

расширение значения, например, *Macaroni* (макаронники, итальянцы), *Wop* (итальянец), *Thug* (презрительное название англичан), *Savages* (чернокожий человек), *Gooks* (азиаты); словосложение, например, *Shit-skin* (чернокожий человек), *Hollywood Indian* (женоподобный мужчина); каламбур, например, *Dark Gable* (темнокожий привлекательный мужчина; игра слов, сравнение с актером Кларком Гейблом); усечение, например, *Mex* (презрительное название мексиканцев), *Brits* (презрительное названия англичан американцами); конверсия, метонимия, например, *Primitives* (чернокожий человек); суффиксальный способ, например, *Arsie* (презрительное название австралийцев); контоминация, например, *Arsetralia* (презрительное название Австралии); этноминации, созданные на основе имитации произношения, например, *Madamoizook* (французенка); этноминации, созданные на основе фразеологической модели, например: *Like a nigger girl's left tit (neither right nor fair)* (несправедливый), *Short and thick like a Welshman's prick* (низкорослый и полный человек), *Hell and half of Georgia* (огромная территория)[7].

Рассмотрев примеры этноминаций в современном английском языке, можно прийти к заключению, что этничность в рамках отношения к иностранцам определяется как представление о "своих" и "чужих". Данная этничность формируется на основе реально существующих и приписываемых определенному народу характеристик.

Источники и литература

1. Арутюнов С.А. Этнонимы // Вопросы языкознания. – 1971. – №4.
2. Thornton, M.C. 1996. Hidden agendas, identity theories, and multiracial people. I.M.P.P. Root (Ed.), *The Multicultural Experience: Racial Borders as the New Frontier* (pp. 101–120). Thousand Oaks, CA: Sage. (ERIC Document Reproduction Service No. ED 393 956).
3. Tiger Woods // *Asian News*. – Oct. 11–17. – 1996.
4. Quasthoff U.M *Social Prejudice as a Resource of Power: Towards the Functional Ambivalence of Stereotypes // Language? Power and Ideology: Studies in Political Discourse / Ed. By R. Wodak. – Amsterdam: Philadelphia: J. Benjamins Publ. Co., 1989*
5. *Oxford Dictionary of English Idioms*
6. *Oxford Dictionary of Modern Slang*
7. Кудрявцев А.Ю. *Англо-русский словарь сленга и ненормативной лексики. – М.: АСТ; Харьков, 2006.*

Степанова И.

ОБРАЗ–ХАРАКТЕР И ОБРАЗ–ЛИЧНОСТЬ В ЛИРИКЕ И. СЕЛЬВИНСКОГО

Решающим актом самоопределения лирики является отношение автора к лирическому субъекту: лирическому герою, лирическому «я», ролевому герою, голосу. Оно специфично для каждой стадии в истории поэтики.

Так, эпоха синкретизма¹, охватывающая период от палеолита до VII – VI веков до н. э. в Греции и первых веков новой эры на Востоке, характеризуется нерасчлененностью «я» и «другого» в сознании творца (классификация С. Н. Бройтмана).

Великим открытием второй эпохи – эйдетической поэтики (с VII – VI веков до н. э. в Греции и с первых веков новой эры в Индии и Китае до второй половины XVIII века в Европе и XIX – XX веков на Востоке) – становится образ-характер в классическом понимании. То есть «объектный образ» человека (М. М. Бахтин), увиденный как «другой» (С. Н. Бройтман), не как «я». На данном этапе совершается переход от синкретизма к различению, от мифа к понятию², от дорефлексивности к рефлексии.

Рождением иного образа – образа-личности, обладающего своим суверенным внутренним пространством и в глубине души обретающего именно себя (не «другого»), мы обязаны третьей стадии исторической поэтики – художественной модальности³. Возраст ее составляет 200 – 250 лет. За этот небольшой в масштабах современной науки период новое искусство успело пройти два этапа в своем развитии: первый охватывает вторую половину XVIII века – 80-е годы XIX, второй – конец XIX века и весь XX. С точки зрения истории литературы различие между указанными периодами очень существенное, но, несмотря на это, смена

¹ В отношении этого термина мы придерживаемся трактовки А. Н. Веселовского, не потерявшей актуальность в современном литературоведении. Синкретизм – свойственный архаическому сознанию целостный взгляд на мир, еще не освоенный отвлеченным, дифференцирующим и рефлексивным мышлением. А вследствие этого синкретизм в искусстве – первичная нерасчлененность разных его видов.

