

Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
Лабораторія славістичних і методологічних студій

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 11

Альманах видається з 1993 року

ТЕРНОПІЛЬ
2002

ЗМІСТ

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МЕТОДОЛОГІЧНІ СТУДІЇ

С.Буко (Севастополь). Творчество Плутарха как источник для изучения античной музыки.....	3
--	---

МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

М. Швей (Kielce). К типологии языковых анекдотов (контрастивный аспект проблемы)	16
В. Ткачук (Тернопіль). Статус модальності стосовно інших лінгвістичних понять..	30
Ю.Ситько (Севастополь). Этюд о предлогах и союзах в русском языке и их отношении к знаменательным словам.....	37

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Fr. Všetická. Česká próza čtyřicátých let z hlediska kompoziční poetiky.....	41
Z. Matyušová (Ceske Budejovice). Život Antonije Sijjského (úvaha o originálním staroruském rukopisu).....	47
М.Руденко (Тернопіль). Парадигма невротичного героя в наративі прозових творів Миколи Хвильового.....	50
М. Кебало (Тернопіль). Семантика міфопоетичної образності в українському та німецькому натуралізмі останньої третини ХІХ ст.....	64

ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

А. Глотов, Н.Гуляйгородская (Тернополь). Русская фольклорная тюремная песня и песни Юза Алешковского.....	74
И.Папуша (Тернополь). Анализ повествовательной техники А.И.Куприна в повести "Поединок".....	81
В. Гижий (Тернопіль). Часовий континуум наративної структури української неоромантичної прози.....	95
Л.Царик (Тернопіль). Композиційні особливості лірики В.Сосюри 20-х років.....	100

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

О. Лещак (Kielce). Между единством и множественностью, или спор о методологической позиции русских пражан (Патрик Серио. Структура и целостность. Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе. 1920-30-е гг. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — 360 с.).....	104
С.Бородіца (Тернопіль). Перша монографія про Левка Боровиковського (Ткачук М.П. Поетика балад Левка Боровиковського. Передмова Р.Гром'яка. — Тернопіль: Збруч, 2001. — 146 с.).....	136

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 імені Володимира 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.Лещак (головний редактор), І.Папуша (відповідальний редактор), І.Пасько, В.Сердюченко, Ю.Ситько, С.Ткачов, Г.Тиртова, І.Удварі, М.Чаркіч, Я.Ядацький, В.Ярошовець.
Адреса редакції: 282027, Тернопіль 27, а/с 554.

E-mail: narrator@tern.ukrpack.net; glotov@tspu.edu.ua

Редакція не завжди поділяє погляди авторів. Матеріали друкуються мовою оригіналу.

**ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
МЕТОДОЛОГІЧІ СТУДІЇ***Светлана БУКО*

© 2002

**ТВОРЧЕСТВО ПЛУТАРХА КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ
АНТИЧНОЙ МУЗЫКИ**

Об античной музыке написаны сотни тысяч страниц¹. Ее исследованием начали заниматься еще средневековые схоласты. Музыказнание тех времен направляло все свои усилия на изучение положений античной науки о музыке². Гуманисты и ученые эпохи Возрождения стремились к воссозданию античного искусства, в том числе и музыки. Нет ничего удивительного в том, что из этого ничего не вышло: невозможно возродить искусство давно ушедших времен. Античная музыка как художественное явление, воспринимаемое эмоционально, оказалась недоступной Новому Времени, поскольку она прекратила свое существование с гибелью античного общества. Все попытки перевода уцелевших памятников античной музыки, зафиксированных древнегреческой нотацией, на новоевропейскую потерпели фиаско. Ведь нынешняя форма линейной нотации, используемая в Европе уже более десяти столетий, основывается на октавной логике, а древнегреческая — на тетракордной. В результате, при переводе из одной нотации в другую в музыкальном материале происходят изменения, разрушающие его логику. Поэтому не только мы, но и даже слушатели эпохи Возрождения, не могли услышать музыку, звучавшую в древнем мире, поскольку любая нотолинейная транскрипция древнегреческих образцов, приводит к их радикальному искажению. Но если бы каким-то, пока неизвестным способом, и можно было бы преодолеть этот барьер, то и тогда, вряд ли пришлось бы говорить о современном адекватном восприятии древней звучащей музыки³.

¹ Последняя библиография по античной музыке — см.: Mathiesen Th. J. A Bibliography of sources for the Study of Ancient Greek Music (Music Indexes and Bibliography, N. 10). New Jersey, 1974 — включает в себя 949 названий книг и статей. Сюда включены, в основном, публикации XVIII — XX вв. Если же учесть, что в библиографию Т. Матизена не вошли более ранние издания и присутствует много «белых пятен» даже в период XVIII — XX вв., то станет ясно, что проблемами античной музыки занималось бесчисленное количество исследователей разных поколений.

² Интересные и обширные сведения по изучению только одной пифагорейской музыкально-теоретической традиции в период средневековья основательно представлены в книге: Münxelhaus B. Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadrivialer Wissenschaft im lateinischen Mittelalter. Bonn — Bad Godesberg 1976.

³ Кажется, впервые эта проблема серьезно было поставлена в работах Е. В. Герцмана: Античное музыкальное мышление. Л., 1986, С. 8 —15; Idem: Музыка Древней Греции и Рима. Спб., 1995, С. 271 — 299.

Приходится постоянно помнить о том, что художественное мышление античности навсегда осталось в прошлом. Поэтому, совершенно естественно, что титаны Ренессанса создали свою великую художественную эпоху и именно благодаря этому (а не призрачному и недостижимому возрождению античного искусства) вошли в историю. Однако интерес мастеров Возрождения к Античности не прошел бесследно. Именно в то время собирались, переписывались и изучались рукописные памятники, посвященные античной музыке, что, в свою очередь, свидетельствует о постоянном интересе к древнему музыкальному наследию.

Не секрет, что со времен Возрождения в Венском и Гейдельбергском университетах лекции по музыке продолжали читаться на основе трудов древнегреческих и древнеримских авторов, особенно Птолемея и Боэция⁴. Это обусловлено не только стремлением познать, что представляло собой музыкальное искусство древности, но и другим не менее важным обстоятельством: новоевропейская наука о музыке всегда основывалась на той базе, которая была заложена еще в Древней Греции⁵. Поэтому в истории европейского музыкознания не было ни одной значительной личности, которая в своей научной деятельности так или иначе не обращалась к античным источникам по музыке, не говоря уже о специалистах (филологах и музыковедах), сосредоточившихся исключительно на изучении *musica antiqua*. В результате, возникло огромное количество посвященных ей трудов.

Однако обилие исследовательского материала еще не является залогом того, что все проблемы связанные с древней музыкальной культурой досконально изучены. В этой области до сих пор существует множество загадок, столь же много сомнительных воззрений и просто заблуждений. Поэтому каждое новое обращение к исследованию античной музыки (если это только не «перепевы» уже известного) имеет под собой весомые основания.

Наиболее изученной частью античного музыкального наследия является не собственно художественное творчество, а наука о музыке. Этот факт весьма легко объяснить: сохранилось большое количество источников, посвященных именно античной науке о музыке.

Этот список открывают работы Аристотеля «О том, что слышится» и отдельные фрагменты знаменитой «Политики». Самой ранней музыкально-теоретической и целиком дошедшей до нас работой является трактат ученика Аристотеля — Аристоксена (IV в. до н. э.) «Гармонические элементы»⁶. В трех книгах этого сочинения излагается авторская музыкально-теоретическая концепция, в основе которой лежит описание функциональных норм античных ладовых образований. Частично сохранилась еще одна работа Аристоксена «Ритмические элементы»⁷: 36 параграфов из второй книги. Здесь дана попытка сформулировать основы теории музыкального ритма⁸.

⁴ См: Carpenter H. Music in the Medieval and Renaissance Universities. NY, 1972. P. 317.

⁵ Чтобы убедиться в этом достаточно вспомнить не только о том, что само слово «музыка» древнегреческого происхождения, но и вся современная специальная музыковедческая терминология восходит своими корнями к родине Платона и Аристотеля.

⁶ Aristoxeni Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae, 1954. Русский перевод: Аристоксен. Элементы гармоник. Издание подготовил научный сотрудник Проблемной лаборатории московской государственной консерватории В. Г. Цыпин. Московская государственная консерватория, 1997.

⁷ Aristoxeni Elementa rhythmica. The Fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory. Texts edited with introduction, translation, and commentary by Lionel Pearson. Oxford, 1990.

Под именем знаменитого древнегреческого математика Евклида (III в до н. э.) до нас дошел учебник «Деление канона»⁸. Однако вопрос об его авторстве остается открытым. Это связано с тем, что способы деления струны, описывающиеся в трактате, применялись на протяжении всей античности, и нет никакой возможности, основываясь на содержании учебника, связать его создание с каким-то конкретным временем. Трудности усугубляются еще и тем, что язык сочинения лишен индивидуальности и целиком построен на тех трафаретных оборотах, которые постоянно присутствуют во многих работах по математике, созданных совершенно различными авторами (от Евклида до Бозция). По этой причине автор «Деления канона» часто именуется «Псевдо-Евклидом».

Среди рукописей сочинений великого Аристотеля сохранилась масштабная энциклопедия «Проблемы» в которой содержится информация о различных областях знаний. Две ее главы посвящены музыке: XI — «О звуке», и XIX — «О гармонии»⁹. В настоящее время считается, что этот трактат создан учениками Аристотеля. Поэтому его часто именуют «псевдоаристотелевским». В этом же ряду стоит и уцелевшая IV книга трактата Филодема (I в до н. э.) «О музыке»¹⁰.

Большую ценность представляет собой небольшое сочинение Никомаха из Герасы (II в.) «Руководство по гармонике»¹¹. Сам автор рассматривает его как краткий набросок учения о гармонике, написанный во время путешествия с некой знатной дамой. Судя по вступительному разделу трактата, он был создан ради приобщения спутницы Никомаха к музыкальной науке. Однако в дальнейшем, автор предполагал написать развернутое сочинение на эту тему. До сих пор остается неизвестным осуществил ли Никомах свой замысел¹². Во многих рукописях вслед за трактатом Никомаха следует сочинение, озаглавленное «Того же Никомаха». Это собрание различных музыкально-исторических и музыкально-теоретических фрагментов. По мнению большинства ученых, оно не принадлежит Никомаху, а представляет собой предположительно собрание различных отрывков из недошедших до нас сочинений Никомаха. Поэтому в науке этот памятник принято называть *Excerpta ex Nicomacho*¹³.

Философ и математик II века Теон Смирнский создал сочинение «О пользе математики при (чтении) Платона»¹⁴. В этой работе анализируются предметы математического цикла: арифметика, геометрия, астрономия и музыка. Вторая часть посвящена изложению математических аспектов учения о музыкальных интервалах. Материал изложен в таком ракурсе, чтоб им мог овладеть тот, кто видит свою цель в познании философии. Музыка рассматривается как проявление гармонии и соразмерности всего мироздания, и как дисциплина, без овладения которой невозможно подойти к восприятию философии.

⁹ См., например: *Aristotelis Problemata* // Jan Karl von. *Musici scriptores graeci*. Leipzig 1895 (reprint: Hildesheim, 1962). P. 60 — 111.

¹⁰ Philodemos. *Über die Musik* IV. Buch. Text. Übersetzung und Kommentar von Annemarie Jeanette Neubecker. Napoli, 1986.

¹¹ Jan Karl von. *Op. cit.* P. 209-265.

¹² Некоторые факты свидетельствуют о том, что большая работа была написана им, но не сохранилась до наших дней. Такое предположение основывается на том, что в трактате Бозция «О музыкальном установлении» (см. далее) есть ссылки на те воззрения Никомаха, которые отсутствуют в известном нам «Руководстве по гармонике» (см. Герцман Е. Музыкальная бозциана. Спб., 1995. С. 108-110, 129-136.)

¹³ Jan Karl von. *Op. cit.* P. 266-282.

¹⁴ Theon Smyrnaei *Philosophi Platonici. Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium*. Recensuit Eduardus Hiller. Leipzig 1878, P. 46-119.

К работам, написанным во II столетии принадлежит также «Гармоническое введение»¹⁵, которое согласно одним рукописям приписывается Евклиду, а по другим — Клеониду¹⁶. Этот учебник во многом повторяет основные положения концепции Аристоксена. Среди древних сообщений об инструментах выдающееся место занимают два источника. Полидевк Юлий (II в. н.э.), по прозвищу Поллукс, написал «Ономастикон»¹⁷. Эта объемная энциклопедия содержит сведения о различных сторонах жизни древнего мира. Сообщения об инструментарию содержатся в четвертой книге. Другая работа, сообщающая обильную информацию об инструментах и об исполнителях-инструменталистах написана грамматиком и софистом Афинеем (конец II — начало III вв. н.э.) — «Обедающие софисты»¹⁸. Здесь сведения о музыке собраны в IV и XIV книгах. В том же II веке работал и Секст Эмпирик, написавший «Против тех, кто сведущ в музыке»¹⁸ — небольшой раздел трактата «Против ученых». В нем содержится изложение теории музыки, ее критика.

Важное значение для понимания античной науки о музыке имеет трактат выдающегося александрийского математика и астронома Клавдия Птолемея (108/85-163/168 гг.) «Три книги гармоник»¹⁹. В этом сочинении дан свод античных воззрений на проблемы звуковысотных музыкально-теоретических категорий. Спустя столетие Порфирий (III в.) написал «Комментарий к «Гармоникам» Птолемея»²⁰. Он расширяет объем материала, изложенного Птолемеем, за счет изложения воззрений других ученых на различные аспекты музыки.

Следует также упомянуть трактат Аристида Квинтилия «О музыке»²¹ в трех книгах, написанный не раньше III-IV вв. Первая его часть содержит материал по гармонике. Вторая и третья книги являются серьезным и пространным исследованием о смысле и задачах музыкального воспитания, о проблемах этоса музыки, с экскурсами в философскую литературу и поэзию и со сведениями об инструментах.

К этому списку также можно отнести трактат Прокла (400/412 — 485 гг.) «Хрестоматия»²², содержащий сведения о музыкальных жанрах, использовавшихся в античном искусстве.

¹⁵ Cleonidis Isagoge harmonike // Jan K. Op.cit., P. 167-207. Русский перевод: Аноним. Гармоническое введение. Греческий текст с русским переводом и примечаниями Г. А. Иванова. М., 1895.

¹⁶ Подробнее об этом см.: Герцман Е. В. Античная музыкальная педагогика. Спб., 1996. С. 65-78.

¹⁷ Pollucis Onomasticon. Ed. E. Bethe. Leipzig, 1900. (Lexicographi Graeci. Vol. IX). Русский перевод фрагментов посвященных музыкальным инструментам см.: Герцман Е. В. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Сборник статей. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1988. С. 10.

Сохранившиеся свидетельства об авторе «Ономастикона» очень незначительны. Юлий Полидевк, известный как Поллукс, родился в Навкратисе (Египет). Учился под руководством оратора Адриана, ученика софиста Герода Аттика. В 178 году Поллукс был назначен учителем по ораторскому искусству при императоре Коммод (172-192 гг.). Долгое время Поллукс жил в Афинах, где и умер в возрасте около 58 лет.

