

О. Харитоненко, асп.

«СЛОВО» ЯК ЗМІСТОТВІРНА КАТЕГОРІЯ В ДРАМАТУРГІЇ М. ЛЕРМОНТОВА

Розглянуто проблему співвідношення в романтизмі категорій «слова» і «образу», що на матеріалі лермонтовської драматургії дає можливість по-новому оцінити специфіку побудови і розв'язання драматичного конфлікту.

The problem of correlation of categories «word» and «image» in romanticism on material of Lermontov's drama is considered in this article. It allows to see the specific features of structure and settlement of dramatic conflict in a new fashion.

Драма – особливий феномен у творчості М. Лермонтова. Її специфіку досліджували такі вчені як Б. Ейхенбаум, Б. Нейман, М. Яковлев, Н. Владимирська, В. Коровін, Н. Бродський, Ю. Манн та ін. [1]. Домінуючими рисами, що визначають поетику лермонтовської драматургії, визнано: автобіографічність. Формульність, самоцититування (драми пронизані спільними для всієї творчості темами та мотивами), однотипність (п'ять драм сприймаються як близнюки: часто зустрічаються текстуальні самоповтори), наявність свідомих тематичних та стилістичних запозичень із Шіллера, Лессінга, Шекспіра, Грибоєдова, філософічність (мається на увазі вплив філософії Сен-Сімона, Фур'є, Шіллера). Драму Лермонтова аналізували насамперед у руслі формальної школи. Питання, «навіщо?» знадобилось автору написати п'ять «однакових», подібних до Шіллерових, драм, вчених не цікавило. Причому, «Испанцы», «Menschen und Leidenschaften», «Странный человек», «Два брата» були визнані «школярськими», а «Маскарад», стилістично, тематично та ідейно підготовлений першими трьома п'єсами, – названо вершиною творчості Лермонтова. Якщо далі розмірковувати в тому ж дусі, то логічно уявити, що письменник, визнавши «Вадима», наприклад, невдалою стилізацією, міг не тільки завершити свій перший роман, а й переписати його ще п'ять разів, змінюючи імена персонажів та місце подій.

У драмах Лермонтова, на наш погляд, існує система «натяків», як потрібно сприймати читачеві дію та персонажів.

Перше, герой живе не у світі справжньому, а у світі слів і знаків. Ось провідні характеристики такої картини світу. А) Тіло і Слово – дві неадекватні одна одній категорії («Вы правы, как дикарь, свободе лишь послушный, / Не гнется гордый наш язык, / Зато уж мы как гнемся добродушно» (88) [2], «О, где ты, честь моя!.. отдайте это слово» (81), «Да маски глупой нет: / Молчит... таинственна, заговорит... так мило. / Вы можете придать ее словам / Улыбку, взор, какие вам угодно...» (19). Тіло завжди ніби «наповнюється» словом, і не завжди це узгоджується з волевиявленням героя: слово може «вселити» ворожий людині дух («Но иногда опять какой-то дух враждебный / Меня уносит в бурю прежних дней, / Стирает с памяти моей / Твой светлый взор и голос твой волшебный. / В борьбе с собой, под грузом тяжелых дум, / Я молчалив, суров, угрюм» (34), це може бути слово книжне («И я должен буду разрушить этот обман? Ба! Да я, кажется, начинаю раздражать ему! Нет!.. жизнь не роман!» (317). Б) Герой завжди «зчитує» інформацію. Об'єктами такого «зчитування» стає обличчя («Читает на лицах чуть знакомых вам. / Все побужденья мысли.» (13) та ім'я, як варіанти відкритих текстів, маска, лист, чутка, гра, минуле героя (зашифровані тексти). В) Для героя діяти часто означає говорити («Дай я буду считать... когда скажу: три... спускай... не могу... чудо! Сердце охладело... слова не льются...» (272). Г) Герой говорить багато і не завжди логічно (фактично, це німа сцена навпаки). В. Гюго так розмірковував про подібний феномен: «Кажуть, будь-яка пристрасть – красномовна, будь-яка переконана людина здатна переконувати. <...> Бувають такі миті, коли всі люди розуміють одне одного, коли весь Ізраїль піднімається, як одна людина» [3]. Таким чином, «словоплетіння» повинно вирішувати конфлікт, але не вирішує його. Д) Герой почувається «чужинцем»: зі свого простору в тексті він потрапляє в незрозуміле для себе середовище («Боюсь осквернить тебя прикосновеньем, / Боюсь, чтобы тебя не испугал / Ни стон, ни звук, исторгнутый мученьем» (34).

Друге, у героя виникають постійні труднощі при передачі інформації: на шляху від дії (думки) до мовлення слово постійно змінює конотації. Причому підкреслюється незмінна тенденція: переходячи від адресанта до адресата, повідомлення змінює знак (комічне перетворюється на трагічне і навпаки). Ось кілька прикладів. «Александр. Что ж, извольте: не рассказать ли, как толстая жена откупщика потеряла башмак в Собрании, это очень смешно, но вы так добры, что вам будет

копія статті з оригіналу

жалко. Рассказать, как князь Иван битых три часа толковал мне об устройстве новой водяной мельницы и сам махал руками наподобие ветряной; вы сами видели эту картину и не смеялись; повторить, что рассказывает он про своего дядю, как тот на двадцатом году от роду получил пощечину, семдесят два года все искал своего неприятеля, на девяносто втором нашел, замахнулся... и от натуги умер – это смешно, только когда он сам рассказывает...» (360) [4]. «Дарья. Случилась маленькая комедь между батюшкой и сынком... не извольте бояться – это ничего: Юрья Николаича батюшка побранил, да в шутку и проклял, а тот огорчился» (283). «Ваш страх напрасен!.. Арбенин в свете жил, – и слишком он умен, Чтобы решиться на огласку, И сделать, наконец, без цели и нужды, В пустой комедии – кровавую развязку» (73). «Казарин (у гроба Нины). Арбенин здесь? Печален и вздыхает. Посмотрим, как-то он комедию сыграет» (101).