² Слово «понятие» мы приравниваем по значению к слову «эйдос», сохраняя его значение по Платону: «идея» предметов, но одновременно конкретно-чувственный образ; некое сращение идеи и образа.

³ Этот термин предложен Д. Е. Максимовым в монографии «Поэзия и проза Ал. Блока» (Л., 1981). Лингвостилистический аспект понятия изучен Е. А. Некрасовой, давшей определение поэтической модальности как отношения формы речи к действительности, при котором вероятностными и относительными становятся границы «бытийного и сравнительного планов слова» (см. в кн.: *Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М., 2004. – С. 274*). Мы же учитываем сформулированное

С. Н. Бройтманом более широкое значение художественной модальности: «<...> специфически художественное отношение слова к действительности, при котором слово не может быть сведено ни к эмпирически-бытовому, ни к условно-поэтическому, ни к субстанционально-мифологическому смыслу, а выступает как принципиально вероятностная, но эстетически реализованная мера» (там же. – С. 274).

одного, классического, другим – неклассическим – представляет собой целостное образование с поступательной логикой развития.

Эта и некоторые другие периодизации в исторической поэтике [1, 15, 19, 21] дали толчок современным ученым для создания классификаций художественного образа.

В литературоведении понятие «художественный образ» является одним из самых неопределенных⁴. Между тем, оно наиболее частотно для этой науки, и, говоря о лирике, его важность при раскрытии внутреннего мира автора трудно переоценить.

Однако существующие типологии художественного образа, по нашему мнению, страдают отсутствием четкой структуры, доминирующего принципа, по которому осуществляется выделение его видов.

Так, в классификации Л. В. Чернец в один ряд поставлены разные в подходе к образу человека понятия: образ-представление, образ-персонаж (персонаж) и голос [3, с. 43]. Первые два, мы полагаем, обозначают «объектные образы», или «других». Третий же выражает субъектную структуру произведения. Таким образом, перед нами остро встает вопрос об обязательном позиционировании двух различных классификаций – с точки зрения субъектной организации лирического произведения (выражающей авторское сознание) и объекта (персонажа, не имеющего прямого отношения к раскрытию перед читателем автора).

Еще один недостаток этих типологий – размытость дефиниций их компонентов. Например, в классификации лирического субъекта, предложенной В. Е. Хализевым, отмечается поверхностное рассмотрение феномена лирического «мы» и в связи с этим отсутствие его четкого определения [22, с. 353].

Что касается терминов «образ-характер» и «образ-личность», принципиально важных для лирического рода литературы, то в их трактовке учеными также нет ясности: то ли эти понятия выступают синонимами к лирическому герою⁵, то ли – к персонажу, то ли принадлежат к различным классификациям художественного образа.

Итак, дискуссионность интересующей нас проблемы, ее недостаточная исследованность в теоретическом аспекте обусловили актуальность настоящей работы.

Цель данной статьи – выявить различия двух понятий: образа-характера и образа-личности с позиции субъектной организации произведения.

Теоретико-методологической базой работы являются труды отечественных исследователей, посвященные теоретическим проблемам соотношения автора и субъекта в лирике (М. М. Бахтин, Ю. Н. Тынянов, Л. Я. Гинзбург, Б. О. Корман), историческому развитию их «диалога» (А. Н. Веселовский, Ю. М. Лотман, С. Н. Бройтман), вопросам современной жанрологии (В. Е. Хализев, Н. Д. Тамарченко, Л. В. Чернец), творчеству И. Л. Сельвинского в аспекте интересующего нас вопроса (О. Резник, А. Ревич, Л. Озеров, З. Кедрин, Н. Кислухин, В. Огнев, И. Михайлов, Р. Горюнова, В. Гаврилюк, Л. Рустемова).

