есть мелодия одна,  
Её берут у тех, кто музыкой богат  
И учат много лет без отдыха и сна.  
Но сочинить свою – труднее во сто крат.

И в этом непреложном воздействии волшебной силы искусства на человеческую жизнь видит поэт необходимость осознания ответственности «во сто крат» творца, создателя «своей мелодии», художника – перед силой, которую выпускает он в свет. Сам же процесс познания жизни и преобразования её в художественное творение – порой тяжёлая, чёрная работа, когда то и дело возникают сомнения, *«оставить ли теперь искать не находя / или опять копаться в душах и природе»* («**Прекрасная поро**»). Вершину постижения мастерства поэт видит в понимании самого себя: *«Нет в мире высшего блаженства, чем осознание пути»*. Но вслед за достижением совершенства

вдруг следуют процессы несколько сомнительного свойства, процессы, которые Маяковский называл «амортизацией сердца и души»:

Когда по взгляду и по вздоху  
поймешь, что сделалось с душой,  
когда тебе с другими плохо,  
а им с тобою – хорошо...

(«Откровения»)

Опять парадоксальная пара антиномии. Противоречиво отношение поэта и к тем, кто, вероятно, хотел бы что-то исправить, изменить, упорядочить в нём:

И кто мне объяснит, чего я сам не знал,  
Тому я объясню всё то, что сам не знаю.

Может быть, прав, а может, и поспешил поэт, когда, утверждая, что «каждый с временем вдвоём проходит весь свой путь», что каждый несёт в себе своё Время, он констатирует: «Я бросил Время на весы. Но гирь достойных нет». Высказывал подобную мысль другой современный поэт, Юрий Кузнецов: «Одиноким в столетие родном, я зову в собеседники Время». И у А. Вознесенского были в свое время такие мотивы: «Пошли мне, Господь, второго, чтоб вытянул петь со мной». Нужно сказать, что тема гордого одиночества в наше время требует очень серьёзного обоснования, в противном случае она выглядит попой.

Так или иначе, но и в том, как сам поэт оценивает себя и своё искусство, множество противоречий. И в итоге должны прийти к выводу, что поэтический мир Александра Дольского не что иное как стремление свести в одну упряжку разбегающиеся галактики реального мира земной жизни и сотворённого мира поэтической фантазии. Когда это не вполне удаётся, тогда поэт оказывается одной ногой на суше, а другой – на отплывающей в открытое море лодке. Когда же удаётся, то происходит слияние плюса и минуса в поэзию высокого напряжения.

1984 г.

#### ПОСЛЕСЛОВИЕ АВТОРА

*Данная статья была написана в начале 1984 года и предложена для публикации ленинградскому журналу «Аврора». В Ленинграде жил Александр Дольский, в Ленинграде жил известный литературовед, доктор филологических наук, главный редактор «Библиотеки поэта» Юрий Андреевич Андреев, который долгие годы занимался изучением и пропагандированием авторской песни. Логично было предположить, что именно молодежный ленинградский журнал заинтересуется этим материалом. Он и заинтересовался. Но увы, даже после весьма хвалебного отзыва на статью Ю.А. Андреева и поддержки самого Дольского ничего не произошло. Эпоха, как говаривал Аркадий Райкин, была мерзопакостная, и потому статья благополучно утонула в архивах редакции, хотя ее сотрудники несколько раз письменно уверили автора в неизбежности публикации.*

*Потом стали выходить новые диски Дольского, началась перестройка, короче – пришли новые времена и потребовали новых песен. Однако автор убежден, что некоторые мысли более, чем пятнадцатилетней давности отнюдь не устарели, и потому предлагает этот текст без изменений, хотя давно уже привык излагать свои соображения несколько иным способом.*

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

Бичко З.– кандидат філологічних наук, доцент ТДПУ.  
 Вакарюк В.– пошукувач ТДПУ.  
 Вакарюк Л.– кандидат філологічних наук, доцент ТДПУ.  
 Вшетічка Ф.– кандидат філологічних наук, доцент Оломоуцького університету (Чеська Республіка).  
 Глотов О.– доктор філологічних наук, професор ТДПУ.  
 Казакова О.– вчитель російської мови та літератури  
 Кравчун Л.– аспірант ТДПУ.  
 Левенець В.– аспірант ТДПУ.  
 Лещак О.– доктор філологічних наук, завідувач Лабораторії славістичних студій ТДПУ.  
 Лещак С.– викладач Свентокшиської академії ім. Я.Кохановського (Польща).  
 Мاستиляк В.– пошукувач ТДПУ.  
 П'ятакова Г.– кандидат філологічних наук, викладач Львівського національного університету ім. І.Франка.  
 Папуша О.– аспірант ТДПУ.  
 Пастух Н.– викладач Львівського Національного університету.  
 Ситько Ю.– пошукувач ТДПУ.  
 Сухарина Н.– молодший науковий співробітник Українського мовно-інформаційного фонду НАН України

**Умови****прийому матеріалів до альманаху  
«STUDIA METHODOLOGICA»**

Альманах “Studia methodologica” створено для публікування результатів досліджень з методології гуманітарних наук.

До альманаху приймаються наукові статті з проблем філософії та методології гуманітарних наук. Пріоритет надається статтям, що максимально відповідають профілю видання. Редакція зацікавлена в матеріалах до рубрик «Рецензії та огляди», «Переклади» (українською або російською мовами) та «Sapienti sat» (свого роду «інтелектуальний десерт», виражений в афористичній або навіть гумористичній формі). Матеріали друкуються мовою оригіналу із збереженням авторської стилістики та граматики. Авторам надсилається примірник альманаху. Редакція просить надсилати матеріали за адресою: 46027, Тернопіль 27, а/с 554, або електронною поштою, E-mail: sitko@inbox.ru або glotov@tspu.edu.ua.

Примірник альманаху можна замовити за адресою редакції.

**Вимоги до оформлення матеріалів.** Матеріали приймаються на дискетах у форматі Microsoft Word 6.0. Мінімальний обсяг статей має становити не менше 3 сторінок машинопису (1800 зн/ст). Бажана наявність надрукованого примірника статті з авторськими виділеннями. Посилання бажано робити за зразком: [Багалій, 1956: 128], де Багалій – перше слово адреси книги у списку літератури, 1956 – рік видання, 128 – номер сторінки, на яку посилается автор. Усі посилання мусять бути ретельно звірені. Обов'язкова наявність даних про автора (прізвище, ім'я та по батькові повністю, науковий ступінь, посада, службова та домашня адреса, контактний телефон).

S-88 Studia methodologica. Випуск 10.– Тернопіль: 2002.– 88 с.

Черговий, десятий, випуск альманаху присвячено проблемам сучасних гуманітарних наук. Особлива увага приділяється розгляду методології літературознавчого та мовознавчого дослідження на сучасному етапі їх розвитку. Вміщено також роботи, присвячені окремим філологічним та філософським проблемам.

Для мовознавців, літературознавців, філософів, дослідників у галузі методології гуманітарного знання та всіх, хто цікавиться проблемами сучасних гуманітарних наук.

Наукове видання  
**STUDIA METHODOLOGICA**  
 Випуск 10

Адреса редакції альманаху: 46027, Тернопіль 27, а/с 554.

Підписано до друку 10.01.2001. Формат 70×108/16.

Гарнітура “Таймс”.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Наклад 150 прим.

Віддруковано з готових діапозитивів у типографії ТДПУ ім. В. Гнатюка.