Третє, і це стосується лермонтовської стилізації «під» Шіллера або «під» Лессінга, наприклад. У драмах завжди окреслюється дистанція між книжністю і реальністю: «Пожалуйста – писаных романов не терплю, а до настоящих страстный охотник»; «...жизнь не роман!» (317); «Портрет хорош, – оригинал-то скверен» (11). Часто зустрічаються алюзії на ті чи інші драми Шіллера, Шекспіра, Грибоедова: «...играли общипанных разбойников Шиллера» (309), «...и со мной случится скоро горе, не от ума, но от глупости!..» (315). У «Маскарадї» є одне перефразування, в якому криється, очевидно, натяк на принцип введення чужого слова в тканину драми. Цей принцип – гра: «Казарин. Не вытерпел... зажглося ретивое. (Тихо.) Ну, не ударься в грязь лицом. И докажи им, что такое Возиться с прежним игроком. *Игроки*. Извольте, вам и книги в руки...» (14).

Четверте, перед нами завжди герой, яким заволоділа одна думка-пристрасть, герой, близький до того, щоб збожеволіти, герой-маріонетка, підвладний якійсь невідомій силі (долі, чужого слова, пам'яті): «(Сумасшедшие) не могут помнить и пересказывать своих чувств: от этого их муки еще ужаснее... В их голове всегдашний хаос; одна только полусветлая мысль неподвижна, вокруг нее вертятся все другие и в совершенном беспорядке. Посмотрите очень близко на картину, и вы ничего не различите, краски сольются перед глазами вашими: так точно люди, которые слишком близко взглянули на жизнь, ничего более не могут в ней разобрать...» (353).

У лермонтовських драмах дія розвивається однотипно: конфлікт Батька і Сина, що ускладнюється любовною інтригою, розв'язується трагічно [5].

Причому розв'язується він (смертю героя, божевіллям, втратою свідомості) умовно, бо після себе герой лишає «рой несчастных» при тих самих вихідних умовах (в «Menschen...» конфлікт між тещою і зятем не вичерпується, а ускладнюється, в «Странном человеке» Белінський і Наташа приречені на нещастя, в «Маскараде» Звездич «Навек лишен спокойствия и чести»). Безвихідь характеризує дію, яка приречена повторюватись. У цьому можлива аналогія з бартівською концепцією драм Расіна. Ось найважливіші її положення: а) одинадцять трагедій Расіна можна звести до одного інваріанту, де конфлікт розвивається між Батьком-деспотом та Сином, якого роздирає страх перед батьком; між братами, які ворогують через спадщину; в межах любовного трикутника; б) у Расіновому театрі нема характерів, але є «маски» і ситуації; в) «...поразка Расінового героя трапляється через нездатність помислити час інакше, ніж у категоріях повторення. Втягнутий у цей нерухомий час вчинок тяжіє до ритуалу»; г) поведінка Расінового героя – словесна, мова героїв тривіальна, бо тривіальність – невід'ємна форма під-мови, логоса, який постійно народжується і ніколи не завершується [6].

Коріння побудови і розв'язки такого драматичного конфлікту – насамперед, у театрі та естетиці Клейста. Так, у статті «Про театр маріонеток» він писав: «У кожного руху... є свій центр ваги; достатньо керувати цим центром, що міститься всередині фігурки; а члени її – ніщо інше, як маятники, вони слухають самі собою, механічно, їх смикати не треба», «...людина просто не в змозі навіть лише зрівнятися... з маріонеткою. Тільки боги можуть тягатися з матерією на цьому поприщі; і тут той пункт, де сходяться обидва кінці кільцеподібного світу» [7]. Перед нами притча. Відтоді, як людина вкусила від дерева пізнання, вона роздвоїлася: інтелект, рефлексія контролюють почуття. Маріонетка, «матерія» в цьому плані настільки ж досконаліша за людину, наскільки «на другому кінці» досконаліший за людину Бог. Неусвідомлене почуття більш «божественне». Звідси автоматизм у діях і словах героїв. Але чи вдається їм наблизитись до ідеалу? Ні. Театр Клейста не розв'язав цього питання, а лише порушив його.

Клейст наводить ще один приклад, не менш цікавий для з'ясування його теорії маріонеткових дій-повторень. Він описує випадок із життя. Юнак випадково підняв ногу, і нагадав сам собі й навколишнім статую «Юнак, що виймає з ноги скалку». Він хотів повторити цей рух, але не зміг. Він ніяково піднімав ногу третій раз, четвертий, десятий – марно! «Він тепер цілими днями стояв перед дзеркалом; і позбувався однієї привабливої

риси за іншою. Якась невидима і незрозуміла сила опутувала, здавалося б, вільну гру його жестів, як залізна сітка, і коли минув рік, у ньому вже не було й сліду від тієї приємності, що раніше милувала очі людей» [8]. Завершується приклад висновком: пізнання, що стало колись причиною падіння людини, може повернутися до неї в майбутньому, але для цього їй необхідно пройти через безкінечність повернень. Отже: 1) шлях людини виглядає як страшна безкінечність повторень, 2) збоку ці повторення видаються комічними, насправді ж вони обертаються для людини трагедією, 3) результатом їх повинно стати духовне воскресіння людини, гарантоване в майбутньому і нездійсненне нині.

Цікавими для нас є роздуми Е. Гофмана про оперу-буф, яку письменник вважав ідеальною формою виявлення драматичного начала в романтизмі. Її девіз – реальні люди в абсурдних ситуаціях: «В опері-буф фантастична випадковість стає на місце романтичного начала, яке ти вважаєш неодмінною умовою опери. А мистецтво поета має полягати в тому, щоб не тільки створювати поетично достовірні й завершені образи дійових осіб, а й малювати їх такими, нібито вони вихоплені зі звичайного життя, наділяти їх суто індивідуальними рисами, щоб глядач мимоволі міг вигукнути: “Та це ж мій сусіда” <...> і притому всі ці люди неодмінно повинні потрапляти у найбезглуздіші ситуації, а все разом має справляти на нас таке дивне враження, ніби і вони, і все, що їх оточує, стали жертвою якого-небудь насмішкуватого Духа, що нестримно втягує нас у круговерть своїх веселих витівок» [9].