Методы исследования: сравнительно-исторический, типологический, биографический.

Объектом рассмотрения является ролевая лирика Сельвинского с ролевыми героями, по-разному дистанцированными от личности автора. Именно эти произведения наиболее явно демонстрируют нетождественную семантику образа-характера и образа-личности.

Научная новизна исследования заключается в том, что образ-характер и образ-личность представлены как компоненты классификации художественного образа лирического субъекта.

Теоретическое значение работы состоит в систематизации уже существующих видов художественного образа-субъекта и художественного образа-объекта и выделении их в два самостоятельных.

Практическое значение мы видим в использовании результатов данной работы в курсе по теории литературы, на лекциях и спецкурсах историко-литературного характера, в новых пособиях по поэзии XX века.

История вопроса. Писатели, литературные критики, филологи – современники Сельвинского (П. Антокольский, Я. Белинский, А. Лежнев, А. Дымшиц, М. Гельфанд, С. Городецкий, И. Розанов и др.) – обращали внимание на отдельные аспекты его лирического творчества. Находясь внутри той культурной ситуации, которой принадлежал Сельвинский, многие из них, естественно, анализировали его произведения лишь какого-то отдельного периода: раннего, конструктивистского, военного, позднего.

Но, несмотря на то, что прошло почти 35 лет со дня смерти Сельвинского и литературная эпоха прошлого столетия требует объективной оценки, лирика поэта остается малоизученной. Проблема эволюции лирики автора, а вместе с этим и проблема личностной эволюции Сельвинского глубоко не раскрыта.

Однако нельзя не назвать тех авторов, которые исследовали, пусть не в полной мере, именно специфику художественного образа в лирике Сельвинского: О. Резник, А. Ревич, Л. Озеров, И. Михайлов, З. Кедрин, Н. Кислухин, В. Огнев

Среди современных ученых назовем В. Гаврилюка, Л. Рустемову, А. Карпова, С. Гиндина, Э. Можейко.

Но все вышеперечисленные исследователи, рассуждая о лирическом герое, не дифференцируют понятия личности и характера, по нашему мнению, обладающих различной семантикой. Попытаемся доказать это на примере ролевой лирики Сельвинского.

В 1917 году поэт пишет песню «Белеет чей-то парус в море». Сюжет его незатейлив: девушка ожидает возвращения любимого из плавания, но предчувствует беду. При этом лирическое повествование идет от ее лица, то есть в данном случае можно говорить о ролевом герое. Такой вывод мы делаем на основании определения ролевой лирики как лирического повествования от первого лица, «<...> воспринимаемого читателем как нетождественное автору. Ролевой характер лирического «я» может выявляться благодаря внетекстовым факторам (биографии поэта. – И. С.)... а может быть заложен в тексте как его имманентное свойство

⁴ Отметим, что образ мы трактуем как некую целостность, обладающую «... как бы самостоятельной жизнью и содержанием» (Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М., 2003. – Стб. 669–670).

⁵ Под лирическим героем мы понимаем художественный образ, сущность которого заключена в формуле: и герой и автор «нераздельно и неслиянно». То есть мы не закрываем глаза ни на героиную, ни на авторскую ипостаси лирического героя.

(напр., в случае, когда данное повествование в реальности вообще невозможно...) Однако в любом случае в ролевой лирике «я» поэта отступает. Открывается поэзия «другого»...» [14, стб. 887].

*Белеет чей-то парус в море.
То не милова ль моего?
Не злой ли ветер на просторе
Швыряет с берега его?*

*Давно ушел он за туманы,
С тех пор я думаю одно:
Однажды в шторм волною пьяной,
Быть может выхлестнут на дно.*

Создается впечатление, что девушка очень любит моряка и переживает за него. Но использование прямой речи в последнем четверостишии раскрывает истинное отношение героини к «милу'му», а вместе с этим и ее характер:

*На третий день найдут милого
Набухший труп на берегу.
А я в порту найду другого
И, как того, не сберегу.*

Таким образом, в этом стихотворении наличие образа–характера (ролевого) не вызывает сомнения – он, внутренне присущий песне, раскрывается через один структурный компонент – речь. «Живописный портрет» (то есть образ–представление) отсутствует.