¹⁸ Athenaei Deipnosophistae, edited and translated by Charles Burton Gulick. Cambridge: Harvard University Press, 1950. Разделы о музыке: Vol. VI, P. 302-548. Vol. VII, P. 1-61.

¹⁸ Sexti Empirici Adversus mathematicos, edidit Jurgen Mau. Leipzig 1954.

¹⁹ Ptolemaios Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, hrsg. Ingemar Düring. Göteborg, 1930 (Göteborgs Hogskolas Arsskrift, 36/1).

²⁰ Porphyry Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios, hrsg. Ingemar Düring. Göteborg, 1932 (Göteborgs Hogskolas Arsskrift, 38/2).

²¹ Aristidis Quintilani De musica libri tres, edidit R. P. Winnigton-Ingram. Accedunt quattuor tabulae. Leipzig, 1963.

²² Nephastionis Alexandrini Enchiridion. Ed. Th. Gaisford. Accedunt Terentianus Maurus. De syllabis et metris, et Procl Chrestomathia grammatica. Tom I. Oxonii 1855, P. 341-355.

Трактаты по музыке Бакхия «Введение в искусство музыки»²³, Гауденция «Гармоническое введение»²⁴ и Алипия «Введение в музыку»²⁵ были созданы уже в эпоху средневековья, но содержат материал, непосредственно связанный с античной музыкальной наукой.

Существует также ряд сохранившихся латиноязычных источников того же жанра, написанных римскими авторами, жившими на закате античности. Эти работы полностью основаны на греческих первоисточниках. Среди них нужно упомянуть сочинение Марциана Капеллы «О бракосочетаниях Филологии и Меркури» (*Martianus Capella De Nuptiis Philologiae et Mercurii*) в девяти книгах. В нем дан свод основных сведений по грамматике, диалектике, риторике, геометрии, арифметике и астрономии. Последняя 9 книга «О гармонии» («*De harmonia*») излагает сведения о музыкальной практике и теории музыки. Другой известный римлянин Боэций (480-524 гг.) создал трактат «О музыкальном установлении»²⁷ («*De institutione musica libri quinque*») в 5 книгах. Римский политический и религиозный деятель Кассиодор (430-593 гг.) в своей фундаментальной работе «Установления» («*Institutiones*») посвятил музыке пятую главу второй книги, где представил в систематизированном изложении важнейшие звуковысотные категории музыки²⁸.

Таким образом, в нашем распоряжении существует достаточное количество источников посвященных изучению науки о музыке. Но, как можно заметить, содержание этого типа источников сугубо рационально: определение музыкального звука, учение об интервалах, музыкальных системах, ладах, тональностях, модуляциях, ритме и метре. Здесь нет и намек на описание характера музыки, очень мало сведений об использовавшихся в художественной практике музыкальных жанрах, о взаимоотношениях музыки и общества, о музыкальном воспитании и т. д. Перечисленные памятники дают представление о музыке как науке, полностью исключая из своего поля зрения ту звучащую, «живую музыку», которая была неотъемлемой частью жизни древних греков и римлян, т. е. в них отсутствует все, что так или иначе связано с самой музыкальной жизнью античности.

Как и всякая наука античная теория музыки являлась лишь схематизированным отражением многообразной и постоянно изменяющейся художественной практики. Ведь музыка играла огромную роль в жизни древних греков и римлян. Ее можно было слышать на публичных собраниях и на симпозиумах, в домах богатых граждан, во время религиозных шествий, при отправлении языческих культов, в храмах и около них, на спортивных состязаниях, в театрах, в школах и даже на поле боя. Но все эти многообразные лики музыкальной жизни античности запечатлелись только в надписях, высеченных на колоннах и гробницах, в скульптурных изображениях, на рельефах и вазах, и больше всего, конечно, в письменных памятниках: в сочинениях по философии, в мифологических сказаниях, в поэзии, в драматургии, литературе и т. д. Вместе с тем, общеизвестно, что все сведения, которые сохранились в таких источниках — лишь очень поверхностное и до предела сжатое отражение музыкального быта. Их создатели не стремились отобразить музыкальную жизнь. Их задача лежала в совершенно иной

²³ Bacchii gerontes Isagoge // Jan K. Op.cit, P. 283-316.

²⁴ Gaudentii Harmonica introductio // Ibid, P. 317-355.

²⁵ Alypii Introductio musica // Ibid, P. 359-406

²⁷ Boetii A. M. T. S. De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii, ed. G. Friedlein. Leipzig, 1867, P. 175-371. Отечественное издание латинского текста с русским переводом см.: Герцман Е. Музыкальная боэциана. Санкт-Петербург, "Глагол", 1995. С. 187- 463.

²⁸ Cassiodori Senatoris Institutiones. Ed. R.A.V.Mynors. Oxford 1937, 142-150. Русский перевод раздела о музыке см.: Герцман Е. Cassiodori De musica /Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время. Ленинград, 1990. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова, С. 11 — 19.

плоскости. Поэтому краткие зарисовки, связанные с музыкой, могли попасть в их сочинения лишь мимоходом, когда этого требовало представление основных образов (в контексте художественного произведения) или идей (в рамках научно-философского изложения).

Так, например, наиболее ранним древнегреческим письменным памятниками являются великие поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея», формирование которых принято относить в VIII веку до н. э. Уже здесь можно встретить упоминание о различных струнных музыкальных инструментах: *формикс* и *кифарис*. Однако эти скудные фрагменты, не дают никакого представления ни о самих этих инструментах, ни о особенностях их использования. Ведь основными темами повествования поэм являются путешествие Одиссея и Троянская война. Мастера античного театра Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан оставили нам огромное наследие, а музыка, как известно, являлась неотъемлемой частью театрального действия. Конечно, эта музыка давно забыта и единственное, что у нас осталось — тексты драм и комедий, в которых можно найти реакцию современников на музыку, вложенную в уста некоторых персонажей. Однако всего этого слишком мало, чтобы можно было делать какие-то основательные выводы об особенностях античного музыкального искусства. Поэтому исследователи постоянно ищут другие источники.

До наших времен сохранилось немало исторических сочинений, созданных во времена античности, достаточно вспомнить хотя бы знаменитые работы Геродота и Фукидида живших в V в. до н. э. Но историков интересуют события и факты. Они почти никогда не вдаются в мелкие подробности быта, порой так ярко отражающих эпоху. Поэтому, если иногда в их текстах проскальзывают какие-то упоминания, о музыке, то они также очень кратки. То же самое можно сказать о таких основательных памятниках как «География» Страбона (I в до н. э) и «Описание Греции» Павсания (II в н. э).

Великие философы античности часто задумывались о сущности и значении искусства. Взглядам Платона и Аристотеля на музыку посвящено бесчисленное количество исследований, потому что во многих произведениях этих мыслителей часто идет речь о музыке. Но в них излагаются лишь воззрения философов на хорошую и плохую музыку и оценка роли, которую она должна играть в жизни человека. Конечно, по их высказываниям можно узнать какие-то детали музыкального быта. Но все эти сведения одеты в «философскую тогу» и приходится затрачивать большие усилия, чтобы вычленив из них интересующую нас сторону художественной жизни.

Таким образом, несмотря на обилие источников, проникновение в музыкальный быт античности — весьма сложная задача.

Но все не так безнадежно. Существует еще один тип источников, метод повествования которых не мифологизирует, не приукрашивает и не рассматривает сквозь философскую призму факты музыкального прошлого. Речь идет о сочинениях, посвященных сугубо бытописанию. Ведь именно в таких произведениях появляется возможность более детально представить интересующую нас сторону античной жизни, так как здесь быт и детали житейской обстановки выходят если не на первый, то, во всяком случае, на один из главных планов.

Самым ранним художником этого литературного жанра был знаменитый Плутарх из Херонеи (I век). Как известно, он один из первых в античной литературе уделял максимум внимания бытовым деталям. Он писал об особенностях проведения симпозиумов, о своеобразии религиозных действий, о житейском укладе его родной Херонеи и Рима, о характерных деталях педагогического мастерства, о политике и т. д. Он удерживал в своей памяти и записал бесчисленное количество фактов, метких изречений, подходящих в конкретному случаю примеров. Его повествование чрезвычайно насыщено деталями, которые тесно соприкасаются с соответствующими темами его сочинений, с личным опытом и характером автора, а также с обширным кругом его знаний. Благодаря именно этим чертам творчества Плутарх издавна считался

не только авторитетным историком, но и писателем, чьи сочинения очень ярко и реалистично передают детали античной жизни.

Однако с развитием исторической критики во второй половине XIX века, авторитет Плутарха как историка был несколько подорван. Несмотря на то, что литературное наследие Плутарха пользовалось огромной популярностью у Шекспира, Монтеня, Руссо, Гете, Шиллера, Л. Н. Толстого и В. Белинского³⁰, главным упреком, выдвигавшимся в его адрес, было небрежное отношение к фактам, некритическое отношение к источникам, что считается непростительным для историка Нового Времени. Однако, не будем забывать, что его наследие нужно оценивать по критериям, существовавшим в его эпоху. А с этих позиций произведения Плутарха с успехом выдерживают критику. Ведь многие данные об античности стали нам известны именно из его работ. Поэтому, если с точки зрения исторической науки XIX-XX столетий ему можно предъявить претензии, то это обстоятельство несколько не умаляет заслуг Плутарха как свидетеля античной жизни. Его «показания» являются бесконечно ценными. Не случайно филологи определяют его труды как сводку культурно-исторического материала, зачастую с прямыми цитатами из литературы прошлых веков, многие памятники которой не сохранились. В этой сводке не последнее место занимают свидетельства о музыкальном быте. Но прежде, чем их обсуждать, напомним основные сохранившиеся сведения о жизни и деятельности Плутарха.

Он родился приблизительно между 46 и 120 гг. н. э. в беотийском городе Херонее³¹ и принадлежал к древнему зажиточному семейству, хранившему старинные традиции. Его прадедом был Никарх, живший в Херонее во время борьбы Антония с Октавием (31 г. до н. э.). Его дед был Ламприй, которого Плутарх не раз выводит качестве действующего лица в своих сочинениях. Это был человек образованный, веселый и остроумный собеседник (особенно за вином), доживший до отрочества Плутарха. Отец Плутарха Автобул не был аристократом, но получил образование. Известно, что он занимался историей и отчасти философией, в которой особое предпочтение отдавал Пифагору. У Плутарха было два брата, Ламприй и Тимон — тоже образованные люди. Не исключено, что именно высокий уровень образования в семье будущего писателя и дал возможность Плутарху рано приступить к школьным занятиям и уже в юном возрасте стать человеком с энциклопедическими знаниями. Свое образование он завершил в Афинах, где интересовался самыми разнообразными предметами: риторикой, естественными знаниями, теологией и, конечно, философией, благодаря которой Афины давно стали целью паломничества не только греков, но и иностранцев. Здесь он занимался под руководством известного философа и педагога Аммония (впоследствии выведенного в качестве одного из участников «Застольных бесед»). Прослушав лекции по целому ряду дисциплин, Плутарх, подобно многим своим современникам, отправился путешествовать по разным городам Греции (в Спарте, в Элевсине). Он побывал также в Египте (в Александрии), на Сардинии, в Риме и всюду выступал с чтением публичных лекций на разнообразные темы: исторические, философские и особенно моральные. Путешествия плодотворно повлияли на его развитие: знакомство с новыми интересными людьми, новыми идеями и воззрениями. Однако жизнь в чужих краях была ему не по душе. Больше всего он любил свою родную Херонею. Здесь он нашел семейное счастье, имел нескольких детей, которых обучал сам. Более того, он учил своих детей вместе с их сверстниками и, тем самым,

³⁰ Об этом см.: И. С. Радциг. История древнегреческой литературы. М., 1969. С. 467.

³¹ Биографические сведения о Плутархе даются по изд.: Лосев А. Вступительная статья // Плутарх. Моралии. М., 1999. С. 5-38; Соболевский И. С. Вступительная статья // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. Т. 3., М., 1961. С. 5-17. Малеин А., Вступительная статья // Плутарх. О музыке. Петербург, 1922. С. 4-21. Радциг И. С. Указ. соч. С. 465-467. Чистякова Н. А., Вулих Н. В. История античной литературы. М., 1972. С. 238-241.

создал нечто подобное древней Академии (известно, с каким интересом Плутарх изучал все, что связано с педагогической деятельностью первых «академиков» — Платона и Аристотеля; поэтому не исключено, что в своей собственной воспитательной работе он брал пример с них).

Плутарха глубоко ценили и уважали не только сограждане, доверившие ему ряд почетных должностей, но и в отдаленном Риме при императорском дворе: его послужной список довольно разнообразен. Он занимал должность надзирателя за общественным порядком в своем родном городе и за его городским строительством. Одно время был архонтом-эпонимом³², исполняя на этой высшей городской должности разнообразные функции организационно-общественного, юридического, судебного и филантропического характера. Нередко Плутарх был распорядителем при жертвоприношениях и даже занимал должность прокуратора всей Греции³³. В старости писатель стал жрецом знаменитого Дельфийского святилища Аполлона, что опять-таки свидетельствует о глубоком уважении к нему сограждан.

Будучи человеком материально обеспеченным, Плутарх мог все свободное время отдавать литературной научной деятельности и поэтому написал очень много. Его литературное наследие по своим размерам намного превышает то, что осталось от самых плодовитых греческих писателей. Однако в литературе существует множество разноточений о количестве работ, написанных Плутархом. Сохранившийся каталог его произведений насчитывает от 210 до 500 работ.³⁴ Среди них несомненно кое-что не сохранилось до наших дней, а кое-что просто приписывается Плутарху. На нынешний день известно 126 сочинений Плутарха (включая сюда и подложные, и 34 отрывка). Все работы написаны на древнегреческом языке.

Наследие Плутарха можно условно разделить на две большие группы. «Параллельные жизнеописания» (лат. *Vitae parallelae*) — 46 парных и 4 отдельные биографии и, так называемые «Моральные сочинения» (лат. *Moralia*) — 81 целое произведение и 33 отрывка.

«Параллельные жизнеописания» — это история Греции и Рима, отраженная в деятельности ее выдающихся представителей от мифических времен до эпохи автора. Здесь Плутарх сопоставил исторических героев, греков и римлян, сгруппировав их попарно, так что в каждой паре одна биография грека, а другая — римлянина; в каждую пару выбираются такие лица, между деятельностью и характерами которых есть принципиальное сходство. Отсюда название: *параллельные* или *сравнительные*. После каждой пары дается маленькая статья "сопоставление", где и указываются их сходные черты. В эпоху Плутарха Греция уже давно была римской провинцией. И цель его работы заключалась в том, чтоб показать: греки такие же великие и мудрые, как и римляне. Для самого Плутарха при сопоставлениях главным была не история, а мораль, а его герои должны были служить примерами, которым следует подражать, или, наоборот — избегать.

³² В Афинах архонтами называли каждого из 9 членов высшего правительственного органа. Само слово «эпоним» дословно означает «тот, именем которого что-то или кто-то назван». Архонт-эпоним — первый из архонтов, именем которого назывался год его правления.