Драма і драматичне – важливі категорії в теорії романтизму, вичерпний аналіз яких виходить за межі поставлених тут завдань. Але один аспект прямо відповідає заявленій темі. У Франції початку ХІХ ст., а саме у працях В. Гюго та А. Віньї, теорія драматичного була чимось споріднена з теорією романтичної іронії, розробленою в Німеччині ієнцями [10]. Драма ставала фактором естетичного перетворення дійсності, основою формотворення, вона відкривала шлях до універсального мистецтва, до синтезу, який давав би змогу не просто поєднувати антиномічні жанри та стилі, а й прорватися до повноти буття.

Особливу зацікавленість викликає специфіка співвідношення естетичних функцій образу й мови (слова) в художньому світі драм Лермонтова. Багато в чому такий підхід до розмежування слова та образу був підготовлений тенденціями у філософії пізнання, які склалися в 30-х рр. ХІХ ст. Знання дається або у чуттєвій формі, або в категоріях мислення.

Мислення – це пов'язування найрізноманітніших уявлень за необхідними законами: «його витвори є суто ідеальні, абстраговані: тут лики зникають, тут істоти означають думки» [11]. У романтизмі категорія образу (“лику”, “тіла”) протистояла категорії слова-думки як така, що наповнена статичним та провіденційним значеннями, на відміну від значень, що перебувають у процесі становлення. «Примусьте середньовічну статую говорити – вона не буде такою хорошою», – писав М. Павлов про свого нудьгуючого романтичного героя. «Все, що здавалось мені новим за дверима, що оживляло мою ходу, коли я підходив до його кабінету, всі ці наші денні дрібниці завмирили у мене на язиці, щойно я переступав поріг <...> Від нього віяло тим холодом, у якому є якась лякаюча велич» [12]. «Передайте» свою думку-слово іншому і ви повернете собі цей спокій: так міг би М. Павлов охарактеризувати ідею своєї повісті «Демон». Щоб отримати орден («Анну на ший») та гроші, чиновник, одержимий ідеєю забезпечити свою «дружину-красуню», пішов до начальника, видав себе за божевільного, сказав, що жінка його закохана в начальника, при цьому ніби передав свою одержимість, «виговорив», і таким чином отримав усе, чого хотів [13]. Для нас важливим є вже той фактор, що визначив назву повісті: «Демон». Швидше за все, демон – це сила, в даному випадку, сила слова спокуси, здатна «пронизувати» форми і тіла у просторі [14]. Тут слово, яке повторюється і не має сенсу, впливає на моторику, провокує дію.

Отже, можемо виділити ряд положень, що характеризують специфіку лермонтовської драми: 1) її простір – це простір словесної гри, причому мовленнєва поведінка героя, загалом характерна для драми як роду літератури, відбиває не дійсні факти, а мовленнєву поведінку інших рівнів, 2) конфлікт ускладнюється труднощами в комунікації між героями, що призводить до дискретності категорій комічного і трагічного, 3) конфлікт ніколи не розв'язується, а, навпаки, завжди окреслюється його перспектива, що на іншому вже рівні виявляється як дублювання однієї драми іншою, 4) запозичення і стилізації мають декларативний характер і свою змістотвірну функцію. Всі ці особливості, по-перше, заявлені самим Лермонтовим, по-друге, генетично пов'язані з практикою і теорією драматичного в романтизмі.

1. *Эйхенбаум Б.* Статьи о Лермонтове. – М.; Л., 1961. – С. 125-220;
Нейман Б. В. Драматургия Лермонтова // Театр. – 1938. – № 9. – С. 64-73;
Яковлев М. Н. Лермонтов как драматург. – М.; Л., 1924;
Владимирская Н. М. Жанровые особенности ранней драматургии М. Ю. Лермонтова

// Радищев А.Н, Белинский В.Г., Лермонтов М.Ю. – Рязань, 1974; Бродский Н.Л. М.Ю. Лермонтов. Биография. – М., 1945. – Т. 1. – С. 278-96,320-22; Коровин В.И. Герой и миф (По драме Лермонтова «Маскарад») // Анализ драматургического произведения. – Л., 1988. – С. 122- 134; Манн Ю. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова // Изв. АН СССР. - Сер. лит. и яз., 1977. – Т. 36. – №1; 2. Тут і далі драми поета цит. за: Лермонтов М.Ю. Собр. соч. : В 4 т. – Т. 3 : Драмы. – М., 1976. 3. Гюго В. О гении // Лит. манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1986. – С. 435; 4. В «Штоссе» подібні міркування стосуються образу, а не слова: «Не случилось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно брошенной на стену каким-нибудь предметом, различать профиль человеческого лица <...> Попробуйте переложить их на бумагу! Вам не удастся; <...> очарование исчезнет; рука человека никогда с намерением не произведет этих линий; математически малое отступление – и прежнее выражение погибло навсегда» (Лермонтов М.Ю. Собр. Соч... – Т. 4. – С.343); 5. Варіанти фігури Батька: рідний батько-деспот у «Странном человеке», «Menschen...», «старший», наприклад, бабуся з «Menschen» або чоловік-рогоносець у «Двух братьях», Фатум, рабом якого був Арбенін у «Маскараде»); 6. Барт Р. Из книги «О Расине» // Барт Р. Избр. работы. – М., 1989. – С. 196; 7. Клейст Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи. – М., 1911. – С. 513, 516; 8. Там само. – С. 516-517; 9. Гофман Э. Серапионовы братья. – М., 1995. – С. 220; 10. Див: Мироненко Л.А. Художественный мир «личного» романа. – М., 1999; 11. Галич А.И. Картина человека : Опыт наставительного чтения о предметах самопознания всех образованных сословий. – СПб., 1834. – С. 154; 12. Павлов Н.Ф. Соч. – М., 1985. – С. 104, 106; 13. Там само. – С. 148; 14. Про таку інтерпретацію терміна «демон» у Й. Гете див. : Ямпольский М. Демон и лабиринт. – М.,1996.

Надійшла до редколегії 12.05.2000 р.

ван на природу : Опыт сравнит. изуч. славянск. преданий и верований, в связи с мифич. сказаниями других родственн. народов. – М., 1865-1869. – Т. 1-3. – С. 14;

¹³ Гамкрелдзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. – Тбилиси, 1984. – Т.2. – С.700;

¹⁴ Сумцов Н.Ф. Личные обереги от глаза. – Харьков, 1991. – С. 9; ¹⁵ Библиейская энциклопедия. – С. 525;

¹⁶ Сергеев Е.А. Цит. кн. – С. 18.