От женского лица Сельвинский также пишет в стихотворении «Милый! Если тебе неможется...» (1965). Здесь ролевой характер также заложен изначально. Произведение построено как обращение к близкому человеку:

*Милый! Если тебе неможется
И почему-то счастье не снится –
Возьми мою душу с терпкой кожицей,
Раскрой на любой странице.*

*Ты услышишь голос, которому неможется,
Словно видишь свое отражение с моста:
Он всеми твоими богами божится
И горько над ними, как ты, смеется.*

Надо полагать, что героиня пишет о своем двойнике, только противоположного пола. Она чувствует его телесную болезнь и, главное, душевные страдания как свои собственные. Возможно, Сельвинский в этом ролевом герое изобразил жену, желая услышать от нее слова, которые вложил в уста героини и которые сам не раз произносил любимой. Хотя, уверены, и не раз слышал. В 1944 году в письме дочери Татьяна поэт признается: «Когда мне было иногда тяжело на душе, так тяжело, что, как писал Маяковский, «сердце рвалось к выстрелу», – сознание, что на свете ты, Цилия и мама, которым я нужен и которые без меня будут очень страдать, – давало мне силы для жизни» [7, с. 78].

Об образе–характере можно говорить и в стихотворении «Цыганская 2-я» (1922).

*Тройкой, гей, безалаберных коней
Вниз пуцую на стезя с обрыва я –
Уж ты попомнишь – повиломаешь, гей.
Ты. Красавка. Рыжая. Гривая...*

*Ай-дай да, яяда-дая'
Эх, и нож: колыдованный, кони крадены,
За-це-луешь ты, шалая моя,
Черыные губы конокрадины.*

Здесь дистанцированной от автора фигурой является цыган–конокрад, который говорит на колоритном языке, льющемся цыганской песней. Его портрета как такового нет, разве что некоторые детали: «черыные губы», нож под дохой с воротником. Характер свободолюбивого цыгана раскрывается большей частью в других строках: «Прыгает к версте полосатая верста...» – максимальная семантическая наполненность представлена здесь в многоточии (герой в вечной езде по свету); «Эх, и нож колыдованный, кони крадены» – первостепенным значением обладают прилагательные, указывающие на некоторую мистичность, присущую цыганам, и их обычное дело – воровство; «Может, где оброну еще до зла – / Жгучую боль о ней (девушке. –И. С.)» – не мыслящему себя без волюшки цыгану знакома и любовь, и страсть. Но даже не этими фразами раскрывается характер цыгана–а общей тональностью произведения, создающейся удалой, сочной, пахнущей ветром цыганской речью.

В некоторых случаях Сельвинский, чтобы подчеркнуть наличие в стихотворении ролевого героя (образа–характера), обращается к рамочным компонентам, в частности, к примечанию. В качестве примера возьмем лирический цикл «Алиса» (1951). После заглавия автор в скобках дает пояснение, что это произведение – не плод его фантазии, а материал рукописей другого человека («Из рукописей друга, пожелавшего остаться неизвестным»). Тем самым он дает понять читателя, что это не автобиографичное произведение. Такое пояснение, впрочем, как и другие «кирпичики» архитектуры текста, «... представляет собой микро-текст, обладающий собственной семантикой... и несущий особую смысловую нагрузку» [3, с. 106]. В «Алисе» этот элемент призван создать дистанцию между автором и лирическим субъектом.

Главная героиня – полька Алиса. Еще не родившись, она уже являлась в снах лирическому герою. Он ее

«... предчувствовал, предвидел». Только по этому одному признанию субъекта ролевой лирики мы не можем судить, насколько он приближен к реальному автору: не ясно, говорит Сельвинский со своей позиции или позиции героя, дистанцированного от него.

Ситуация проясняется в третьем этюде, когда герой заявляет, что для него Алиса родилась «в черный день ледового похода», когда ему, «бородатому», было тридцать три года.