³³ Существуют поздние известия, что Траян даровал Плутарху консульские почести и предписал ему быть наместником Ахаии (такое наименование носила Греция как одна из провинций Римской империи). Об этом см.: Лосев А. Вступительная статья // Плутарх. Моралии. М., 1999. С. 7; Малеин А., Указ. соч. С. 18.

³⁴ Согласно одним сведениям (Соболевский С. И., Указ. соч., С. 464) Плутархом написано 210 сочинений; согласно другим (см.: Малеин А., Указ. соч., С. 28; Тронский. История античной литературы. Л., 1987. С. 19) — 227 сочинений. Существуют указания и на иные цифры: 250 (Lexikon der Antike Leipzig, 1972 S. 435.), 278 (Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd.10. München, 1989. S. 1362). Есть мнение, что Плутарх создал более 500 сочинений (Чистякова Н.А и Вулих Н.В. Указ. соч., С 239).

«Моралии» — это произведения, изложенные отчасти в диалогической, отчасти в повествовательной форме. По своим сюжетам они очень разнообразны и касаются самых различных сторон жизни: религии, философии, педагогики, истории, этнологии, естествознания, медицины, грамматики, литературы, эстетики и изящных искусств вообще. Однако во всех этих неоднородных по тематике и характеру сочинениях на первый план выходит морально-этическая позиция автора, отсюда и название — «моралии». Большинство этих материалов Плутарх собрал во время своих путешествий, скрупулезно подбирая и систематизируя факты, найденные им в бесчисленных источниках, абсолютное большинство которых было впоследствии утрачено. Так что в некоторых случаях Плутарх остается единственным свидетелем прошлого.

Именно в собрании «Моралий» до нас дошел трактат специально посвященный музыке — «О музыке», являющийся уникальным в своем роде памятником, насыщенным многообразными фактами древней музыки.

Существует мнение,³⁵ что Плутарх заинтересовался теорией и историей музыки еще в ранней молодости. И на протяжении всей жизни он многое перечитал по этому вопросу, тщательно записывая результаты своих занятий, но не успел проработать их основательно. Именно поэтому он и оказался в полной зависимости от своих источников, и по этой причине в его сочинениях так много ссылок на различных авторов³⁶.

Такая точка зрения не учитывает особенностей научной работы в античности. Необходимо помнить, что современный взгляд на исследовательскую работу сильно отличается от того метода, которым пользовались ученые древнего мира. Тогда не существовало понятия «плагиат». Цитирование старых авторов не только поощрялось, но и во многом считалось проявлением уважения к традициям. К тому же, жизнь рукописей отличалась недолговечностью, и одним из главных способов сохранения научных идей для потомков считалось использование материала из более древних источников в трудах последующих поколений. Небольшая работа «О музыке» написана в форме излюбленного вида повествования древнегреческих философов — диалога. В доме некоего Онесикрата приглашенные гости ведут беседу об искусстве. Хозяин просит высказаться своих гостей, изначально задав вопрос о возникновении музыки, о тех первых мастерах, которые «приобрели известность» на музыкальном поприще, и о пользе занятий музыкой.

Трактат состоит из двух повествовательных линий: с одной стороны это историческое изложение участника беседы Лисия, о различных эпохах и представителях древнегреческой музыки, а с другой стороны — философское рассуждение о новой и старой музыке другого участника беседы Сотериха — человека, обладающего и специальными музыкальными знаниями, и широкой образованностью. В беседе затрагиваются разнообразные вопросы из области истории музыки, ее теории и эстетики.

Речь Лисия представляет собой обзор греческой музыки архаического и классического периодов. Сам Лисий ссылается в своей речи на двух авторов: Гераклида Понтийского (современника Аристотеля) и на Аристоксена. В заключении он передает речь Сотериху, отмечая, что его собственные познания ограничены, так как он практиковался более в области исполнения музыки, а знания Сотериха не ограничиваются областью музыки, а «обнимают весь цикл знаний».

³⁵ Малеин А. Указ. соч., С. 10-17.

³⁶ Нельзя не отметить: предположение о том, что Плутарх еще в юности заинтересовался исследованием музыки, вряд ли обосновано. Ведь музыка как обязательная дисциплина входила в перечень предметов античной системы образования. Плутарх же, как человек ученый, просто не мог ее обойти, а, следовательно, с раннего возраста не мог не быть приобщенным к основам музыкальных знаний.

Сотерих шире развивает свою тему. Его речь в три раза длиннее. Он сразу же вводит нас в религиозно-философскую проблему возникновения музыкального искусства, настаивая на его божественном происхождении. Сотерих — строгий консерватор. Он убежден, что святое искусство, угодное богам, можно создать лишь путем ограничения художественных средств. Сотерих ссылается на авторитет Платона, приводя цитату из «Государства» о недопустимости некоторых стилей в «идеальной» республике. Далее следуют пространные размышления о мистике чисел, популярной в пифагорейской школе и у последователей Платона. Вскоре Сотерих возвращается к противопоставлению новой и старой музыки, говорит о ее психическом воздействии, об инструментальной и драматической музыке, образуя целый блок информации о воззрениях древних греков на художественную природу звука и на смысл музыкального творчества. Заключительная часть речи Сотериха касается метода преподавания музыки, о музыкальном восприятии и его элементах, а также о музыкальном искусстве в целом. В заключительной части хозяин Онесикрат подводит итоги, указывая на космическое значение музыки и на музыку сфер. Таким эпилогом в пифагорейском духе и заканчивается эта интересная беседа о музыкальном искусстве в доме почтенного ученого.

Этим трактатом не переставали интересоваться ученые начиная с эпохи Возрождения. Именно тогда, в 1505 году он впервые была издан. А затем последовали и другие издания³⁷. В настоящее время трактат Плутарха «О музыке» переведен на многие европейские языки.

Начиная с первого же выпуска в свет этого сочинения, среди ученых начался спор, продолжающийся и в наше время: о подлинности работы. Знатоки языка и стиля писателя видели в этом сочинении некоторые отличия от обычного способа выражения Плутарха. Поэтому часто в литературе при упоминании этого трактата автором значится Псевдо-Плутарх. Основным же аргументом сторонников авторства Плутарха является моральное, нравственно-этическое отношение к музыке, которое постоянно просматривается в этом сочинении. Однако этот вопрос до сих пор открыт, поскольку нет убедительных свидетельств ни у сторонников подлинности сочинения, ни у их противников.

Содержание трактата пока не сопоставлялось с другими отрывками из сочинений Плутарха, посвященных музыке и столь обильно разбросанными по его многочисленным произведениям. Это серьезное упущение, так как вопрос об авторстве «О музыке» нельзя рассматривать в отрыве от всего писательского наследия Плутарха. Действительно, их сопоставление способно показать очень многое. Если, например, в трактате «О музыке» повторяется большинство исторических фактов, излагаемых в остальных сочинениях Плутарха, то появится уверенность в том, что обоих случаях был один и тот же автор. Если же окажется, что в этом отношении между трактатом и другими сочинениями нет ничего общего, то ответ на обсуждаемый вопрос может быть совершенно иным. Иначе говоря, требуется сопоставительный анализ.

Изначально необходимо сосредоточить внимание лишь на изучении фрагментов, посвященных музыке в тех сочинениях, принадлежность которых Плутарху ни у кого не вызывает сомнения. Таким способом удастся выявить музыкально-теоретические воззрения Плутарха. Последовательный анализ фрагментов позволит определить

³⁷ Plutarchi De musica. Ed. G. Valgulus. Breschia, 1507; Idem. Dialogue de Plutarque sur la musique, traduit en françois [sic]. Avec des remarques par M. Burette. Paris, 1735 (Reprint: Geneve: 1973); Idem. Περὶ μουσικῆς of Plutarch. Translated by J. Healey Bromby. Chiswick, 1822; Idem. De Musica, edidit Ricardus Volkmann. Leipzig, 1856; Idem. Über die Musik von Rudolf Westphal. Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik. Dritte Abtheilung. Breslau, 1866; Idem. De la musique par Henri Weil et Th. Reinach. Paris, 1900; Idem. Dialog am Musiken. Edidit by Gotfred Skjerne. Leipzig, 1909; Idem. De la musique. Texte, traduction, commentaire, precedes d'une étude sur l'education musicale dans la Grece antique, par Francois Lasserre. Olten, Lausanne, 1954.

глубину познаний автора в этой области и в будущем даст возможность сопоставить их с музыкально-теоретическим уровнем изложения материала в сочинении «О музыке». Когда будет осуществлена эта часть анализа, то можно будет приступить к сопоставлению полученных результатов с содержанием трактата «О музыке». Именно эти соображения и заставили меня обратиться к творчеству Плутарха, и выявить все материалы, которые прямо или косвенно касаются музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аноним. Гармоническое введение: Греческий текст с русским переводом и примечаниями Г. А. Иванова.— М., 1895.
2. Аристоксен. Элементы гармонии.— М.: Московская государственная консерватория, 1997.
3. Аристотель Политика (пер. С. Жебелева) // Аристотель. Сочинения в четырех томах.— М., 1983.— Т. IV.
4. Аристотель Поэтика // Аристотель. Сочинения в четырех томах.— М., 1983.— Т. IV.
5. Асафьев Б. Об изучении музыки средневековья. Публикация И. Земцовского // Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время. Л., 1989.
6. Бозций О музыкальном установлении «De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii, ed. G. Friedlein. Leipzig 1867. См.: Герцман Е. Музыкальная бозциана. Санкт-Петербург, "Глагол", 1995. С. 187- 463.
7. Герцман Е. Cassiodori De musica /Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова.— Ленинград, 1990.— С. 11-19.
8. Герцман Е. Античное музыкальное мышление.— Л., 1986.
9. Герцман Е. Античное учение о мелосе // Критика и музыковедение. Выпуск 3.— Л., 1987.
10. Герцман Е. Бозций и европейское музыковедение // Средние века. Выпуск 48.— М., 1985.
11. Герцман Е. В. Античная музыкальная педагогика.— СПб., 1996.— С. 65-78.
12. Герцман Е. В. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры: Сборник статей / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова.— Л., 1988.— С. 10.
13. Герцман Е. В. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры.— Л., 1988.
14. Герцман Е. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном мышлении // Вестник древней истории. Выпуск 4.— Л., 1971.
15. Герцман Е. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Л., 1988.
16. Герцман Е. Ладотональная терминология трактата Бозция «De institutione musica» // Проблемы музыкальной науки. Выпуск 7, М., 1989
17. Герцман Е. Музыка Древней Греции и Древнего Рима. СПб. 1995.
18. Герцман Е. Музыкальная бозциана. Санкт-Петербург, "Глагол", 1995. С. 187- 463.
19. Герцман Е. Поиски классического периода и музыкальный авангард // VIII Всесоюзная авторско-читательская конференция «ВДИ» АН СССР. Тезисы докладов. 1-3 июня.— М., 1981.
20. Гомер. Илиада. Пер. с древнегреч. Н. Гнедича.— М., 1982.
21. Еврипид. Финикиянки. Пер. с древнегреч. И. Анненского // Еврипид. Трагедии.— М. 1969.— Т. 2.
22. Лосев А. Вступительная статья // Плутарх. Моралии.— М., 1999.— С. 5-38.
23. Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика // Античная музыкальная эстетика. Вступ. очерк и собр. текстов профессора А. Ф. Лосева.— М., 1960.
24. Малеин А., Вступительная статья // Плутарх. О музыке.— Петербург, 1922.— С. 4-21.
25. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки// Ницше Ф. Философская проза. Стихотворения.— СПб., 1993.
26. Петр В. О составах, строях и ладах древнегреческой музыки.— Киев, 1901.
27. Платон. Государство. Пер. А. Н. Егунова // Платон. Соч. В 3-х томах.— М., 1971.— Т. 3/1.
28. Платон. Законы. Пер. А. Н. Егунова // Платон. Соч. В 3-х томах.— М., 1971.— Т. 3/1.
29. Плутарх. Моралии // Плутарх. Сочинения. М., 1999.
30. Плутарх. О музыке / Пер. с греч. Н. Томасова, с пояснительными примечаниями и вступительной статьей Е.М.Браудо, с прилож. биографии Плутарха А.И.Малеина.— П., 1922.

31. Плутарх. О подавлении гнева. Пер. Я. Боровского // Плутарх. Сочинения.— М., 1983.
32. Плутарх. Об Е в Дельфах (пер. с древнегр. Н. Б. Кляченко) // Вестник древней истории.— 1978.— №1.
33. Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 3-х томах.— М, 1961.— Т. 1.
34. Поллукс. *Onomasticon*. Ed. Bethe. Leipzig, 1990 (*Lexicography Graeci*. Vol. IX).
35. Раддиг И. С. История древнегреческой литературы.— М., 1969.
36. Раддиг И. С. История древнегреческой литературы.— М., 1969.— С. 467.
37. Розенберг А. А., Ройзман Л. И. Флейта // Музыкальная энциклопедия.— М., 1981.— Т. 5.
38. Секст Эмпирик «Против ученых» // Секст Эмпирик. Сочинения в двух томах.— М., 1976.
39. Соболевский И.С. Вступительная статья // Плутарх. Сравнительные жизнеописания.— М., 1961.— С. 5-17.— Т 3.
40. Тронский А. История античной литературы.— Л., 1987.
41. Чистякова И. А. Вулих Н. В. История античной литературы.— М., 1972.
42. *Alypii Introductio musica* // Jan Karl von. *Musici scriptores graeci*. Leipzig 1895 (reprint: Hildesheim, 1962). P. 359-406.
43. *Aristidis Quintiliani De musica libri tres*. Edidit R. P. Winnington-Ingram, Lipsae, 1963.
44. *Aristotelis Problemata* // Jan Karl von. Op. cit. P. 60 — 111.
45. *Aristoxeni Elementa Harmonica*. Rosetta da Rios. Recensuit, Romae, 1954.
46. *Aristoxeni Elementa rhythmica*. The Fragment of Book II and the additional evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory. Texts edited with introduction, translation, and commentary by Lionel Pearson. Oxford, 1990.
47. *Athenaei Deipnosophistae*, edited and translated by Charles Burton Gulick. Cambridge: Harvard University Press, 1950. Разделы о музыке: Vol. VI, P. 302-548. Vol. VII, P. 1-61.
48. *Bacchii gerontes Isagoge* // Jan Karl von. *Musici scriptores graeci*. Leipzig 1895 (reprint: Hildesheim, 1962). P. 283-316.
49. *Boetii A. M. T. S. De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque accedit geometria quae fertur Boetii*, ed. G. Friedlein. Leipzig, 1867, P. 175-371.
50. Bowen A. C. The Foundation of Early Pythagorean Harmonic Science: Archytas Fragment 1 // *Ancient Philosophy* Vol. II, Number 2, 1982.
51. Burkett W. Lore and science in ancient Pythagoreanism. Cambridge, 1972.
52. Carpenter H. Music in the Medieval and Renaissance Universities. NY. 1972.
53. *Cassiodori Senatoris Institutiones*. Ed. R. A. B.Mynors. Oxford 1937.
54. *Cleonidis Isagoge harmonike* // Jan K. Jan Karl von. *Musici scriptores graeci*. Leipzig 1895 (reprint: Hildesheim, 1962). P. 167-207.
55. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Bd.10. München, 1989.
56. *Fragmenta Historicorum Graecorum*. Ed. Muller C. Vol. II. Paris 1884.
57. *Gaudentii Harmonica introductio* // Jan Karl von. *Musici scriptores graeci*. Leipzig 1895 (reprint: Hildesheim, 1962). P. 317-355.
58. Gerstman E. Modern Perception of Ancient Greek and Byzantine Music // *Orbit musicae* 10. 1990-1991.
59. Henderson I. Ancient Greek Music // *New Oxford History of Music*. Vol. I: Ancient and Oriental Music, ed. Egon Wellesz. London, 1957.
60. *Hephaestionis Alexandrini Enchiridion*. Ed. Th. Gaisford. *Accedunt Terentianus Maurus. De syllabis et metris, et Procl Chrestomathia grammatica*. Tom I. Oxonii 1855, P. 341-355.
61. Jan Karl von. *Musici scriptores graeci*. Leipzig 1895 (reprint: Hildesheim, 1962).
62. *Lexikon der Antike*, Leipzig, 1972.
63. Münxelhaus B. *Pythgoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadriveraler Wissenschaft im lateinischen Mittelalter*. Bonn — Bad Godesberg, 1976.
64. *Martiani Capellae De Nuptiis Mercurii et Philologiae*. Ed. F. Eyssenhardt. Lipsiae, 1866.
65. Mathiesen Th. J. A Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music (*Music Indexes and Bibliography*, N. 10). New Jersey, 1974.
66. Michaelides S. *The Music of Ancient Greece: An Encyclopaedia*. London, 1978.
67. *Nicomachi Geraseni Introductio arithmeticae*. Ed. R Hoche, Lipsae, 1866.
68. Okal M. *Aristophane et les musiciens* // Francisco Novotny. *Philosophiae et scientiarum philologiarum doctori Universitatis Brunensis purkyninae professori emerito studiorum classicorum apud Bohemos cultori principi A. D. IIII. Kal. Sept. MCMLXI Octogenario*. Praha, 1962.