Надійшла до редколегії 1.06.2000 р.

О.Харитоненко, асп.

“СЛОВО” ЯК ЗМІСТОТВІРНА КАТЕГОРІЯ В ДРАМАТУРГІЇ М.ЛЕРМОНТОВА

Розглянуто проблему співвідношення в романтизмі категорій “слова” і “образу”, що на матеріалі лермонтовської драматургії дає можливість по-новому оцінити специфіку побудови і розв’язання драматичного конфлікту.

The problem of correlation of categories “word” and “image” in romanticism on material of Lermontov’s drama is considered in this article. It allows to see the specific features of structure and settlement of dramatic conflict in a new fashion.

Драма – особливий феномен у творчості М.Лермонтова. Її специфіку досліджували такі вчені як Б.Ейхенбаум, Б.Нейман, М.Яковлев, Н.Владимирська, В.Коровін, Н.Бродський, Ю.Машін та ін.¹ Домінуючими рисами, що визначають постіку лермонтовської драматургії, визнають: автобіографічність, формульність, самоцітування (драми пронизані спільними для всієї творчості темами та мотивами), однотипність (п’ять драм сприймаються як близнюки: часто зустрічаються текстуальні самоповтори), наявність свідомих тематичних та стилістичних запозичень із Шіллера, Лессінга, Шекспіра, Грибосдова, філософичність (мається на увазі вплив філософії Сен-Сімона, Фур’є, Шіллера). Драму Лермонтова аналізували насамперед у руслі формальної школи. Питання, “навіщо?” знадобилось автору написати п’ять “однакових”, подібних до Шіллерових, драм, вчених не цікавило. Причому, “Испанцы”, “Menschen und Leidenschaften”, “Странный человек”, “Два брата” були визнані “школярськими”, а “Маскарад”, стилістично, тематично та ідейно підготовлений першими трьома т’єсами, – названо вершиною творчості Лермонтова. Якщо далі розмірковувати в тому ж дусі, то логічно уявити, що письменник, визнавши “Вадима”, наприклад, невдалою стилізацією, міг не тільки завершити свій перший роман а й переписати його ще п’ять разів, змінюючи імена персонажів та місце подій.

У драмах Лермонтова, на наш погляд, існує система “натяків”, як потрібно сприймати читачеві дію та персонажів.

Перше, герой живе не у світі справжньому, а у світі слів і знаків. Ось провідні характеристики такої картини світу. А) Тіло і Слово – дві неадекватні один одній категорії (“Вы правы, как дикарь, свободолюбив, послушный, / Не жется горбый или язык, / Зато уж мы как енемся добродушно” (88), “О, где ты, честь моя!.. отдайте это слово” (81), “Да миски глухой нет; / Молчит... таинственный, загадочный... так мило, / Вы можете придать ее словам, / Улыбку, взор, кикие вам угодно...” (19). Тіло завжди ніби “наповнюється” словом. Ї не завжди це узгоджується з волевиявленням героя: слово може “вселити” ворожий людині дух (“Но иногда опять какой-то дух враждебный / Меня укусит в бую презранных дней, / Стирает с памяти моей / Твой светлый взор и голос твой волшебный, / В борьбе с собой, под оружом пылких дум, / Я молчалив, суров, урюм” (34), це може бути слово книжне (“И я должен буду разрушить этот обман? Ба! Да я, кажется, началю подражать ему! Нет!.. жизнь не роман!” (317). Б) Герой завжди “зчитує” інформацію. Об’єктами такого “зчитування” стає обличчя (“Читает на лицах чуть знакомых вам / Все побуждения, мысли...” (13) та ім’я, як варіанти відкритих текстів, маска, лист, чутка, гра, минуле героя (зашифровані тексти). В) Для героя віяти часто означає говорити (“Дай я буду считать... когда скажу при...пускной... не могу... чудо! Сердце охладело... слова не льются...” (272). Г) Герой говорить багато і не завжди логічно (фактично, це німа сцена навпаки). В.Гюго так розмірковував про подібний феномен: “Кажуть, будь-яка пристрасть – красномовна, будь-яка переконана людина здатна переконувати. <...> Бувають такі мипі, коли всі люди розуміють одне одного, коли весь Ізраїль піднімається, як одна людина”.² Таким чином, “словолетіння” повинно вирішувати конфлікт, але не вирішує його: Д) Герой почувасться “чужинцем”: зі свого простору в тексті він потрапляє в незрозуміле для себе середовище (“Боюсь оквертять тебя прикосновеньем, / Боюсь, чтобы тебя не испугал / Ни стои, ни звук, исторгнутый мученьем...” (34).

Друге, у героя виникають постійні труднощі при передачі інформації: на шляху від дії (думки) до мовлення слово постійно змінює конотації. Причому підкреслюється незмінна тенденція: переходячи від адресанта до адресата, повідомлення змінює знак (комічне перетворюється на трагічне і навпаки). Ось кілька прикладів. “Александр. Что ж, извольте: не рассказать ли, как толстая жена откушника потеряла башмак в Собрании, это очень смешно, но вы так добры, что вам будет

жалко. Рассказать, как князь Иван битых три часа толковал мне об устройстве новой водяной мельницы и сам махал руками наподобие ветряной; вы сами видели эту картину и не смеялись; повторить, что рассказывает он про своего дядю, как тот на двадцатом году от роду получил пощечину, семдесят два года все искал своего неприятеля, на девяносто втором нашел, замахнулся... и от натуги умер – это смешно, только когда он сам рассказывает...” (360)⁴. “*Дарья*. Случилась маленькая комедь между батюшкой и сыном... не извольте бояться – это ничего: Юрья Николаича батюшка побранил, да в шутку и проклял, а тот огорчился” (283). “Ваш страх напрасен!.. Арбенин в свете жил, – и слишком он умен, Чтобы решиться на огласку; И сделать, наконец, без цели и нужды, В пустой комедии – кровавую развязку” (73). “Казарин (у гроба Нины). Арбенин здесь? Печален и вздыхает. Посмотрим, как-то он комедию сыграет” (101).