Обращаясь к биографии Сельвинского, мы обнаруживаем, что с июля 1933 года по февраль 1934-го он, по предложению О. Ю. Шмидта, участвовал в арктической экспедиции на «Челюскине» в качестве корреспондента газеты «Правда». И было ему в то время тридцать три года.

О возрасте Алисы в момент их встречи ничего не говорится. Мы можем только предполагать, что она юна, поскольку лирический субъект называет ее девушкой. А он уже, по произведению, в годах. Об этом свидетельствует последняя строка второго этюда, где автор использует «замещенную» точку зрения (гермин Б. Успенского), то есть он говорит не столько о том, что видит героиня, сколько о том, что она должна видеть. Иначе говоря, автор вкладывает собственное видение себя в ее видение его: «Ты... видела лишь... старика». Это вновь наводит нас на мысль, что ролевой герой – сам Сельвинский. Ведь в жизни ему уже за пятьдесят.

В сравнении, которое дает Алиса герою также содержится намек на реального автора: «А знаешь? А ведь ты похож на тигра!». Именно этот полисемантический образ часто встречается в творчестве Сельвинского [13, с. 54–70].

Героиня уезжает в Польшу к жениху. Но измученному страданиями по любимой лирическому субъекту удается найти способ вновь обрести Алису, быть постоянно с ней. Он, «как чародей», «всей болью дымящейся крови» своей и силой воображения вытягивает на расстоянии ее душу и, заполучив желаемое, помещает в форму стихотворных строк. При этом автор создает яркое сравнение: душа польки – «за строфою–решеткой». То есть Алиса, сама того не зная, оказалась в «тюрьме» «тигра». Точнее, не вся Алиса, «не облик, не образ», а «явственно, четко / Дыханье, пахнущее молоком». И здесь мы снова можем позиционировать самого Сельвинского, так как «дыханье» является одним из самых значимых для него элементов в создании женского образа («К вопросу о русской речи», 1920; «Переписка с другом», 1922; «Ты не от женщины родилась», 1957; «Это был небывалый случай», 1967).

Зная, как Сельвинский любил и ценил творчество И. Бунина, можно предположить, что легкое дыхание бунинской героини стало для его женских образов константой.

Но Алису ждет вечная жизнь не только в поэзии героя. Ее телесная «структура» тоже возродится не раз, потому что, по словам лирического субъекта, все повторимо: жизнь, смерть и, главное, любовь. И в данном случае есть все основания считать, что в теории «личного бессмертия» высказана точка зрения автора, а не его друга. Ей посвящен целый ряд стихотворений Сельвинского: «Одиночество» (1965), «Человек и смерть» (1965), «Resurgam!» (1966), «Ни прошлого, ни будущего нет...» (1966), «А я думаю так» (1966), «Сонет» (1957).

Главное же доказательство того, что в «Алисе» перед нами не герой ролевой лирики, а лирический герой, заключается в том, что сама героиня – образ, взятый из биографии Сельвинского. Об этом можно судить хотя бы по воспоминанию В. Огнева: «В Польше я познакомился с умной и грустной женщиной. Звали ее Алиция Жуковска. Я никак не мог отнести к ней строки Ильи Сельвинского из знаменитого цикла «Алиса». Но она жила в них, они стали ее духовным двойником. Мягкая и женственная, Алиция в жизни сохранила благодарную память о поэте, воспевавшем ее образ в сильных, характерных стихах...» [16, с. 295].

Осмелимся предположить, что автор «Алисы» прячется за друга, боясь обидеть свою жену выраженным в произведении сильным чувством к другой женщине. Заботясь о душевном спокойствии своей «обаяночки», «неженки», «красавишки», поэт пишет катрен «Реплика» (1960):

*Не спрашивай, зачем под старость лет,
Не преступив венчального обета,
Я вдруг пишу о той или об этой:
Стихи, как сны, – над ними власти нет.*

Сельвинский продолжает просить прощение у жены за то, что целовал других женщин (не в прямом, а, наверное, все же в переносном смысле слова) в стихотворении «Из поэта Игрек» (1967).