69. Philodemus. *Über die Musik* IV. Buch. Text, Übersetzung und Kommentar von Annemarie Jeanette Neubecker. Napoli 1986.
70. Pickard-Cambridge A. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford, 1953.
71. Plutarchi *Chaeronensis Moralia*, recognovit Gregorius N. Bernardakis. Vol. I — VII. Lipsiae, 1888-1896.
72. Plutarchi *Chaeronensis Vitae parallelae iterum recogn. C. Sintenis*. Vol. I—V. Lipsiae, 1884-1889.
73. Plutarchi. *Über die Musik* von Rudolf Westphal. *Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik*. Dritte Abtheilung. Breslau, 1866.
74. Plutarchi. *De la musique*. Texte, traduction, commentaire, precedes d'une e'tude sur l' education musicale dans la Grece antique, par Francois Lasserre. Olten, Lausanne, 1954.
75. Plutarchi. *De la musique* par Henri Weil et Th. Reinach. Paris, 1900.
76. Plutarchi. *De Musica*, edidit Ricardus Volkmann. Leipzig, 1856.
77. Plutarchi. *De musica*. Ed. G. Valgulius. Breschia, 1507.
78. Plutarchi. *Dialog am Musiken*. Edidit by Gotfred Skjerne. Leipzig, 1909.
79. Plutarchi. *Dialogue de Plutarque sur la musique*, traduit en françois [sic]. Avec des remarques par M. Burette. Paris, 1735 (Reprint: Geneve: 1973).
80. Plutarchi. Περὶ μουσικῆς of Plutarch. Translated by J. Healey Bromby. Chiswick, 1822.
81. Plutarque *De la musique*. Texte, traduction, commentaire, precedes d'une etude sur l'education musicale dans la Grece antique, par Francois Lasserre. Olten, Lausanne, 1954.
82. *Pollucis Onomasticon*. Ed. E. Bethe (Lexicographi Graeci. Vol. IX). Leipzig, 1900.
83. *Pollucis Onomasticon*. Ed. E. Bethe. Leipzig, 1900. (Lexicographi Graeci. Vol. IX).
84. Porphyry Porphyrios *Kommentar zur Hamonielehre des Ptolemaios*, hrsg. Ingemar Düring (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2) Göteborg, 1932.
85. *Proclus Chrestomatheia*. Ed. Th. Gaisford, Leizig, 1832.
86. Ptolemaios *Harmonicorum libri tres* des Klaudios Ptolemaios, hrsg. Ingemar Düring. (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 36/1) Göteborg, 1930.
87. Richter L. *Die neue Musik in griechischen Antike*, Teil I: Die literarische überlieferung, Teil II: Tondenkmaler // *Archiv für Musikwissenschaft*. Bd. 25. 1968.
88. Richter L. *Musikalische Aspekte der attischen Tragodienchore*// *Beitrage Musikwissenschaft*. 1972.
89. Sachs C. *The Rise of Music in the Ancient World*. New York, 1943.
90. Sachs C. *The history of musical instruments*. New-York, 1940.
91. *Sexti Empirici Adversus mathematicos*, edidit Jurgen Mau. Leipzig 1954.
92. *Suidae Lexicon*. Ex recognitione Imm. Bekkeri. Berolini, 1854.
93. *Theon Smyrnaei Philosophi Platonici. Expositio rerum mathematicorum ad legendum Platonem utilium*. Recensuit Eduardus Hiller. Leipzig, 1878.
94. Wegner M. *Das Musikleben der Greichen*. Berlin, 1949.
95. Wille G. *Musica Romana*. Die Bedeutung der Musik in Leben der Römer. Amsterdam, 1967.
96. Winnington-Ingram R. P. *Apulian sistrum* // *Ancient Greek music. A Bibliography 1932-1957*. In: *LUSTRUM*, 1958.— Vol. 3.

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Мартина ШВЕЙ

© 2002

К ТИПОЛОГИИ ЯЗЫКОВЫХ АНЕКДОТОВ (КОНТРАСТИВНЫЙ АСПЕКТ ПРОБЛЕМЫ)

Иностранцы, даже довольно хорошо владеющие русским языком, чаще всего не обладают этнокультурными знаниями, необходимыми для адекватного восприятия языковых анекдотов, т.е. анекдотов, юмористический эффект в которых создается за счет языковой игры. В процессе дистантного обучения поляков русскому языку и литературе, к сожалению, упускается из вида не только страноведческая информация (обычно она до предела минимализирована), но и фактор квазианалогичности систем русского и польского языков, т.е. их мнимого грамматического, деривативного, фонетического или лексического соответствия. Этот фактор негативно воздействует не только на процесс восприятия анекдотов, занимающих в русской культурной жизни значительное место, но и является причиной различного типа коммуникативных сбоев на самых различных уровнях коммуникации. С этим связаны также трудности в восприятии традиционных для российской культуры «бродячих сюжетов» или типичных коммуникативных моделей, узнаваемых при пародировании или построении высказывания, аналогичного по структуре какому-нибудь известному анекдоту. Также и анекдоты часто возникают как реминисценции каких-то известных текстов. Такие макросинтаксические модели хорошо знакомы носителям русского языка. Они практически подсознательно чувствуют специфику текста. Иностранцы таким языковым чутьем не обладают, и им нужно всему учиться сознательно, что снижает эстетический и этико-социальный характер восприятия, предполагающий функциональное преобладание эмоциональной, а не рациональной рефлексии. Русские многократно подчеркивают, что анекдот следует не понимать, а чувствовать. Здесь необходимо обратить внимание на тот факт, что внимание русских к характеру речи намного выше, чем у поляков. Поляки слушают, скорее *что говорится*, русские же — что *имеется в виду*. Поэтому количество т.н. «языковых» или «лингвистических» анекдотов, состоящих в обыгрывании самой речевой канвы высказывания в русской культуре несоизмеримо больше, чем в польской. Польские анекдоты чаще ситуативны и сюжетны. Поэтому мы подробнее остановимся на тех русских анекдотах, в основу юмористического эффекта которых положена собственно языковая специфика.

Вопрос адекватности перевода языкового анекдота заключается, в первую очередь, в определении, на чем основан его юмор, какие языковые модели в нем обыгрываются. Принимая во внимание собственно языковые признаки мы выделили несколько групп, к которым будем относить определенные анекдоты. Это не столько классификация, сколько типология, так как мы предлагаем не жестко противопоставленные классы, а шкалу, на которой расположены анализируемые нами типы анекдотов. Очень часто

юмористический эффект базируется сразу на нескольких языковых факторах, поэтому в ходе типологизации случалось относить их одновременно к двум или трем группам. Таким образом, границы отдельных групп в типологии неизбежно проницаемы.

На уровне текста (т.е. не на жанровом, а на собственно вербальном уровне) мы выделили три группы анекдотов по признаку релевантности средства достижения юмористического эффекта: *лексические*, *формально-грамматические* и *фонографические* анекдоты. В лексических анекдотах берется во внимание юмористическая игра со значениями лексических единиц (синонимией, антонимией, актуализацией или трансформацией семного набора) или их формой (омонимией, паронимией, трансформацией формы языковых клише, фразеологизмов, паремий)¹, а также игра, основанная на использовании их специфических маркирующих признаков (заимствованная лексика; неологизмы и архаизмы, стилистически и прагматически ограниченная лексика).

Среди формально-грамматических анекдотов мы выделили: словообразовательные (использование гомеоптонов, этимологических фигур, реэтимологизаций, словообразовательной декорреляции,okkaзиональных морфонологических изменений в структуре деривата), морфологические (игра со сходством или нагромождением аналогичных словоформ, нарочитой ошибочностью морфологических форм, стилистическими или диалектными девиациями) и синтаксические (игра с построением фразы, синтаксическими параллелизмами, повторами, эллипсисами, антитезой, нанизыванием однородных членов, дефинициями, синтаксическими осложнениями, использованием шаблонных синтаксических моделей вплоть до моделей текста).

Относительно фонетических и графических анекдотов необходимо отметить, что есть анекдоты, которые изначально ориентированы либо на письменную, либо на устную форму внешнего означивания. Именно в ходе фонации или графического их оформления создается юмористический эффект.

1. Лексические анекдоты

Все лексические анекдоты мы разделили на подгруппы по трем критериям:

1) формальному (аналитический принцип, синтактика по Пирсу): словесные / клишированные / фразеологические / паремические;

2) семантическому (принцип значения, семантика по Пирсу): антонимия / синонимия / омонимия / омонимойдность (полисемия) / паронимия / актуализация семантики / трансформация семантики;

3) функциональному (сфера применения, прагматика по Пирсу): территориальные или социальные диалектизмы / стилистика / заимствованная лексика / неологизмы / архаизмы.

Огромное количество языковых анекдотов строится на обыгрывании фразеологизмов, языковых клише, паремий и других устойчивых лексико-синтаксических конструкций. Они занимают свое определенное место в языковой картине мира, и за ними стоят понятия, обладающие собственным местом в когнитивной картине мира. Они знакомы носителю данной ментальности и данного языка (в нашем случае русского) и смысловое или формальное обыгрывание их становится вполне понятным, и не нуждается даже в приведении образцовой фразы. Хотя анекдот и рассчитан на новизну, на то, что он впервые рассказывается слушателям, но все же наличие клише того или иного рода «делает возможным функционирование анекдота в определенной культурной и языковой среде. Анекдот понятен слушателям потому, что им знакомы языковые и внешние характеристики

¹ Например, разложение таких устойчивых аналитических единиц может сопровождаться реэтимологизацией их составных и вести к буквализации их значения.

персонажей и клишированные модели построения анекдота. Поэтому так часто анекдоты непонятны детям, еще не овладевшим условными клише, характерными для анекдотов, и носителям другой культуры, даже если они хорошо знают язык, на котором рассказывается анекдот»². Анекдоты, в которых обыгрываются языковые клише, мы будем относить к лексической группе, но, поскольку эти языковые единицы коррелируют одновременно с синтаксическими моделями речепроизводства — моделями словосочетаний, предложений (напр., дефиниции, вопроса, ответа, этикетные формулы приветствия, благодарности), диалога, текста (молитвы, тоста, инструкции и под.), они найдут свое место также и на другом конце нашей шкалы.

Но одновременно в анекдотах такого типа придется обращать внимание на фонетический, а точнее интонационный фактор, поскольку соответствующая интонация играет в них текстообразующую, а иногда и смыслообразующую роль. Поэтому некоторые языковые анекдоты могут быть одновременно включены в разряд лексических, синтаксических и фонетических.

К стандартизирующим лексическим компонентам текста анекдота, согласно Е. Я. Шмелевой и А. Д. Шмелеву, могут быть отнесены: *стандартные зачины* (напр., *Приходит муж домой...* или *Врезается "Запор(ожец)" в "Мерс(едес)"...*), допускающие наличие переменной в клишированной формуле, *элементы языковых масок*³ — языковая маска героя анекдота должна включать в себя использование клишированных формул, условных сигналов, делающих героя узнаваемым, *клишированные детали* — внешность, одежда и прочие аксессуары. Не всегда ведь эксплицитно сообщается, что герой анекдота — представитель этнической или социальной группы. Это часто становится понятно только из специальных условных сигналов в речи персонажа или по его внешнему виду.

*Едут в такси на переднем сиденье, рядом с водителем Чукча, а на заднем - Грузин.
Водитель спрашивает Чукчу: "Вам куда?" А Чукча только и умеет по-русски
спросить: "Как диля?" - "Куда-куда?" "Как диля?!" - "Не понимаю," - "Как диля?!"
Водитель оборачивается к Грузину: "Что он говорит?" - "Патамучто!"*

Пародия на разговор в такси сопровождается здесь с широким использованием клишированных конструкций и апеллированием к фонетике русской речи представителей других народов.

Постоянное и не соответствующее стандартам русского языкового употребления использования слова «однако» является в анекдотах неотъемлемой языковой маской «Чукчи»:

*Встречаются двое чукчей:
— **Привет**, козел!
— Сам **привет**, однако.*

В данном анекдоте лексический маркер «однако» уступает обыгрыванию чисто синтаксической модели отгорочки на обзывательство «Сам (ты) ...» или «От ... слышу», усложненному логической метатезой аргументов формулы (привет — козел), служащей для подчеркивания глупости героя. Совмещение лексического и синтаксического аспектов создает совершенно иной эффект в аналогичном по модели анекдоте:

*— Вы осел, **сэр!**
— От **сэра** слышу!*

2 Е. Я. Шмелева, А. Д. Шмелев Рассказывание анекдота как жанр современной русской речи: проблемы вариативности // Жанры речи: сборник научных статей. Саратов, 1999

3 Понятие "языковой маски" было, по-видимому, впервые введено Г. О. Винокуром. См. его "Горе от ума" как памятник русской художественной речи // Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. С. 257–300.

Анекдот также строится на синтаксической модели отговорки, но введение типично английского ритуально-вежливого «сэр» превращает весь разговор в чопорную беседу с «тупым лордом».

В «кавказских» анекдотах герой часто использует вопросительное да? — в том числе в конце побудительных предложений, что противоречит нормам русского литературного языка («Скажи, да?»; «Принеси, да?»). Вопросительное «да?» входит в состав клишированной формулы «обидно, да?», которая используется в составе речи персонажа-грузина в целом ряде анекдотов и произносится со специфическим «кавказским» акцентом.