Третє, і це стосується лермонтовської стилізації “під” Шіллера або “під” Лессінга, наприклад. У драмах завжди окреслюється дистанція між книжністю і реальністю: “Пожалуйста – писаных романов не терплю, а до настоящих страстный охотник”; “...жизнь не роман!” (317); “Портрет хорош, – оригинал-то скверен” (11). Часто зустрічаються алюзії на ті чи інші драми Шіллера, Шекспіра, Грибоедова: “...играли общипанных разбойников Шиллера” (309), “...и со мной случится скоро горе, не от ума, но от глупости!..” (315). У “Маскараді” є одне перефразування, в якому криється, очевидно, натяк на принцип введення чужого слова в тканину драми. Цей принцип – гра: “Казарин. Не вытерпел...зажглось ретивое. (Тихо.) Ну, не ударься в грязь лицом. И докажи им, что такое Возиться с прежним игроком. *Игроки*. Извольте, вам и книги в руки...” (14).

Четверте, перед нами завжди герой, яким заволоділа одна думка-пристрасть, герой, близький до того, щоб збожеволіти, герой-маріонетка, підвладний якійсь незвідомій силі (долі, чужого слова, пам’яті): “(Сумасшедшие) не могут помнить и пересказывать своих чувств: от этого их муки еще ужаснее...В их голове всегдашний хаос; одна только полусветлая мысль неподвижна, вокруг нее вертятся все другие и в совершенном беспорядке. Посмотрите очень близко на картину, и вы ничего не различите, краски сольются перед глазами вашими: так точно люди, которые слишком близко взглянули на жизнь, ничего более не могут в ней разобрать...” (353).

У лермонтовських драмах дія розвивається однотипно: конфлікт Батька і Сина, що ускладнюється любовною інтригою, розв’язується тра-

гічно⁵. Причому розв’язується він (смертю героя, божевіллям, втратою свідомості) умовно, бо після себе герой лишає “рой несчастных” при тих самих вихідних умовах (в “Menschen...” конфлікт між тещою і зятем не вичерпується, а ускладнюється, в “Странном человеке” Белінський і Наташа приречені на нещастя, в “Маскараде” Звездич “Навек лишен спокойствия и чести”). Безвихідь характеризує дію, яка приречена повторюватись. У цьому можлива аналогія з бартівською концепцією драм Расіна. Ось найважливіші її положення: а) одинадцять трагедій Расіна можна звести до одного інваріанту, де конфлікт розвивається між Батьком-деспотом та Сином, якого роздирає страх перед батьком; між братами, які ворогують через спадщину; в межах любовного трикутника; б) у Расіновому театрі нема характерів, але є “маски” і ситуації; в) “...поразка Расінового героя трапляється через нездатність помислити час інакше, ніж у категоріях повторення. Втягнутий у цей нерухомий час вчинок тяжіє до ритуалу”; г) поведінка Расінового героя – словесна, мова героїв тривіальна, бо тривіальність – невід’ємна форма під-мови, логоса, який постійно народжується і ніколи не завершується⁶.

Коріння побудови і розв’язки такого драматичного конфлікту – насамперед, у театрі та естетиці Клейста. Так, у статті “Про театр маріонеток” він писав: “У кожного руху...є свій центр ваги; достатньо керувати цим центром, що міститься всередині фігурки; а члени її – ніщо інше, як маятники, вони слухають самі собою, механічно, їх смикати не треба”, “...людина просто не в змозі навіть лише зрівнятися...з маріонеткою. Тільки боги можуть тягтися з матерією на цьому поприщі; і тут той пункт, де сходяться обидва кінці кільцеподібного світу”⁷. Перед нами притча. Відтоді, як людина вкусила від дерева пізнання, вона роздвоїлася: інтелект, рефлексія контролюють почуття. Маріонетка, “матерія” в цьому плані настільки ж досконаліша за людину, наскільки “на другому кінці” досконаліший за людину Бог. Неусвідомлене почуття більш “божественне”. Звідси автоматизм у діях і словах героїв. Але чи вдається їм наблизитись до ідеалу? Ні. Театр Клейста не розв’язав цього питання, а лише порушив його.

Клейст наводить ще один приклад, не менш цікавий для з’ясування його теорії маріонеткових дій-повторень. Він описує випадок із життя. Юнак випадково підняв ногу, і нагадав сам собі й навколишнім статую “Юнак, що виймає з ноги скалку”. Він хотів повторити цей рух, але не зміг. Він ніяково піднімав ногу третій раз, четвертий, десятий – марно! “Він тепер цілими днями стояв перед дзеркалом; і позбувався однієї привабливої

риси за іншою. Якось невидима і незрозуміла сила опутувала, здавалося б, вільну гру його жестів, як залізна сітка, і коли минув рік, у ньому вже не було й сліду від тієї приємності, що раніше милувала очі людей”⁸. Завершується приклад висновком: пізнання, що стало колись причиною падіння людини, може повернутися до неї в майбутньому, але для цього їй необхідно пройти через безкінечність повернень. Отже: 1) шлях людини виглядає як страшна безкінечність повторень, 2) збоку ці повторення видаються комічними, насправді ж вони обертаються для людини трагедією, 3) результатом їх повинно стати духовне воскресіння людини, гарантоване в майбутньому і нездійсненне нині.

Цікавими для нас є роздуми Е.Гофмана про оперу-буф, яку письменник вважав ідеальною формою виявлення драматичного начала в романтизмі. Її девіз – реальні люди в абсурдних ситуаціях: “В опері-буф фантастична випадковість стає на місце романтичного начала, яке ти вважаєш неодмінною умовою опери. А мистецтво поета має полягати в тому, щоб не тільки створювати поетично достовірні й завершені образи дійових осіб, а й малювати їх такими, нібито вони вихоплені зі звичайного життя, наділяти їх суто індивідуальними рисами, щоб глядач мимоволі міг вигукнути: “Та це ж мій сусід” <...> і притому всі ці люди неодмінно повинні потрапляти у найбезглуздіші ситуації, а все разом має справляти на нас таке дивне враження, ніби і вони, і все, що їх оточує, стали жертвою якогось небудь насмішкуватого Духа, що нестримно втягує нас у круговерть своїх веселих витівок”⁹

Драма і драматичне – важливі категорії в теорії романтизму, вичерпний аналіз яких виходить за межі поставлених тут завдань. Але один аспект прямо відповідає заявленій темі. У Франції початку ХІХ ст., а саме у працях В.Гюго та А.Вінзі, теорія драматичного була чимось споріднена з теорією романтичної іронії, розробленою в Німеччині ієнцями¹⁰. Драма ставала фактором естетичного перетворення дійсності, основою формотворення, вона відкривала шлях до універсального мистецтва, до синтезу, який давав би змогу не просто поєднувати антиномічні жанри та стилі, а й прорватися до повноти буття.