*Родная... Мой великий друг...
Единственная радость жизни...
Я целовал твоих подруг. Винюсь.
Достоин укоризны.*

*Прости меня. Мне мир – тюрьмой,
Когда грустишь о всяком вздоре.
Родная! Друг великий мой!
Мое единственное горе!*

Здесь нет фактов, которые можно было бы сравнить с биографией поэта. Но по оценочной лексике (вторичные номинации), которую автор использует при создании женского образа-впечатления, мы можем предположить, что в этом стихотворении присутствует не что иное, как ролевая маска, а следовательно, лирический герой, раскрывающийся через речь. Самые теплые слова всегда были адресованы Сельвинским жене: «Жена моя, красавица... / По улицам катается... // Летит стрела зеленая, / Легенды силуэт» («Жена», 1936); «родная», «милая» («Серебряная свадьба», 1949); «Мечта моей ты юности, / Легенда моей старости» («Мечта моей ты юности...», 1969). По словам самой Берты Яковлевны, жены Сельвинского, он называл ее шестьюдесятью именами.

Труднее определить, ролевой или лирический герой в стихотворении «Из поэта Икс» (1966):

*Ангел мой... Любовь моя тайная...
Снова слышу твои шаги. Не ходи ко мне,*

*Золотая моя,
Сохрани себя, сбереги.*

*Для тебя я – бог Микеланджело,
Но во мне сатаны стрела,
Когда демон целует ангела,
Он сжигает его дотла.*

В пользу ролевого героя – образа-характера – говорит эпитет «тайная» при обращении лирического субъекта к любимой и его просьба не ходить к нему, сберечь себя. Создается впечатление, что они живут порознь и об их отношениях никто не знает.

Вновь нет возможности провести параллель с реальной жизнью поэта – в произведении отсутствуют какие-либо факты. Мы можем обратить внимание только на рамочный компонент, год написания стихотворения, –1966–й. В это время Сельвинский тяжело болел (позади было несколько инфарктов). Его постоянно одолевали приступы стенокардии. Последние годы он жил на даче в Перedelкино. Когда чувствовал себя особенно плохо, спал на первом этаже в комнате падчерицы Цецилии Воскресенской. Можно предположить, что, обращаясь в стихотворении к своему «ангелу» с просьбой не ходить к нему, поэт тем самым не хотел, чтобы жена часто, возможно, и по ночам, спускалась к нему со второго этажа посмотреть, в каком он состоянии. Сельвинский берег ее силы («Сохрани себя, сбереги»).

Последние же строки поэта можно расценить как предостережение больного о том, что он может «заразить» любимую – ввергнуть ее в печаль. Только облачает эти мысли Сельвинский в яркие образы: болезнь – это «сатаны стрела», сам он, пораженный болезнью, – «демон», а жена – «ангел». (В письме за 1936 год он пишет: «<. > все мои милые девушки живут для меня только вокруг твоего *божественного* (выделено мной. – И. С.) образа».

Даже в том, что для любимой, как говорит лирический субъект, он – «бог Микеланджело» (используется «замещенная» точка зрения), по нашему мнению, просматривается личность самого Сельвинского. Микеланджело, как известно, скульптор, живописец, архитектор, поэт – одним словом, творческий человек, каким и был Сельвинский. Кроме того, у них были общие стремления – выразить в произведениях глубоко человеческие идеалы своего времени, воспеть физическую и духовную красоту людей.

Итак, стихотворения «Алиса», «Из поэта Игрек», «Из поэта Икс», могут быть отнесены к ролевой лирике чисто формально. В первом – из-за указания перед текстом на то, что это история друга поэта, «пожелавшего остаться неизвестным». В остальных – из-за отсутствия первичных номинаций, конкретных фактов.