*Грузин купался и стал тонуть. Увидел прохожего, хочет позвать на помощь, но вот беда — забыл как это сказать по-русски. А прохожий идет мимо. Тогда грузин набрался сил и кричит: "Последний раз купаюсь, **обидно, да?**".*

Огромное количество анекдотов строится на буквализации фразеологизмов или игры омонимами и омонимоидами, в результате чего возникают **каламбуры**, вроде:

Пасха, встречаются два новых русских:

- *Христос воскрес!*
- *Мля, базара нет, что делать будем?! Снова шлепнем или пока на бабки выставим?*

Лежат под пальмой пантера Багира и медведь Балу.

- *Видишь, Багира, вон те кокосы на верхушке?*
- *Вижу.*
- *А ты их **достать** не можешь.*
- *Не могу, Балу.*
- *И я их **достать** не могу.*
- *Да, и ты не сможешь.*
- *Только Маугли может **достать** их.*
- *Да, Маугли кого хочешь может **достать**.*

– *Алло, Международный Валютный Фонд?*

– *Да!*

– *Вы обещали **перевести** деньги.*

– ***Переводим**, деньги это «топеу».*

*Штирлиц второй час **шарил по Вене**. Но то ли игла была толстая, то ли состав не тот — кайфа не было.*

В последнем случае чисто лексический характер анекдота осложняется фонографическим его характером. Написание «Вена» с заглавной буквы референтивно ориентирует читателя на восприятие словоформы «шарит» как глагола движения («бродил»), в то время как последующий контекст вскрывает омонимичность этой формы («совал, пытаюсь попасть»). Омонимичные каламбуры наиболее часто встречаются именно в цикле о Штирлице:

*Из подвала Кэт видела, как Штирлиц вышел на дорогу и стал **стрелять**,*

*"**Стрельни** и мне одну!" – крикнула она.*

*Выпив, Штирлиц склонился над картой. Его **неудержимо рвало на Родину**.*

Обычно лексическая игра с фразеологизмами или клише сопровождается игрой с отдельным словом. Аналитическая единица разлагается на составные, подыскивается омонимичный к компоненту и образуется окказиональный контекст:

*Однажды Чукча нанялся красить пароход. Покрасил. Пришла комиссия принимать работу. Смотрят и говорят: "Чукча, а почему Вы пароход только **с одной***

стороны покрасили?" - "Однако, Чукча не дурак! Чукча договор читал, там написано: Чукча - с одной стороны, Речфлот - с другой стороны!"

В следующем анекдоте встречаем сленговый фразеологизм, непереводаемый в силу несоответствия не только польской и русской языковых, но и когнитивных картин мира. Попытаться найти им аналог в польском языке бессмысленно, поскольку в самой польской действительности нет аналогий отраженным в них явлениям.

Встречаются два новых русских. Один на рыбалку, другой — уже оттуда с полным багажником рыбы...

- *Братан!!! Ну ты в натуре крутой!! Как ты столько наловил? Ё-мое!*
- *Чувак, эт просто... Берешь в каждую руку по пять удочек... растопыриваешь пальцы и закидываешь...*
- *Тормози! Блин, а наживка...?*
- *Братан, лови на понт...*

Обыгрываться с точки зрения формы могут не только омонимиды (в традиционной терминологии — полисемичные слова), но и чистые омонимы, а то и омофоны:

Чукчу спрашивают:

- *Хочешь быть почетным академиком? А то у нас ни одного академика-чукчи нет, обидно даже.*
- *Ну, если только по четным... По четным академиком буду, а по нечетным - олешек пасти!*

Врезается в 600 мерс запорожец. Вылезает из мерса новый русский, подходит к запорожцу, а там скукоженный очкарик сидит. «Братан» поднимает очкарика за лацканы пиджака:

- *Ты ктоооооо?! – спрашивает.*
- *Я писатель...*
- *Какой такой писатель!?*
- *Прозаик...*
- *Про каких на фиг заек!?...*

Здесь уже не классическая омонимия, а скорее омоформное смешение свободного словосочетания со словоформой. В следующем случае лексический характер анекдота осложнен фонетическим аспектом, так как оно предназначено исключительно для устного произнесения «Штирлиц увидел голубые **ели**. Присмотревшись, он заметил, что голубые не только **ели**, но и пили». На письме их эффект заметно ослабевает. Ср. правильное написание: «Штирлиц увидел: голубые ели».

Частым лексическим приемом создания юмористического эффекта в анекдотах (а также в примыкающих к ним полуанекдотах-афоризмах) является паронимия, причем как собственно словесная, так и на уровне аналитических единиц: «Она была очень частолубивой женщиной», «Ненарочное зачатие», «Нам песня строй пережить помогает» или «Лучше быть первой Майей, чем восьмой Мартой».

Иногда лингвистическим «поводом» для игры слов в анекдотах становятся антонимы или лексические оппозиции: «Гестапо обложило все **выходы**, но Штирлиц **вышел** через **вход**», «Каждый мужчина имеет **право налево**» или «Если человека нельзя **купить**, то его можно **продать**».

Предметом обыгрывания могут быть и синонимы, особенно пара, в которую входит исконное и синонимичное ему заимствованное слово. В. Матезиус отмечал, что исконные (привычные уху и системно включенные) слова родного языка психологически обретают для носителя языка т.н. «домашний привкус» («domáci pŕíchut»). Это явление может стилистически и семантически разводить такие синонимы: «**летописец** (всегда древнерусский) – **хронист** (всегда западный)», «**азбука** (кириллическая) – **алфавит** (любая, родовое понятие)», «**языкознание** (русское, общее, историческое, традиционное) – «лингвистика» (западная, структурная,

современная, формальная, трансформативная, генеративная, функциональная). Несколько сложнее отношение в синонимичной паре «опыт : эксперимент», где «домашний привкус» делает слово «опыт» совершенно нейтральным, а отсутствие такового в слове «эксперимент» облегчает его использование в коннотированных контекстах, вроде «формальные эксперименты», а также накладывает отпечаток на производные «экспериментальный» (театр, искусство), «экспериментаторство», «экспериментировать». Это напоминает дистрибуцию слов «разведчик» (свой) и «шпион» (враг):

Штирлиц зашел в свой подъезд. На стене было написано: "Штирлиц — русский шпион!" Штирлица это задело. На следующий день на стене было написано: "Штирлиц — русский разведчик!"

Юмористический эффект может создаваться и за счет игры созвучия русских слов или уже освоенных заимствований с иностранными словами:

«Нью-Йорк, 42 этаж офисного небоскреба. В лифт входят русский и американец.

«Down? – спрашивает американец». «Сам ты даун!» – отвечает русский».

В филармонии мужчина наклоняется к сидящему перед ним человеку:

– *Тише, увертюра.*

– *От увертюры слышу.*

Здесь обыгрывается не только уже упоминавшаяся выше речевая модель отговорки, но и сам факт непонятого для персонажа в силу его слабого культурного фона заимствованного слова «увертюра». Роль заимствованных слов в русском и польском неидентична в силу различной культурной ориентации. Ориентация польского общества на западноевропейскую культуру и латинизированную традицию постоянно подкреплялась католической церковью, в то время как русская православная и славянофильская традиция всегда рассматривала заимствования (особенно с латыни и западноевропейских языков) как засорение языка. Обыденно-разговорный русский язык обычно избегает заимствований. Иноязычные по происхождению слова в «низовой» русской культуре зачастую ассоциируются с ругательствами или, по крайней мере, с «культурным» способом нанести оскорбление. Вспомним реакцию героя Ф. Мкртчяна в «Кавказской пленнице» на слово «волонтаризм»: «В моем доме прошу не выражаться!».

К стилистической разновидности лексических анекдотов можно отнести анекдоты, обыгрывающие «непонимание» персонажем стилистической специфики официального общения. Ср. два похожих анекдота:

– *Товарищ прапорщик! К тебе жена пришла!*

– *Не к "тебе", а к "вам"!*

– *Нее, к нам она вчера приходила.*

– *Товарищ лейтенант, тебе пакет.*

– *Не "тебе", а "вам"!*

– *А нам он на кой?*

Иногда юмористический эффект может достигаться за счет трансформирования принятых стилистических шаблонов: «Новый русский пишет объявление в газету: сниму 3-х комнатную квартиру. Чистоту и порядок в районе гарантирую». Фраза «Чистоту и порядок гарантирую» вполне привычна для объявлений о найме жилья. Но поправка «в районе» совершенно меняет весь семантический фокус фразы. Аналогична процедура трансформации привычного стандарта поведения на посту в целой серии анекдотов о «Чукче» на посту:

– *Стой! Стрелять буду!*

– *Стою.*

– *Стреляю.*

– *Стой! Скажи пароль!*

– *Пароль*

– *Проходи!*

– *Стой! Скажи пароль «Сокол».*

– *«Сокол».*

– *Проходи!*

Такого рода лексические анекдоты можно было бы назвать речевыми, поскольку здесь не столько используются, сколько трансформируются инвариантные лексические

обращения внимания на морфемную структуру или способ образования лексической единицы:

Старшина объясняет новобранцам суть земного притяжения.

- *Если, например, камень подбросить вверх, то он упадет на **землю**, это означает, что на него действует сила **земного** притяжения.*
- *А если он упадет в **воду**? - спрашивает новичок.*
- *Это нас не касается, этим занимаются на флоте.*

Иногда такого рода анекдоты сопряжены с реальной или мнимой ретимологизацией, произвольной формальной игрой и образованием окказионализмов. Типичными в этом смысле являются многие анекдоты из серии каламбуров о Штирлице. Довольно часто эти каламбуры строятся на транспозиции, заключающейся, главным образом в адвербиализации или на разрушении наречий, возникших в результате сращения, а которых уже никто не воспринимает по отдельным некогда словам, образующим сейчас одно слово:

*Штирлиц кормил немецких детей **украдкой**. От **украдки** дети пухли и дохли.*

*Штирлиц выстрелил в **упор** и **упор** упал.*

Словообразовательные анекдоты условно можно разделить на корневые и аффиксальные, хотя это деление и не универсально. Его следует дополнить делением по критерию модельности // окказиональности.

Типично окказиональными словообразовательными анекдотами могут считаться следующие:

Студент, деньги кончились, осталось на телеграмму домой на одно слово:

*«**Пятидесятирублюйте**».*

На выпуск шампуня «Низорал» отечественный производитель ответил шампунем «Верхмолчал».

К корневым словообразовательным можно отнести те, в которых обыгрывается значение корня или основы, а также производится искусственная декорреляция (перемотивация) словообразовательной структуры:

*Кем ты работаешь? - **Фармацевтом**. - А мне говорили - программистом... - Ну да! - ??? - Я диски **форматирую** в офисе!!*

Идет врач по коридору больницы, а навстечу ему бабушка – божий одуванчик.

- *Мил человек, подскажи, где здесь **глазник**?*
- *По коридору налево, бабушка, только не **глазник**, а окулист.*
- *Вот спасибо! А не подскажешь, где тут **зубник**?*
- *Это вам нужно этажом выше подняться. Только не **зубник**, а стоматолог.*
- *А ты сам-то, мил человек, кто будешь?*
- *Не знаю, бабуля, как по-вашему, но вообще-то я **гинеколог**.*

Словообразовательные анекдоты, юмористический эффект которых основывается на обыгрывании аффиксов (реальных или окказионально вычлененных) можно отнести к группе аффиксальных: *Меняю **проигрыватель** на **выигрыватель**.*

Однажды сидит Чукча в чуме. Вдруг в чум влетает человек, начинает

*кружиться под потолком и приговаривает: "Я – **Карлсон!**" Чукча спрашивает: "А где твой товарищ?" - "Какой товарищ?" - "Ну как же – **Фридрихсон!**"*

Часто словообразовательная структура слов-аналогов в русском и польском не совпадает. В таких случаях в одном языке возникают определенные мотивационные и семантические ассоциации, а в другом – нет. В художественной речи (а также в юмористическом типе разговорной речи) могут на этом основании возникать тропы, например, этимологические фигуры и гомеоптоны. Перевод таких случаев весьма затруднителен, что доказывает факт наличия словообразовательной квазианалогии: русс.: «**Привлекательные женщины отвлекают**»

Отдельное место в формально-деривативной квазианалогии занимают случаи осложненные внутренней языковой омонимией или паронимией, позволяющей носителю языка использовать эти явления для создания образности, игры слов, поиска неординарных мыслительных аналогий и под. Иностранец, не знающий этих нюансов, при этом может попадать в затруднительное положение. Но даже если он настолько хорошо знает иностранный язык, что понимает указанную формальную игру, отсутствие аналогичных деривативных возможностей в родном языке не позволят ему адекватно перевести это высказывание с иностранного языка. Так, совершенно непереводимыми с польского на русский являются формальные квазианалоги в следующих морфемных языковых играх:

«– *Podwieź Cie? – Nie, po dwieście pięćdziesiąt*», «*Pani ranna? – Nie, całodobowa*», «*Brak kwiatka? – Bez*», «*Pół stolicy dla psa? – Buda*», «*Jak nazywa się byk po kuracji odchudzającej? – Skurczybyk*»⁴ (русские «ранняя – раненная», «подвезти – по двести», «без – сирень», «будка – Буда» не являются омонимичными или паронимичными).

б) Морфологические

В анекдотах, которые мы определили как морфологические, юмор строится на обыгрывании собственно грамматических моделей словоизменения (формообразования). В силу того, что в морфологии исследуется как образование словоформ, так и их употребление в речи, морфологические анекдоты мы подразделили на: а) парадигматические, где обыгрывается само формообразование (обычно ненормативное) и б) синтагматические, в которых обыгрывается характер употребления грамматических форм слов.

К типично парадигматическим относим морфологические анекдоты с явными нарушениями словоизменения:

- *На Вам муха.*
- *Не «На Вам», а «На Вас».*
- *На мну?*
- *Не «на мну», а «на мне».*
- *Я и говорю, что на Вам.*

С синтагматической же точки зрения в морфологических анекдотах чаще всего мы встречаемся с игрой омоформами. В обыденных коммуникативных ситуациях практически не встречаются контексты, в которых можно применить две фонетически тождественные словоформы, поскольку разговорная речь избегает неясных, двусмысленных контекстов: «*Бежит Чукча по улице и кричит: «Свободу Горбачеву! Свободу Горбачеву!» Его останавливают. «Вы с ума сошли?» – «Однако, только что по радио слышал: «В заключении Михаил Сергеевич Горбачев сказал...!»*» (игра строится на фонетическом совпадении различных падежных форм оминимой «заключение» в предложно-именных конструкциях), «*Новый русский подходит к таможеннику в аэропорту для прохождения таможенного контроля. Таможенник: «Так. Откуда прибыли?» «Ты шо, братан? Какие прибыли, в натуре – одни убытки»*» (омоформия падежной словоформы существительного и личной формы глагола) или «*На столбе: Перевозу с немецкого и армянского на Ваганьковское»*» (омоформия глаголов «переводить» и «перевозить»).