Особливу зацікавленість викликає специфіка співвідношення естетичних функцій образу й мови (слова) в художньому світі драм Лермонтова. Багато в чому такий підхід до розмежування слова та образу був підготовлений тенденціями у філософії пізнання, які склалися в 30-х рр. ХІХ ст. Знання дається або у чуттєвій формі, або в кате-

горіях мислення. Мислення – це пов’язування найрізноманітніших уявлень за необхідними законами: “його витвори є суто ідеальні, абстраговані: тут лики зникають, тут істоти означають думки”¹¹. У романтизмі категорія образу (“лику”, “тіла”) протистояла категорії слова-думки як така, що наповнена статичним та провіденційним значеннями, на відміну від значень, що перебувають у процесі становлення. “Примусьте середньовічну статую говорити – вона не буде такою хорошою”, – писав М.Павлов про свого нудьгуючого романтичного героя. “Все, що здавалось мені новим за дверима, що оживляло мою ходу, коли я підходив до його кабінету, всі ці наші денні дрібниці *завмирили* у мене на язиці, шойно я переступав поріг <...> Від нього віяло тим холодом, у якому є якась лякаюча велич”¹². “Передайте” свою думку-слово іншому і ви повернете собі цей спокій: так міг би М.Павлов охарактеризувати ідею своєї повісті “Демон”. Щоб отримати орден (“Анну на шию”) та гроші, чиновник, одержимий ідеєю забезпечити свою “дружину-красуню”, пішов до начальника, видав себе за божевільного, сказав, що жінка його закохана в начальника, при цьому ніби передав свою одержимість, “виговорив”, і таким чином отримав усе, чого хотів¹³. Для нас важливим є вже той фактор, що визначив назву повісті: “Демон”. Швидше за все, демон – це сила, в даному випадку, сила слова спокуси, здатна “пронизувати” форми і тіла у просторі¹⁴. Тут слово, яке повторюється і не має сенсу, впливає на моторику, провокує дію.

Отже, можемо виділити ряд положень, що характеризують специфіку лермонтовської драми: 1) її простір – це простір словесної гри, причому мовленнєва поведінка героя, загалом характерна для драми як роду літератури, відбиває не дійсні факти, а мовленнєву поведінку інших рівнів, 2) конфлікт ускладнюється труднощами в комунікації між героями, що призводить до дискретності категорій комічного і трагічного, 3) конфлікт ніколи не розв’язується, а, навпаки, завжди окреслюється його перспектива, що на іншому вже рівні виявляється як дублювання однієї драми іншою, 4) запозичення і стилізації мають декларативний характер і свою змістотвірну функцію. Всі ці особливості, по-перше, заявлені самим Лермонтовим, по-друге, генетично пов’язані з практикою і теорією драматичного в романтизмі.

⁸ *Эйхенбаум Б.* Статті о Лермонтове. – М.; Л., 1961. – С. 125-220; *Нейман Б.В.* Драматургия Лермонтова // Театр, 1938. – № 9. – С. 64-73; *Яковлев М.Н.* Лермонтов как драматург. – М.; Л., 1924; *Владимирская Н.М.* Жанровые особенности ранней драматургии М.Ю.Лермонтова

// Радіцев А.Н., Белинский В.Г., Лермонтов М.Ю. – Рязань, 1974; Бродский Н.Л. М.Ю. Лермонтов. Биография. – М., 1945. – Т. 1. – С. 278-96, 320-22; Коробин В.И. Герой и миф (По драме Лермонтова "Маскарад") // Анализ драматургического произведения. – Л., 1988. – С. 122-134; Манн Ю. Игровые моменты в "Маскараде" Лермонтова // Изв. АН СССР. – Сер. лит. и яз., 1977. – Т. 36. – №1; ²Тут і далі драми поета цит. за: Лермонтов М.Ю. Собр. соч. : В 4 т. – Т. 3 : Драмы. – М., 1976. ³Того В. О гени // Лит. манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1986. – С.435; ⁴В "Штоссі" подібні міркування стосуються образу, а не слова: "Не случилось ли вам на замороженном стекле или в зубчатой тени, случайно заброшенной на стену каким-нибудь предметом, различать профиль человеческого лица <...> Попробуйте переложить их на бумагу! Вам не удастся; <...> очарование исчезнет; рука человека никогда с намерением не произведет этих линий; математически малое отступление – и прежнее выражение погибло невозвратно" (Лермонтов

М.Ю. Собр. соч. ... – Т. 4. – С.343); ⁵Варианты фигуры Батяка: рідний батько-деспот у "Странном человеке", "Menschen", "старший", наприклад, бабуся в "Мецен" або чоловік-рогоносець у "Двух братьях", Фатум, рабом якого був Арбенін у "Маскараде"; ⁶Барт Р. Из книги "О Расине" // Барт Р. Избр. работы. – М., 1989. – С. 196; ⁷Клейст Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи. – М., 1977. – С. 513, 516; ⁸Там само. – С. 516-517; ⁹Гофман Э. Серапионовы братья. – М., 1995. – С. 220; ¹⁰Див: Мироненко Л.А. Художественный мир "личного" романа – М., 1999; ¹¹Гам А.И. Картина человека : Опыт наставительного чтения о предметах самопознания всех образованных сословий. – СПб., 1834. – С. 154; ¹²Паелов Н.Ф. Соч. – М., 1985. – С. 104, 106; ¹³Там само. – С. 148; ¹⁴Тіро таку інтерпретацію терміна "демон" у Й.Гете див. : Ямпольский М. Демон и лабиринт. – М., 1996.

Надійшла до редакції 12.05.2000 р.

МОВОЗНАВСТВО

Н.Ашиток, канд. філол. наук

ВФ СЛОВА І ВТОРИННА НОМІНАЦІЯ

Досліджуються проблеми внутрішньої форми слова у контексті вторинної номінації.