На наш взгляд, по содержанию, с учетом всех рамочных компонентов, эти произведения воспринимаются как повествования лирического героя, а не персонажа, четко дистанцированного от автора. Лирический герой раскрывается в них и через описания внешности, и через изображение внутреннего мира (что невозможно в ролевой лирике, так как в ней всегда представлен внутренний мир «другого», что позволяет говорить о ролевом герое как об образе-характере, а не об образе-личности), и через попытки взглянуть на себя со стороны, но не как на объекта в точном смысле этого слова. Свое внутреннее «я» он осознает в результате глубокого самоанализа. Лирический герой в данных стихотворениях становится не только субъектом–в–себе, но и субъектом–для–себя.

Таким образом, в формальной ролевой лирике Сельвинского («Алиса», «Из поэта Игрек», «Из поэта Икс») присутствует образ-личность, поскольку он может открыться изнутри (при этом помним, что личность – это, как справедливо отмечал М. М. Бахтин, изменяющаяся внутренняя мера «я» и «другого», подвижное, модальное, «двухполюсное» их взаимоотношение). По значению образ-личность тождественен лирическому герою.

В выраженной же четко ролевой лирике Сельвинского («Белеет чей-то парус в море», «Милый! Если тебе неможется...», «Цыганская 2-я») мы говорим об образе-характере как синониме к понятию «ролевой героини», так как здесь невозможно познание «другого» (ролевого героя, пусть и говорящего от первого лица) как себя самого. Оно – познание «другого» – всегда будет относительным.

Источники и литература

1. Аверинцев С. С. Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981.
2. Бахтин М. М. К переработке книги о Достоевском // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.
3. Введение в литературоведение: Учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.; Под ред. Л. В. Чернец. – М., 2004.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Вступ. ст. И. К. Горского; коммент. В. В. Мочаловой. – М., 1989.
5. Вестник Крымских чтений И. Л. Сельвинского. Вып. 2. Стихия истории – стихия природы в творчестве И. Л. Сельвинского: Сб. науч. ст. // Крымский архив. – 2003.
6. Вестник Крымских чтений И. Л. Сельвинского. Вып. 3. И. Сельвинский: Проблема творческой индивидуальности: Сб. науч. ст. // Крымский архив. 2004.
7. Воскресенская Ц. А. Мои воспоминания. – Симферополь, 2003.
8. Габель М. О. Изображение внешности лиц // Белецкий А. И. Избр. труды по теории литературы. – М., 1989.
9. Гинзбург Л. Я. О лирике. – М., Л., 1964.

10. Дом-музей И. Л. Сельвинского в Симферополе. Книга поступлений № 2740.
11. Л. Л. Сельвинский и литературный процесс XX века: Материалы Пятой Междунар. науч. конф. – Симферополь, 2000.
12. Корман Б. О. Лирика Некрасова. – Ижевск, 1978.
13. Крымские пенаты. № 2. Тематический выпуск к 100-летию со дня рождения И. Л. Сельвинского. – Симферополь, 1996.
14. Литературная энциклопедия терминов и понятий. / Под ред. А. Н. Николюкина. – М., 2003.
15. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М., 1970.
16. О Сельвинском. Воспоминания. – М., 1982.
17. Сельвинский И. Собр. соч. В 6 т. Т.1 / Вступ. ст. и примеч. О. Резника. – М., 1971.
18. Сельвинский И. Стихотворения; Царевна-Лебедь: Трагедия. – М., 1984.
19. Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. – М., 1962–1965.
20. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тмарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М., 2004.
21. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – Л., 1936.
22. Хализев В. Е. Теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – М., 2002.

Шкіцька І.Ю.