⁴ Данные случаи представляют собой внутриязыковую формально-деривативную игру, психолингвистической основой которой является феномен псевдоэтимологизации (как в русских «спинжак», «Достаевский»). Последний же случай усложнен омонимичной игрой с известным польским ругательством. Более сложным случаем псевдоэтимологизации в соединении с омонимичной реминисценцией является фраза «Наши поезда самые поездатые поезда в мире»

К синтагматической разновидности морфологических анекдотов можно отнести и такие, в которых юмористический эффект возникает из-за несоответствующего (ненормативного) использования нормативных грамматических форм (например, числа):

Из новостей. Ростовский прокатный стан начинает выпуск труб различного диаметра. Первая труба различного диаметра уже сошла с конвейера.

в) Синтаксические

Самый сложный и вместе с тем наиболее распространенный (частотный) и типологически разнообразный вид формально-грамматических анекдотов, это тексты, юмористический эффект которых построен на обыгрывании синтаксических моделей. Собственно структурная характеристика синтаксической единицы часто осложнена актуально-семантическим фактором. Некоторые анекдоты такого типа можно определить как прагматические (семантико-синтаксические), поскольку в них обыгрывается цель высказывания. Но есть и собственно-структурные анекдоты, построенные только на игре со структурой (моделью) предложения.

С чисто формальной точки зрения можно также выделить следующие аналитические подгруппы анекдотов: а) микросинтаксические – уровень модели словосочетания, б) собственно-синтаксические – уровень предложения, в) макросинтаксические – уровень СФЕ и текста.

Чукчу предупредили, что московские таксисты – жулики. Приехал Чукча в Москву, проехался на такси. Ему водитель говорит: "С вас три - двадцать пять." Чукча думает: "Чукча не дурак, Чукчу не обманешь." И начинает отсчитывать: раз - двадцать пять, два - двадцать пять, три - двадцать пять.

В данном случае разрушается модель словосочетания, означающего, в сокращенной форме, определенную сумму денег, и применяемого русскими в разговорной речи. Обыденное общение тяготеет к экономии, краткости изложения, поэтому ему свойственны логико-синтаксические сокращения. Это касается, в первую очередь, временных и количественных характеристик. Любое речевое сокращение закладывает наличие соответствующей модели в языковой картине мира. Дословно воспринятая фраза такого типа приводит к недоразумениям, совершенно меняя прагматику высказывания. Анекдот использует, кроме того, общепринятое положение о низком интеллектуальном уровне жителей крайнего севера.

Особенно важным для экспликации цели высказывания является порядок слов, установление ремо-тематических отношений. В следующем анекдоте при помощи собственно синтаксических приемов на уровне предложения (игра с синтаксической функцией дополнения и обстоятельства места) обыгрывается цель высказывания:

- Ты же на мне обещал жениться!
- Мало ли, что я на тебе обещал.

К собственно синтаксическим относим и предложения с нарочито усложненной структурой (например, кольцевой):

- Рабинович, ваша дочь уже вышла замуж?
- Таки нет.
- Ой, ну да. Она все-таки слишком умная, чтобы выйти за того идиота, который согласится на ней жениться.

Среди собственно-синтаксических структурных анекдотов есть и такие, суть которых состоит в синтаксическом параллелизме двух предложений, например, вопроса и ответа. Вопрос начинается со слов «правда ли, что ...» и самый простой ответ на него это «да» или «нет». За ответом «да» следует «дополнительная информация», которая, в конечном итоге, противоречит подтверждающему ответу.

- Правда ли, что академик Амбарцумян выиграл "Волгу" по лотерее ?

- Да. Только не академик, а футболист и не по лотерее, а в преферанс, и не выиграл, а проиграл, и не Волгу, а сто рублей.

Эти два предложения построены параллельно, однако точный параллелизм касается лишь двух первых элементов, а нарушается он в конце и становится обратным для того, чтобы выдвинуть на значимое место – абсолютный конец – самую важную информацию: что, в общем ничего не случилось, так как все обошлось в сто рублей. Тут обыгрывается также макросинтаксическая речевая модель диалога с использованием фраз «правда ли, что..?» и «да, только...», где дополняющий ответ частично, или, как в нашем примере, полностью противоречит слову «да».

К текстам, обыгрывающим макросинтаксические модели относятся и пародии на тексты народных сказок *«Посадил дед репку. Вышел Репка и убил деду»* или *«Вышла Василиса во широко поле. Вскинула голову, всплеснула руками, обернулась трижды селезнем, ударилась оземь, да и отбросила копыта»*.

Среди макросинтаксических моделей выделяются поведенческие анекдоты, обыгрывающие модели коммуникативной речевой деятельности. Интересным примером такого текста является анекдот, в котором юмор строится на модели расшифровки нерасслышанного через произношение по буквам, названным именами, начинающимися с этих букв. Эта речевая модель применяется при дистантном общении, особенно в телефонных разговорах и она широко распространена не только в России, но и в Польше, а также в других странах. Исходным пунктом данного анекдота является неправильное восприятие паремического выражения «с Богом», которое в сочетании со словом «спать» особым образом ретимологизируется. Соль анекдота в игре с моделью речевого поведения, которая не срабатывает, поскольку она совсем не так квалифицируется героиней анекдота – «женой, у которой муж в командировке».

Новый русский уехал на Канары погреться, а самого жаба давит, как там жена дома, чем занимается и т. д. Вечером звонит:

- Как дела, что делаешь?
- Сплю, милый.
- Ну спи с Богом.
- С кем, с кем?
- С БОГОМ!
- С кем?
- С БОГОМ! Борисом, Олегом, Григорием, Олегом, Михаилом.
- А с Олегом зачем два раза - он что, твой партнер по бизнесу?

Следующим примером пародирования речевого поведения является игра с шифровкой и дешифровкой утаиваемой информации. Столкновение двух совершенно разных ситуаций (измена жены и ее смерть) и применение для их определения одних и тех же клишированных выражений посредством макросинтаксической модели играет смыслообразующую роль и создает юмористический эффект.

Муж уезжает отдыхать и просит соседа присмотреть за женой:

- Если загуляет, давай телеграмму: "Жена умерла", а я пойму. Через неделю приходит такая телеграмма, а мужчины в номере не оказалось. Сердобольные друзья дают ответную: "Сообщите, когда похороны". Получил сосед такой ответ и пишет: "Когда похороны - не знаю, но доступ к телу продолжается".

Отдельным типом анекдотов, оперирующих одновременно синтактикой и речевой семантикой являются те, юмористический эффект которых заключаются в синтаксической энантиосемантике: *«Звонок в реанимацию: «Доктор? Скажите, а больной Сидоров еще жив?» «Еще нет...»* или *«Есть ли жизнь на Марсе?» «Тоже нет»*. В последнем случае отрицательный ответ осложнен словом «тоже», которое не заложено в вопросе и таким образом представляет собой более сложное явление в силу имеющихся в виду фоновых знаний. В частности, этот анекдот отсылает к популярным

в Советском Союзе в 50-60 гг. научно-публицистическим дискуссиям в связи с крупными достижениями россиян в области космонавтики.

Говоря выше о лексических анекдотах, мы подчеркивали наличие переходного звена между речевой лексической и синтаксической семантикой. Здесь же следует обсудить явление собственно-синтаксической речевой семантики. Смысл синтаксической единицы не является суммой значений отдельных лексических единиц, а восходит к когнитивной картине мира и актуальным речемыслительным процедурам. Поэтому он проявляется не в семантике отдельных лексем, а в целостной семантике предложения (СФЕ, текста). Грамматическая же структура синтаксических единиц, порождающая и эксплицирующая содержание речевого отрезка, в анекдотах такого типа практически не задействуется: *«Табличка в кабинете врача: «ЦВЕТЫ И КОНФЕТЫ НЕ ПЬЮ».* Надпись на табличке является своего рода логико-семантическим сокращением. Вместо того, чтобы писать, что подарки в форме цветов и конфет не принимаются, а только такие, которые можно пить, дается все это в одном кратком предложении. Одновременно, подразумеваются тут, конечно, что речь идет об алкогольных напитках.

Очень часто анекдоты, базирующиеся на бытовых речевых моделях, лексико-синтаксических клише, обладающих зафиксированными за ними стандартными значениями, ставят определенные клише или выражения в необычный контекст:

– *Который час?*

– *Без пяти одиннадцать.*

– *Шесть, что ли?*

Обратим внимание, что в последнем случае юмористический эффект возникает из-за резкой смены логики восприятия стандартного ответа.

3. Фоно-графические анекдоты

а) Фонетические

Как уже было сказано выше, анекдотам свойствен, главным образом, устный характер бытования. Есть анекдоты, приведение которых в письменной форме снижает их юмористический эффект: *«Почему слово "квас" пишется вместе, а "к вам" – отдельно?» «Потому же, почему "ананас" пишется вместе, а "мы ее" – отдельно».*

Смыслообразующую роль в анекдотах фонетического типа могут выполнять как просодические явления (включая интонацию), так и собственно сегментные и суперсегментные фонетические единицы, такие как звуки, их сочетания (аллитерация, ассонанс, звукоподражание), слоги, фонетические слова, синтагмы и фразы. Поэтому мы обособили собственно-фонетическую и интонационную разновидности этого типа анекдотов.

В кабинет с надписью «Логопед» робко просовывает голову мужчина и спрашивает: «Мона?» «Не мона, а нуна!» – отвечает логопед.

Этот анекдот можно назвать ситуативно-фонетическим, поскольку юмор строится на эффекте обманутого ожидания, связанного с речевой патологией самого логопеда.

В группу интонационных анекдотов естественным образом помещаются все анекдоты, в которых определенная интонация «неисконно русской речи» в т. н. этнических анекдотах, становится неотъемлемой частью его перформанса, зачастую, она сама по себе представляет соль анекдота. Нам иногда приходилось слышать от исполнителей: «Вот хороший анекдот, его по-грузински надо рассказывать - жалко, я так не умею...» - В некоторых случаях такие рассказчики предпочитают воздерживаться от воспроизведения текста и ограничиваются пересказом сюжета. Передразнивание акцента Ю.Н. Тынянов называл речевой пародией.

Урок русского языка в грузинской школе. «Дэти! Запомнытэ, ибо понят это НЕВОЗМОЖНО. Слова ТАРЕЛЬКА и БУТЫЛЬКА пишутся бэз мягкий знак, а слова

МОЛ, СОЛ и ФАСОЛ с мягкий знак. Да, а для слова ПАСЫЛЬКА есть провэзрочный слово БАНДЕРОЛ»

В следующем анекдоте обыгрывается не столько омофония, сколько паронимичное созвучие словоформ и конструкций, соотнесенных с разными семантическими рядами:

Мужик перед деревом стоит: (задумчиво) «Хочу ли я?.. Могу ли я?.. Давно ли я?.. А!!! Магнолия!».

б) Графические

Графические анекдоты это такие тексты, юмористическая суть которых состоит именно в их графическом оформлении. Это значит, что они должны приводиться преимущественно в письменном виде. Пересказать такой анекдот в устной форме довольно сложно.

Как узнать Билла Гейтса на футбольном матче?

Все кричат: "Оле,оле-оле-оле-е-е-е!", а он - "OLE, OLE-OLE-OLE-E-E!!!"

Чисто графическим анекдотом можно считать анекдот «Штирлиц пишет письмо на родину: «>cnfc Fktrce». Посмотрел на экран выругался и переключил регистр на русский». Запись на русской клавиатуре в английском режиме содержит начало всех шифровок Штирлица: «Юстас Алексу».

Но в чистом виде графические анекдоты встречаются очень редко, поскольку это явление противоречит самой сути анекдота как устного творчества. Поэтому мы выделили следующие переходные группы таких анекдотов: фоно-графические, интонационно-графические и семантико-графические анекдоты.

К первому типу можно отнести анекдот, юмор которого заключается в омофонии, максимально «работающей» именно вследствие прочтения письменного текста. Существенные для нас части интернетового адреса при устном пересказе необходимо разделить словом «точка», поскольку надо учесть каждый графический знак. Написанная же форма не требует называния пунктуационных знаков, поэтому юмористический эффект становится ярче.

Спрашивают у премьер-министра Норвегии:

– Почему у Вас нет адреса а Интернете?

– Ну а вы сами посудите, что за название получается – premier.minister@gov.no!

Приведение следующего фоно-графического анекдота в устной форме вполне допустимо, но суть заключается в графическом образе фамилии, воспринятой персонажем анекдота не как одно слово, а как свободное словосочетание (поэтому мы тут встречаемся еще и с обыгрыванием микросинтаксической модели):

Новый русский приходит в книжный магазин:

– У вас книжки есть?

– Конечно.

– Мне нужна книга "Тридцать щенков".

Продавец все каталоги перерыл:

– Нет, такой у нас нет.

– Ну как же, мне тут дочь написала.

– Дайте посмотреть... А, так вам Зоценко нужен.

Интонационно-графические анекдоты по своей сути весьма похожи на фонетические интонационные анекдоты. Оба типа изначально предназначены для перформанса, в обоих юмор заключается именно в интонации, но анекдоты, которые мы зачли в группу интонационно-графическую, требуют дополнительных ремарок, обозначающих в написанном виде специфику их рассказывания. Это прежде всего выделения графем и знаки препинания, благодаря которым можно передать различные оттенки интонации.

Недавно в продажу поступила очень полезная книга «Как бросить пить». К сожалению, в заголовок книги вкрались две опечатки – лишняя запятая и вопросительный знак: «Как, бросить пить?»

К интонационно-графическому подтипу можно отнести и следующий компьютерный стих:

123-02-12

120-3-4-5

5-40-318

14-1- 0-5

В семантико-графических анекдотах упор делается на том, что посредством графических знаков можно передать не только определенное значение, но и некий когнитивный смысл. Анекдоты такого типа относим одновременно к типу речевых, так как в них обыгрываются модели поведения или внеязыковые ситуации. Например, типичная аллюзия на загрузку компьютера:

Штирлиц считает зарплату в рейхсмарках:

– 1022, 1023, 1024...

«KB MEMORY OK», – подумал Штирлиц.

Итоговые замечания

Таким образом, русскоязычный анекдот – это своеобразный вид текста, содержащий множество внеязыковых (когнитивных, этнокультурных) и чисто языковых сведений. Он в гораздо большей степени, чем польские анекдоты отсылает слушателя к фоновым знаниям или просто к языковому чутью. Восприятие русского анекдота – это сложная герменевтическая процедура, совершаемая носителем языка и культуры автоматизированно. Отсутствие же необходимых для такой процедуры знаний весьма осложняет восприятие русского анекдота иностранцами. Однако и сама межъязыковая квазианалогия (неполное соответствие системных явлений двух языков) является достаточным фактором возникновения затруднений в процессе восприятия анекдотов. Предпринятая нами попытка типологии собственно языковых явлений, наглядно показывает, что при переводе анекдота необходимо принимать во внимание все релевантные для его синтактики, семантики и прагматики языковые факторы, поскольку, как подтверждает наша статья, явление квазианалогии касается всех, без исключения, языковых уровней и подсистем. Именно при разработке проблемы перевода или межкультурного толкования анекдотов межъязыковая квазианалогия наблюдается весьма отчетливо, так как суть такого текста заключается в тонкостях, неулавливаемых часто неподготовленным реципиентом. Выявление межъязыковых квазианалогов лежит в основе перевода любого языкового анекдота. Чтобы понять, на чем основан данный анекдот, приходится обращаться к формально-грамматическим или лексическим моделям и только посредством тщательного анализа можно достичь цели. Одновременно такой умственный труд лишает спонтанности. К тому же наличие дополнительной этно-культурологической и психо-социальной информации довольно часто делает перевод анекдота совершенно невозможным. Единственный путь к улучшению процесса восприятия анекдота лежит через осознание наличия языковых «ловушек» в таком тексте. На них, как правило, и строится языковой юмор. Даже носители языка, у которых все модели родного языка автоматизированы, в некоторых случаях затрудняются, когда им приходится реконструировать конкретную модель. Неносителям же русского языка зачастую данные языковые модели совершенно неизвестны. Обучающиеся языку должны быть с ними ознакомлены хотя бы уже потому, что анекдот занимает в русской культурной жизни чрезвычайно важное место. Анекдот, а особенно языковой, должен стать не только дидактическим объектом (что уже иногда встречается в методиках), но и дидактическим средством обучения иностранным языкам.