This article deals with research the question of the forme of the words at the context of the secondary nomination's problems.

Вітчизняна лінгвістична наука набула великого досвіду в осмисленні вторинної номінації. У працях Н.Д.Арутюнової, В.Г.Гака, В.М.Русанівського, В.Н.Телія, А.А.Уфимцевої, О.С.Кубрякової та ін. глибоко аналізуються процеси, внаслідок яких виникають різного роду семантичні транспозиції, а отже, уважно розглядається підґрунтя формування ВФ слова.

Гносеологічна суть мовної номінації, як первинної, так і вторинної, полягає у здатності понять втілюватися у мовні знаки, матеріалізуватися у лексичні форми. Відображення певного об'єкта дійсності за допомогою слова, яким визначаються зовнішні ознаки об'єкта, його властивості, функціональні характеристики тощо, є першим ступенем номінаційного процесу, або первинною номінацією. Вторинна номінація являє собою процес використання вже відомої номінаційної одиниці зі сформованим понятійним змістом для визначення нового об'єкта дійсності. Як зазначає В.Н.Телія, принципової різниці у суті цих номінацій немає, але вона є у способах відображення дійсності. Непряме (вторинне) відображення реального об'єкта опосередковується попереднім значенням слова, ті чи інші ознаки якого відіграють важливу

роль у виникненні ВФ, переходячи у новий, допоміжний міст, до якого підключається комбінаторико-синтезуюча діяльність свідомості¹. При вторинній номінації до семантичного змісту, що формується, частково переходить логіко-понятійний зміст використаного слова, історично закріплений за ним у лексиці. Базується вторинна номінація на основі ВФ слова, яка в даному разі кваліфікується як ономазіологічна категорія². На думку В.Т.Варіної, ВФ лексичних одиниць можна розглядати як ознаку номінації, що входить до складу лексичного значення слова як особливий елемент³.

На основі дослідження ВФ слова ми пропонуємо дещо інакше розглядати первинну і вторинну номінації, зокрема, їх первинність і вторинність. Як зауважує П.Ю.Гриценко, внаслідок вторинної номінації виникає більш чи менш широке номінативне поле лексеми. При цьому важко з'ясувати характер зв'язку елементів спільного номінативного поля, що об'єднує первинні і вторинні номени⁴. Термін *спільне номінативне поле* краще передає суть вторинної номінації, ніж *номінаційна ознака*, оскільки вторинна номена (ЛСВ) частіше всього не виникає на основі лише однієї або кількох номінативних (а отже – і мотивуючих) ознак. У переважній кількості випадків маємо справу з комплексом таких ознак. З онтологічного погляду, базуючись на образній концепції значення слова, спільний для вихідної і похідної номен семантичний фрагмент відповідає в екстралінгвістичній площині комплексу ознак, яких так само багато, як і в будь-якого цілісного образу. Наприклад, для буквинської вторинної номен *паперовий*

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

ВІСНИК
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
МОВОЗНАВСТВО
ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Випуск 10

Засновано 1958 року

Затверджено вченою радою
філологічного факультету
28 березня 2001 року

Київ
Видавничо-поліграфічний центр
“Київський університет”
2001



У літературознавчому блоці статей ідеться про антинаукові спроби захисту бульварного "шевченкознавства", розглядаються особливості індивідуальних стилів І.Северянина, П.Зюскінда, М.Гоголя, В.Барки, М.Лермонтова, О.Введенського; подаються спостереження над семантичною поетикою та новими способами інтерпретації, втіленням міфопоетичної картини світу в художніх текстах і їх телеверсіях тощо.

Мовознавчі студії присвячено вторинній номінації, семантичному та експресивному потенціалу вербоїдів, комунікативній функції вокативних синтаксем, прізвищам композитної будови, проблемам термінологічної та понятійної корекції міжмовних контактів, білінгвізму та ін.

Фольклористика репрезентована розвідками, в яких досліджуються джерела легенди про Марусю Чурай та міфопоетична природа постійного епітета.

Для викладачів, наукових працівників, аспірантів і студентів.

We offers the article of Nayenko M.K. to "Literaturnaja gazeta". It is the answer to the article, which depended vulgar "Shevchenko science" in Ukraine. The peculiarities of individual styles of I. Severyanin, P.Syuskind, M.Gogol, V.Barka, M.Lermontov, O.Vedensky are explored. The observations under semantic poetics and the new ways of its interpretation are given as well as incarnation of myth-poetics pictures of the world in fiction and its TV versions etc.

Linguistical bloc of articales is devoted to the second nomination, semantic and expressive potential of verbals, communicative function of vocative syntaxes units compound surnames, terminological problems and notion correlation interlingua contacts, bilingua etc.

Folk-lore is presented by exploration where the source of Marusya Churay legend and coustant epithet-mythological nature take place.

For lectures, research workers, postgraduates and students.

Редакційна колегія:

М.К.Наєнко, д-р філол. наук, проф. (відп. ред.); А.О.Ткаченко, д-р філол. наук, в.о. проф. (заст. відп. ред.); Л.В.Грицик, д-р філол. наук, проф.; Л.С.Дем'янівська, д-р філол. наук, проф.; Л.Ф.Дунаєвська, д-р філол. наук, доц.; Ю.І.Корзов, д-р філол. наук, проф.; Л.О.Кудрявцева, д-р філол. наук, проф.; А.К. Мойсієнко, д-р філол. наук, проф.; Н.С.Ніколасєва, канд. філол. наук, доц.; Л.С.Паламар, д-р пед. наук, проф.; О.Л.Паламарчук, канд. філол. наук, доц.; Н.П.Плющ, канд. філол. наук, доц.; Г.Ф.Семенюк, д-р філол. наук, проф.; Н.В.Слухай, д-р філол. наук, проф.; О.С.Снітко, д-р філол. наук, проф.; Л.І.Шевченко, канд. філол. наук, доц.

Адреса редакційної колегії: 02017, Київ, бульвар Тараса Шевченка, 14, Київський національний університет імені Тараса Шевченка, філологічний факультет, кім. 134, тел. 221-02-49, 221-02-91, 221-03-23.

Автори опублікованих матеріалів, несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат економіко-статистичних даних, імен власних та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та дискети не повертаються.