ВИРАЖЕННЯ ЗАПЕРЕЧНИХ МОДАЛЬНИХ ЗНАЧЕНЬ У СТРУКТУРІ СТВЕРДЖУВАЛЬНИХ БЕЗОСОБОВО–ІНФІНІТИВНИХ РЕЧЕНЬ

У сучасних синтаксичних дослідженнях актуальним є погляд на речення як на багатоаспектну одиницю, згідно з яким воно розглядається на формально-синтаксичному, семантичному та комунікативному рівнях. Водночас формально-синтаксична й семантична організації речення вирізняються своєю відносною автономністю, що нерідко виявляється в їх асиметрії. Поняття асиметрії мовного знака було запроваджено С. Карцевським [2]. Воно застосовується для вивчення всіх мовних рівнів, у тому числі синтаксичного [5; 1; 4; 3]. Асиметричний дуалізм виявляється в здатності одного синтаксичного зразка (схеми) оформляти різні смислові структури в залежності від лексичного матеріалу та, навпаки, – у можливості для різних синтаксичних структур наповнюватися тим самим лексичним матеріалом і формувати однотипний смисл. Так, поряд із конструкціями, зміст яких відповідає їх синтаксичній будові, функціонують асиметричні речення – конструкції, лексико-семантична організація яких не підтримує схемну семантику. Асиметрія притаманна й безособово-інфінітивним реченням – безособовим конструкціям із суб'єктивно-модальним компонентом та постпозитивним інфінітивом. Симетричними безособово-інфінітивними є речення на зразок: [*Я думаю, і] дуже хотілось мені надрукувати* ваші козацькі імена рядочком гарненько... (Г. Шевченко); [*Тепер слухай мене, Марусю: не раз тобі казав, що дівкою тобі зоставатись не можна,*] *треба заміж іти* (Г. Квітка-Основ'яненко); [*Як же у городі було аж три прихода, а у кожному по два дядя та сьомий сільський, так де зійдуться, так-так!*] *Є чого послухати, [як стануть розказувати]* (Г. Квітка-Основ'яненко). Такі структури характеризуються модальною співвіднесеністю між суб'єктом та його потенційною дією й передають значення можливості/неможливості, необхідності/непотрібності, бажаності/небажаності. Асиметрія форми та змісту стосовно безособово-інфінітивних речень виявляється в тому, що їх синтаксична структура здатна виражати модальні значення, властиві іншим реченнєвим одиницям. Це стосується й стверджувальних речень, які виражають заперечні модальні значення. Такі конструкції не були об'єктом синтаксичних досліджень і потребують лінгвістичної розвідки.

Метою статті є виявлення заперечних значень у структурі стверджувальних безособово-інфінітивних речень шляхом аналізу формально-семантичного та комунікативного рівнів організації цих реченнєвих одиниць.

Безособово-інфінітивні речення на зразок *Треба мені з вами розмовляти! Хочеться мені з вами по вулицях ходити!* постають як конструкції, де заперечна семантика виражається стверджувальною структурою. Пор. із конструкціями, у яких аналогічний зміст передається заперечною структурою: "Не треба мені з вами розмовляти!", "Не хочеться мені з вами по вулицях ходити!".

Окреслені асиметричні безособово-інфінітивні речення вирізняються тим, що в них модальна інтерпретація події обтяжена негативною оцінкою недовіри, іронії. Водночас нетипова для їх структури заперечна семантика маркує своєрідність формальної організації, зокрема препозицію суб'єктивно-модального компонента стосовно обов'язкового суб'єктного поширювача. Пор.: *Треба мені з вами розмовляти!* (асиметрична стверджувальна конструкція) – *Мені не треба з вами розмовляти!* (симетрична заперечна конструкція); *Хочеться мені з вами по вулицях ходити!* (асиметрична стверджувальна конструкція) – *Мені не хочеться з вами по вулицях ходити!* (симетрична заперечна конструкція).

З іншого боку, важливим чинником подібної семантичної модифікації в безособово-інфінітивних реченнях є також акцентоване вимовляння препозитивного модального компонента, пор.: *Хочеться мені з тобою по вулицях ходити* (асиметрична конструкція) – *Хочеться мені з тобою по вулицях ходити* (симетрична конструкція, де стверджувальна форма виражає стверджувальну семантику). Заперечення, що виникає в семантиці асиметричних безособово-інфінітивних реченнєвих одиниць, стосується саме того змістового компонента, який інтонаційно акцентується, зокрема – модального реалізатора. Акцентованому вимовлянню модальної лексеми відповідає загальна оклична інтонація реченнєвої структури. Вона ж корелює з негативно-оцінними значеннями, суміжними з модальністю непотрібності та небажаності. Негативна оцінка стає підґрунтям для створення іронії як мовного прийому, наприклад: [*– Боюсь брати на вечірку свою*