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Вадим ТКАЧУК

© 2002

СТАТУС МОДАЛЬНОСТІ СТОСОВНО ІНШИХ ЛІНГВІСТИЧНИХ ПОНЯТЬ

Речення не є простою сумою лексичних смислів слів, словосполучень. Окрім них, воно є носієм додаткової інформації, що утворюється внаслідок взаємодії його складових частин. «Справа в тому, що зі структурою речення пов'язані свої особливі синтаксичні категорії, які базуються на морфологічних категоріях, але далеко виходять за їхні межі: категорія роду, модальності, а також — у широкому синтаксичному розумінні — і категорія особи, тобто ті категорії, які виражають відношення повідомлення до дійсності і підводяться під загальне поняття «предикативності»; ці категорії можуть бути властиві реченню загалом — незалежно від наявності в його складі дієслова» [4, 389].

Основними категоріями речення називають предикативність, модальність, темпоральність, таксис, комунікативність, категорії суб'єкта, предиката, темо-ремні відношення та ін. Всі вони тією чи іншою мірою є закріпленими результатами когнітивної (пізнавальної) діяльності, що вказують на структуру відображуваної дійсності. Частини речення, його структурні прикмети є певним узагальненням того, як людина відображає дійсність у плані її основних компонентів, як членує її. Скажімо, в часи античності в реченні бачили лише суб'єкт і предикат, що було зумовлено тісним зв'язком логіки і лінгвістики. Один з варіантів сучасного речення, наприклад, S-P-O_{dir}-O_{ind} (де S - підмет, P - предикат, O_{dir} - прямий додаток, O_{ind} — непрямий додаток), повідомляє нам про наявність відповідних класів узагальнень предметів позамовної дійсності й певних відношень між ними. Водночас ця структура інформує про типи зв'язку, які мовець встановив між ними. Репрезентація виділюваних компонентів об'єктивного та суб'єктивного світів та видів їх взаємозв'язків виявляється в синтаксичних зв'язках між частинами речення — синтаксичний рівень служить їхнім основним знаковим представленням. Частина маркерів у висловленні слугує для позначення лише окремих категорій (наприклад, вказівні займенники вказують на таксис), інші — кількох (наприклад, часові форми стосуються темпоральності і модальності). Частково це зумовлює недостатньо точне окреслення ієрархії та взаємозв'язків між категоріями речення. Предикативність і модальність найчастіше визначаються як відношення змісту до дійсності, що свідчить про їхню спорідненість чи недостатньо чітке розрізнення термінів.

Дефініції предикативності вказують на складність цього реченнєвого поняття, яке диференціює речення [10, 166]. За твердженням В.В. Виноградова, сутність предикативності полягає у «віднесенні змісту речення до дійсності. В цьому й виявляється різниця між словом *зима* з властивим йому лексичним значенням і

реченням *Зима ...* » [4, 390]. З чого можна зробити висновок про те, що саме вона відрізняє словосполучення і слово від речення. Подібного погляду дотримується О.С. Ахманова, що витлумачує її як основу речення і кваліфікує предикативність як відношення змісту до дійсності. Але згідно з формулюванням «граматична категорія — найбільш абстрактне поняття, що об'єднує ряд співвідносних граматичних значень, які знаходять своє вираження у відповідних формальних показниках» [12, 118]. «Грама­тичне значення і грама­тична форма — це складники поняття грама­тична категорія. Обидва вони виступають абстракціями щодо реально існуючого поняття "грама­тична категорія". Перше з них являє собою узагальнене категорійне значення, що виражається обов'язково /хоча і не без винятків/ формальними засобами української мови, які витворюють у своїй сукупності грама­тичну форму відповідної грама­тичної категорії. Грама­тична форма — це сукупність формальних засобів, які обов'язково і постійно "матеріалізують" грама­тичне значення певної грама­тичної категорії» [8, 4]. Обидва визначення передбачають побудову парадигми предикативності, про яку ніде не говориться. На перший погляд, парадигму предикативності можуть утворювати наявність / відсутність зв'язку двох фактів, явищ, об'єктів і т.д., але, на нашу думку, заперечення / ствердження наявності зв'язку між двома об'єктами і т.д. належить до поняття синтаксичного зв'язку, а не до предикативності чи модальності. Пор. «*чашка чаю*» і «*чашка не чаю*». Такий приклад є припустимим, оскільки синтаксичні відношення виявляються вже на рівні словосполучення, що не має предикативності. Співвідносні значення і форми предикативності ніде не розглядались. Значить, предикативність є характеристикою, а не категорією, оскільки вона позбавлена парадигми. З іншого боку, вона є *sine qua non*, оскільки речення без предикативності не існує, й у визначенні В.В. Виноградова чітко підкреслено, що вона допомагає відрізнити речення від не-речення. Отже, щодо предикативності є справедливим твердження про те, що вона належить якійсь групі слів й визначає, чи відносяться вони до дійсності (тобто є реченням), чи є просто послідовністю мовних знаків, що не несуть інформації.

Формальному вираженню предикативності слугує вся мовна система, будь-яка послідовність мовних знаків, що виступають оформленими згідно з правилами, виражають якийсь зміст. Висловлення «*Засніжене село пропливало за вікном*», на перший погляд, не зовсім зрозуміле, але якщо уявити, що його автор знаходиться в поїзді, який їде, все стає на свої місця. Головну роль у вираженні предикативності відіграють дієслово та іменник, які «утворюють центральну площину в системі частин мови. Вони є основними у продукуванні реченневих структур, причому в дієслові на віртуальному рівні прогнозується кількість учасників дії, їх місце при перебігові. Іменник і дієслово пов'язані як ядерні компоненти предикативних одиниць і як організуючі начала структурування інших частин мови, статус яких можна визначити тільки з урахуванням їх позиційного статусу щодо іменника та дієслова в реченні» [9, 300]. Формальна сторона реалізації предикативності виражається у її кваліфікації як грама­тичної категорії речення, що інформує про зв'язок двох фактів (явищ) як предмета і його буттєвої ознаки [3, 196]. В реченні швидше виражається структура предикації, яка в свою чергу і служить основою предикативності.

Термін «модальність» розглядався крізь призму слова відношення. Його семантичне наповнення складається щонайменше з двох таких значень, як «взаємозв'язок між людьми, предметами» і «ставлення до чогось», що й призвело до різночитань і виникнення неоднакових теорій модальності, яка часто визначається як «понятійна категорія із значенням відношення мовця до змісту висловлення і відношення змісту висловлення до дійсності (відношення повідомлюваного до його реального здійснення), яка виражається різними грама­тичними і лексичними засобами, такими, як спосіб, модальні дієслова, інтонація і т.д.» [1, 237; подібно також у 11, 180-181]. Ця дефініція ввійшла в спеціальні видання і належить до фундаменту науки, який рідко піддається

змінам. Таке визначення суперечить іншим твердженням, адже за В.В. Виноградовим, предикативність — це віднесеність висловлюваного змісту до реальної дійсності, що виявляється в сукупності таких граматичних категорій, які визначають і встановлюють природу речення як основної і разом з тим первинної граматично організованої одиниці мовного спілкування, що виражає відношення мовця до дійсності і втілює в собі відносно закінчену думку [5, 264]. Однак вчений далі у цій же праці писав, що «відношення повідомлення, які містяться в реченні, до дійсності — це і є передусім модальні відношення». На основі цих двох тверджень напрошується висновок, що за термінами модальність і предикативність у В.В. Виноградова або той самий зміст, або предикативність включається в модальність, або модальність включається в предикативність. Останній погляд підтримує Т. Дешерієва, яка розглядає питання про підпорядкованість цих двох термінів і стверджує, що «модальність — основний засіб реалізації предикативності (поряд із мовними категоріями: часу, аспектуальності, стану, числа й ін.). Значить, вона входить у предикативність, як частина в ціле» [7, 34-45]. Іншим джерелом невизначеності стало трактування В.В. Виноградовим категорії способу, оскільки остання «відображає погляд мовця на характер зв'язку дії з діяльною особою чи предметом. Вона виражає оцінку реальності, зв'язок між дією та її суб'єктом з погляду особи, яка говорить, чи волю мовця до здійснення або заперечення цього зв'язку. Отже, категорія способу — це граматична категорія в системі дієслова, яка визначає модальність дії, тобто така, що визначає встановлене мовцем відношення дії до дійсності» [6, 518]. Непослідовність виявляє себе ще й у тому, що вчений вносив у сферу модальності аспектуальність [6, 588]. Це підтверджується також тим, що мовознавець увів категорію модальних слів, яка, на його думку, є основним засобом вираження модальності в реченні.

Предикативність, очевидно, виступає структурованим явищем і в ній поряд з іншими категоріями виділяється місце і для модальності. «Предикативність реалізується лише завдяки модальності у випадку вираження останньої за допомогою інтонації (в однослівних безособових і так званих номінативних реченнях). Отже, співвідношення сфер семантики предикативності і модальності можна зобразити у вигляді логічної формули: (2) $Pred \equiv Mod \wedge (p \vee n \vee t \vee s \vee a \vee v \vee \dots)$, де відповідно: $Pred$ — предикативність, Mod — модальність, p — особа, n — число, t — час, s — простір, a — аспектуальність, v — спосіб; \wedge — логічний знак кон'юнкції, \vee — логічний знак диз'юнкції (в нерозділовому смислі). Потрібно окремо зазначити обов'язкову наявність у формулі предикативності першого елемента кон'юнкції (Mod), без якого немає предикативності. Другий член кон'юнкції, взятий у дужки, може бути реалізований будь-яким скінченим числом елементів диз'юнкції залежно від структури речення; він дорівнює нулю у випадку вираження модальності та предикативності тільки за допомогою інтонації. Число елементів диз'юнкції може бути збільшене, якщо в досліджуваній мові виявляються компоненти семантики предикативності, відмінні від вказаних у дужках формули» [7, 44].

Як бачимо, модальність входить у структуру предикативності і є її складовою частиною, але, з іншого боку, модальність виноситься на перше місце, бо завдяки їй реалізується предикативність. Без модальності не існує предикативності. Це виступає підтвердженням того, що модальність зосереджується на рівні комунікативної одиниці (речення), а не слова (дієслова, модального слова та ін.). Звідси також випливає, що модальність може бути визначеною через предикативність і є за своєю суттю відношенням, яке потрібно чітко відмежувати від предикативності.

Модальність слід відрізнити від інших категорій речення, з якими часто її ототожнюють або змішують сфери їхнього впливу. Перша група труднощів виникає внаслідок пов'язування модальності виключно з мовленням, звідси — з комунікативними аспектами речення, а відтак нехтується постулат про зв'язок мови і

мовлення. Такою категорією речення є комунікативність, яка «інформує про завершення одного акту свідомості з метою спілкування» [3, 196]. Незважаючи на потенційну можливість створення термінологічної плутанини й виникнення психологізму в поясненнях, введення цього поняття є дуже важливим для розгляду типів речень за комунікативною метою. Таке визначення встановлює дискретність мовленнєвих актів. У всіх реченнях спільним є те, що вони постають закінченими й несуть певну інформацію слухачеві. Окрім, власне, звичного нам змісту, ми розрізняємо й інші сигнали, які виконують допоміжні функції у встановленні й підтримці спілкування, наприклад, спрямування мовленнєвого акту, яке виражається в розрізненні питальних речень, спонукальних і розповідних. Для того, щоб з'ясувати співвідношення предикативності й комунікативності, варто пригадати, що, на погляд психології, будь-яка діяльність має свою мету. «Сформулювавши», визначивши для себе мету спілкування, яка вже буде передбачати певну структуру мовленнєвого спілкування в майбутньому, людина починає формувати мовне представлення — буде речення. Оскільки мета (почати розмову, подати запит щодо невідомої інформації, повідомити щось, виправити помилки у процесі сприйняття — прохання повторити та ін.) визначається побудовою речення, то це свідчить, що комунікативність є первинною щодо предикативності з погляду структури мовленнєвої діяльності. До такого висновку можна прийти, міркуючи й не виходячи за межі лінгвістики. Окремо взята сукупність певним чином упорядкованих слів (речень) й абстрактно відокремлена від комунікації не може служити засобом спілкування, бо невідоме її місце в структурі обміну повідомленнями, від цього в свою чергу залежить і зміст цих мовних знаків. Це означає, що предикативність окремо від комунікативності не існує, тим паче, нам не відомі висловлення, які не належать до якогось спілкування. «Між модальними типами речень і мовленнєвими актами немає однозначної співвідносності, що виражається, з одного боку, в можливості використання різних модальних форм при здійсненні того самого мовленнєвого акту, з другого — в можливості використання того самого модального типу речення в різних мовленнєвих актах» [2, 69].