Наукове видання

Вісник

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
МОВОЗНАВСТВО
ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Випуск 10

Редактор О.Грицаюк

Оригінал-макет виготовлено Видавничо-поліграфічним центром "Київський університет"

Засновник та видавець – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Свідоцтво Міністерства інформації України про державну реєстрацію КІ № 251 від 31.10.97. Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", директор Г.Новікова. Адреса ВПЦ: 01033, Київ, бульв. Тараса Шевченка, 14, кімн.43; тел. (38044) 224 9972, (38044) 221 3222; факс (38044) 234 2290.



Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет"
01033, Київ, бульв. Т. Шевченка, 14, кімн.43, тел.(38044) 221 3222; (38044) 224 9972
факс (38044) 234 2290.

Підписано до друку 28.03.2001. Формат 60x84/8. Вид. № 3.
Друк офсетний. Наклад 500. Умовн.друк.арк.10.0.
Зам. № 21-2848

ЗМІСТ

Літературознавство

<i>Наєнко М.</i>	Неуважение к святыням – признак ума невежественного	5
<i>Авдеева Л.</i>	Музыкальное начало в лирике Игоря Северянина	7
<i>Григорова О.</i>	Образна система роману П.Зюскінда “Парфюмер”	11
<i>Дикарева Л.</i>	Метаморфози в системі сновидінь “Петербурзьких повістей” М.Гоголя	15
<i>Пароваткіна Г.</i>	Платонівський інтекст поезії О.Введенського	17
<i>Петриченко О.</i>	“Мерцание имени”, “собираемость значений” “считывание образа”: російська семантична поетика та нові способи її ідентифікації	20
<i>Пушко В.</i>	Архетипи в романі В.Барки “Жовтий князь”	23
<i>Самусенко О.</i>	Втілення міфопоетичної картини світу в художніх текстах та їх телеверсіях: образи води і вогню	25
<i>Харитоненко О.</i>	“Слово” як змістотвірна категорія в драматургії М.Лермонтова	28

Мовознавство

<i>Ашиток Н.</i>	ВФ слова і вторинна номінація	31
<i>Бабієва Л.</i>	Граматична кваліфікація відчислових та займенних ад’єктивних слів	34
<i>Берковець В.</i>	Темпоральні особливості функціонального стилю в сучасній українській літературній мові	38
<i>Бойченко Н.</i>	Семантичний та експресивний потенціал вербоїдів	41
<i>Вакулик І.</i>	Давньогрецькі ініціальні частини сучасних термінів	43
<i>Дудник З.</i>	Застосування емпіричних даних при визначенні субстанціальних параметрів сегментів мовлення	48
<i>Кравченко Л.</i>	Прізвища Лубенщини композитної будови	51
<i>Лаврінець О.</i>	Спільні слова у “злитих реченнях”	55
<i>Любашенко О.</i>	Комунікативна функція вокативних синтаксем у структурі українського речення	58
<i>Непон Л.</i>	Польсько-українські мовні контакти на прикладі польських говорів на Україні. Історико-соціологічний та лінгвістичний коментар	62
<i>Пуряєва Н.</i>	Українська церковно-обрядова термінологія: проблеми термінографії	65
<i>Слободянюк Н.</i>	Історико-гносеологічний аналіз поняття безкавалентної лексики	69
<i>Шовгун Н.</i>	Проблеми білінгвізму в мовному середовищі	71

Фольклористика

<i>Лисюк Н.</i>	Міфопоетична природа постійного епітета	74
<i>Пономаренко Л.</i>	О.О.Шаховський як співавтор легенди про Марусю Чурай	78



CONTENTS

Literature studying

<i>Nayenko M.</i>	Only uneducated mind has no respect for saints'	5
<i>Avdeyeva L.</i>	The theme of music in the lyrics of Igor Severjanin.....	7
<i>Grygorova O.</i>	The Figuratiye System in the Patrick Suesskind's Novel "The Parfumeur"	11
<i>Dykarjeva L.</i>	Metamorphosis in the dream sistem of Gogol's "Petersburg stories"	15
<i>Parovatkina G.</i>	The Platonic intext in philosophic poetry by Alexandr Vvedensky	17
<i>Petrychenko O.</i>	"Sparkling of the Name", "compilation of the Meaning", "reading of the Image" – Russian semantic poetics and the new ways of its identification	20
<i>Pushko V.</i>	Archotype of the novel "Zovtyi knyaz"	23
<i>Samusenko O.</i>	Embodiment of mythic and poetic picture of the world in fiction and its TV versions: images of water and fire.....	25
<i>Harytonenko O.</i>	The "word" as semantic cathegory in the poetic of drama by Lermontov	28

Linguistics

<i>Ashitok N.</i>	The inner form of the words and the secondary nomination	31
<i>Babieva L.</i>	Grammar qualification of numeral and pronoun adjective words	34
<i>Berkovets V.</i>	Temporal peculiarities of functional style in modern Ukrainian language.....	38
<i>Boychenko N.</i>	Semantic and pragmatic potential of the stable verb-noun expressions	41
<i>Vakulyk I.</i>	Ancient Greek initial parts of modern terms	43
<i>Doodnyk Z.</i>	The application of empirical evidence for substance parameters definition of speech segments	48
<i>Kravchenko L.</i>	Compound Surnames in Lubenchyna.....	51
<i>Lavrinets L.</i>	The common words in the so-called fused sentences	55
<i>Lubashenko O.</i>	Communicative function of vocative syntaxes units in structure of Ukrainian sentence	58
<i>Nepop L.</i>	The Polish-Ukrainian Linguistic Contacts: The Paradigm of Polish Patois in Ukraine. Historical, Sociological, and Linguistic Exegesis	62
<i>Puryaeva N.</i>	Problems of Ukrainian church ceremony terminology	65
<i>Slobodyanyuk N.</i>	Historical and gnoseological analysis the concept of the cultural bound of the vocabulary.....	69
<i>Shovgun N.</i>	Problems of bilingualism in language environment	71

Folklore studying

<i>Lysyuk N.</i>	Constant epithet' myphological nature.....	74
<i>Ponomarenko L.</i>	O.O. Shahovskyyi as a co-author of the legend about Marusja Churai	78