З таких міркувань випливає те, що не існує ніякої комунікативної модальності або питальної, наказової й розповідної модальності, оскільки остання не входить у структуру комунікативності. Ствердження протилежного буде суперечити розгляду модальності як складової частини предикативності. Компроміс може досягатися внаслідок введення комунікативності в структуру предикативності, проте це важко обґрунтувати. Такі теоретичні міркування підтверджуються і мовними фактами. Наприклад, у реченнях «*"How can you make such a noise, Jane? You will disturb the whole house."*» (G.B. Shaw), «*"I have often been on the point of burning them," said Trefusis; "but there they are, and there they are likely to remain. The portrait has been much admired." "Can you give us an introduction to the original, old fellow?" said Erskine. "No, happily. She is dead." Disagreeably shocked, they looked at him for a moment with aversion*» (G.B. Shaw), «*Ти можеш закрити вікно?*» (розм.) форма питання використовується не за своїм прямим значенням: для вираження у першому випадку невдоволення, у другому й третьому — прохання, наказу, а не для з'ясування фізичної можливості виконання дії. Правильно зрозуміти їх значення допомагає контекст, який розкриває ситуацію спілкування та вказує на інтенції, мету мовців, що засвідчує умовність і не самоочевидність назв питальне, наказове, розповідне речення, за якими перебувають конкретні, легко виділювані форми, яким властива поліфункціональність. Якщо комунікативність є мовною категорією, то вона повинна мати й знакове вираження, яким є побудова речень, що класифікуються як типи речення. Це твердження небезпідставне, оскільки кожне висловлення являє собою повідомлення процесу комунікації й несе інформацію одержувачу. Інверсійні форми (повна, неповна інверсія) вказують на недостатність інформації, хоча можуть виконувати й інші функції. Щоб

розрізняти функції зразків побудови повідомлень, слід ввести абстрактні поняття розповідності, питальності, спонукальності. Неодноразово робилися спроби вченими спростити чи переосмислити кількість типів речень, але сталість виділення трьох останніх типів випробувалась часом, що є найкращим аргументом на користь їх існування в мові. Всі вони являють собою певний тип повідомлення інформації, тому два останніх можуть виражатися через перше. Правда, питальні речення характеризуються в порівнянні з відповідними до них стверджувальними певною неповнотою: *«На столі лежить яблуко»*; *«Що лежить на столі?»*; *«Де лежить яблуко?»*. Структурно ці речення однакові: вони встановлюють ті самі відношення між об'єктами, відповідають тим самим узагальненим схемам, проте питальне речення не називає явно деяких об'єктів, а лише специфічно вказує на них: показує тільки тип зв'язку, але не називає явно відповідний об'єкт. Частина питального речення, яка відсутня і на яку так специфічно вказується, наявна у відповідному стверджувальному реченні. У випадку неспеціальних питань питання стосується відсутньої екзистенційної чи гносеологічної модальності: *«Донеper Марія не виходила з Мангуша, хіба оте, що зі Стратоном на каменоломні різати камінь. Бентежна радість пройняла її: та не вже це таки правда, що тут, у поганському краю, є православна церква, куди вільно ходять люди, і священики в ризах співають хвалу Христові?»* (Р. Іваничук) (уточнення факту, водночас наявні й інші функції); *«Ставало відрадніше. Втоптана людьми і худобою стежка вела до якогось житла — люди знайдуться. Сини мої... Де ж ви, сини мої?.. Та й блиснула блискавка, і загорілося небо... Засвістіли стріли, загавкали мушкети — йде невільниця Марія, йде українська доля чужими дорогами»* (Р. Іваничук). Питальність у висловленні як така не стільки вказує на специфічність віднесення до дійсності, скільки наголошує на неповноті відповідного йому розповідного (базового речення) й обмежує невизначеність питальними словами чи самою постановою питання. Спонукальним реченням не властива така специфічна віднесеність до дійсності, як група стверджувальним / питальним реченням. Їх можна трактувати як вид розповідних речень зі специфічним для них узгодженням підмета і присудка, або як такі розповідні речення, що вказують на невідповідність наявній ситуації; необхідне встановлення повних обсягів категорії спонукальності, оскільки існують контексти, в яких питальне речення може виконувати роль спонукального речення, не будучи таким за формою, що породжує певні незручності в поясненні граматикою таких питань. Спонукальність слід досліджувати не окремо, а в зв'язку з іншими модальними засобами, що допоможе системно розглядати споріднені з ним явища. Особливе значення має аналіз цільової настанови мовця чи комунікативної функції та ін. Іншим аргументом на користь подібного дослідження постає погляд на проблему спонукальності не тільки з боку мовця, а й з погляду значень цих форм для слухача, що дозволяє враховувати інтерпретації останнього.

Отже, комунікативність виступає категорією, що складається з допоміжних щодо процесу комунікації сигналів: встановлення зв'язку (звертання, оклики та ін.), завершення зв'язку (прощання), власне повідомлення, яке служить певній меті спілкування. Мета спілкування визначає наявність розповідності (стверджуваності), питальності, спонукальності у висловленні.

Отже, всі висловлення (речення) є завжди включеними в процес спілкування — обміну повідомленнями (їм властива комунікативність), всі вони мають характеристику предикативності й звідси їм притаманна модальність, тобто вони виражають певний(і) вид(и) модальності.

З реченням пов'язана категорія темпоральності, яка «відображає сприйняття й осмислення людиною часу позначуваних ситуацій і їхніх елементів щодо моменту мовлення в тій чи іншій точці відліку» [13, 5]. Темпоральність асоціюється зі сприйняттям часу людиною і виражається граматичними часами дієслова. Іншим

СТАТУС МОДАЛЬНОСТІ...

аспектом часового сприйняття є аспектуальність. «Якщо аспектуальність являє собою «внутрішній час» дії (мається на увазі дія в широкому смислі, що охоплює всі різновиди предикатів), тобто внутрішню характеристику протікання й розподілу дії в часі, то темпоральність — це «зовнішній час» з явною дійкічною характеристикою» [13, 5]. З цього погляду, темпоральність пов'язана зі сприйняттям людиною часу всієї ситуації, явища, «відрізка дійсності», відображуваного в реченні. Це поняття, як і ряд інших, поєднує лінгвістику і психологію. Темпоральність — це компонент семантики предикативності, що містить у собі значення відношення змісту висловлення до дійсності в плані часу. Вона інформує про стосунок речення до певної точки часу. Темпоральність є категорією, бо вона об'єднує в собі співвідносні граматичні значення моменту мовлення: речення передують моменту мовлення і т.д. Розгляд логіками темпоральної модальності змушує ставити питання про зв'язок темпоральності і модальності. О.В. Бондарко вважає, що в ієрархії модальності й темпоральності на перше місце ставиться модальність (об'єктивна) [13, 6]. Також полемізується, що модальність утворює умови для тієї чи іншої реалізації темпоральних відношень. Але це не розв'язує питання про те, чи стають темпоральні відношення модальними за суттю (існує «часова» модальність), чи ні. У випадку розгляду їх як різних компонентів семантики предикативності (що фактично в такому аспекті і трактується багатьма вченими) питання про підпорядкування одна одній, по суті, знімається. Утруднювальним фактором виступає введення цих понять у структуру предикативності (вони є її конститутивними елементами), яка поверхово досліджена. Взаємозв'язки між цими категоріями можна зобразити у вигляді схеми (двобічно спрямовані стрілки вказують на взаємозв'язок та взаємовплив, однобічно — на підпорядкування, переривчатість — на часткове детермінування):

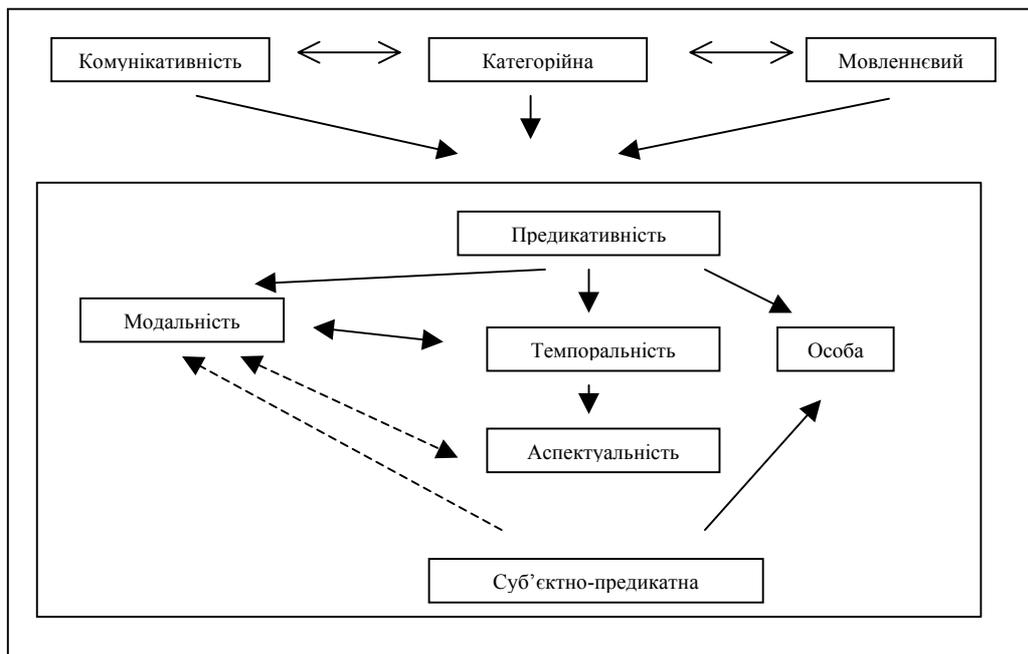


Рис 2.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. — Москва: Советская энциклопедия, 1966. — 607 с.
2. Беляева Е.И. Модальность в различных типах речевых актов // Филологические науки. — 1987. — №3. — С. 64-69.
3. Березин Ф.М., Головин Б.Н. Общее языкознание. — М.: Просвещение, 1979. — 416 с.
4. Виноградов В.В. Основные вопросы синтаксиса предложения (На материале русского языка) // История советского языкознания: Некоторые аспекты общей теории языка: Хрестоматия / Сост. Березин Ф.М.:— М.: Высш. шк., 1981. — 451 с.
5. Виноградов В.В. Избранные труды: Исследования по русской грамматике. — М.: Наука, 1975. — 560 с.
6. Виноградов В.В. Русский язык (Грамматическое учение о слове). — М.: Наука, 1947. — 784 с.
7. Дешериева Т.И. О соотношении модальности и предикативности // Вопросы языкознания. — 1987. — №1. — С. 34-45.
8. Загнітко А.П. Морфологічні категорії іменника в синтагматиці і парадигматиці — К.: УМКВО, 1989. — 63 с.
9. Загнітко А.П. Теоретична граматики української мови. Морфологія. — Донецьк: Дон Ду, 1996. — 437 с.
10. Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. — М.: Изд. Моск. ун-та, 1976. — 307 с.
11. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. — М.: Просвещение, 1976. — 543 с.
12. Словник української мови. — К.: Наукова думка, 1973. — Т. 4. — 840 с.
13. Теория функциональной грамматики: Темпоральность. Модальность. / Бондарко А.В., Беляева Е.И., Бирюлин Л.А. и др. / Под ред. Бондарко А.В. и др. — Л.: Наука, 1990. — 263 с.

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Юрій СИТЬКО

© 2002

ЭТЮД О ПРЕДЛОГАХ И СОЮЗАХ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ И ИХ ОТНОШЕНИИ К ЗНАМЕНАТЕЛЬНЫМ СЛОВАМ

Существует несколько точек зрения на морфологический статус предлогов, которые возникают из принципиально различного к ним отношения. Эти точки зрения объединяются в две группы: формальную и семантическую. В некоторых грамматиках по формальному признаку предлоги относят к словам (в данном случае непринципиально, слова это или, по выражению акад. В.В.Виноградова, «словечки», служебные слова). Другие же авторы рассматривают их только как морфемы подобные по функции (реализации в речи) приставкам и /или союзам (например, акад. А.А.Шахматов, О.Есперсен, акад. И.И.Мещанинов). Большинство авторов сходятся во мнении, что предлог имеет «несамостоятельное значение», однако, редко кто четко определял, что это за значение. Поскольку нам известно лишь два четко различаемых вида значения, а именно, лексическое и грамматическое, то от этого противопоставления мы вынуждены отталкиваться в нашем рассуждении (морфологическое, синтаксическое и словообразовательное значения мы считаем видами грамматического). Последовательное развитие обоих точек зрения можно свести к таблице, в которой представлены взгляды на предлог и с формальной и с семантической точек зрения (следует лишь заметить, что нам неизвестны работы, которые бы однозначно и полностью отождествляли лексическое значение и значение предлога: вообще лексическое значение всякого класса слов часто рассматривают как «специфическое» и мы принимаем пока такой взгляд как уместный для нашего рассуждения). То же можно сказать *mutatis mutandis* и о союзах, с той лишь разницей, что взгляд на них как на носитель лексического значения меньше распространен, да и вообще вопрос о значении союза, судя по всему, считается маргинальным. Он обычно решается утверждением о синтаксическом значении союзов. Поэтому в центре внимания нашей таблицы окажется только предлог. Итак, взгляды на предлог схематически можно свести к следующей таблице:

	Морфема			Слово		
Грамматическое значение	Морфема, имеющая грамматическое значение		грамматическое	Слово, имеющее грамматическое значение		грамматическое
Лексическое значение	Морфема, имеющая лексическое значение		специфическое	Слово, имеющее лексическое значение		специфическое

Из таблицы видно, что все четыре взгляда противоречат друг другу по тому или иному признаку. Нам все эти четыре взгляда не кажутся убедительными. Трудно рассматривать предлог как слово, поскольку он очень похож на предлог по своему

почти грамматическому значению, употреблению (ср. взгляды акад. Шахматова): *войти в дом* vs. *видти в дом*. Но трудно признать предлог и морфемой, поскольку, во первых, сочетание предлога со словом образует не новое слово, а, по мнению некоторых ученых, лишь словоформу (значит, это не словообразовательное, а какое-то другое значение) и, во вторых, дистантность употребления предлога заставляет отказаться от идеи о словоизменительном значении предлога. Признать предлог грамматическим аффиксом трудно, поскольку какой-то рефлекс лексической семантики в нем все же присутствует: *над* vs. *под* vs. *перед* vs. *за*. Аналогично союз, чаще всего понимают как слово (словечко), имеющее лишь неудобопределяемое синтаксическое значение отношения между частями словосочетания, предложения или текста. Единственное, что роднит все приведенные нами взгляды, так это рассмотрение предлога и союза как выразителя неких *отношений*. Это утверждение об отношении как плане содержания предлогов и союзов мы, не имея лучшего, вынуждены признать.

Итак, мы пришли к выводу, что предлог и союз суть знаки отношений. Такой вывод тем более закономерен, что с разделяемой нами точки зрения функционального прагматизма все в языке есть отношение. Но остался вопрос: какое это отношение? Из сказанного кажется ясным, что это не грамматическое и не лексическое отношение. Поскольку мы разделяем взгляды детерминистского ментализма в вопросах онтологии языка, естественно, что мы вынуждены рассматривать предлоги и союзы с двух точек зрения: с точки зрения представленности их в опыте и с точки зрения представленности их в ментальной intersубъективной языковой системе¹.

Предлоги и союзы даны нам в опыте только как реализации неких языковых субстанций — инвариантов (поскольку они воспроизводимы и имеют хоть и трудно дефинируемое, но четко осознаваемое значение), а не моделей (как инструкций, алгоритмов, предписаний для построения однотипных единиц языковой деятельности). Из этого следует, что предлог и союз являются инвариантными единицами информационной базы языка (ИБЯ), реализующимися по специфическим правилам внутренней формы языка же (ВФЯ). Однако, выдвинув предположение о том, что предлоги и союзы являются инвариантными единицами ИБЯ, мы субстанциализовали их статус, противореча собственному утверждению о том, что все в языке является отношением. На этом основании мы еще раз должны поставить вопрос о том, отношением чего и чего являются эти явления как инвариантные единицы информационной базы языка, если известен их план выражения? Как показывает наш опыт языковой деятельности, предлоги и союзы, будучи чем-то средним с формальной точки зрения между словом и морфемой, выражают отношения между словами (словоформами, внутренними формами слов в терминологии А.А.Потебни²). Оформляемые предлогами и союзами отношения актуально возникают в процессе речевой деятельности между номинативными единицами прямо или косвенно представленными в ИБЯ и не являются собственно внутрисистемными отношениями в ИБЯ. Такое отношение реализуется в языковой деятельности *ad hoc*, актуально и применительно к актуальным коммуникативным потребностям индивида, хотя

¹ Здесь мы не можем не отметить, что не разделяем точку зрения К.Аппеля, Ю.Хабермаса и их последователей на intersубъективное как на объективное. Мы хотим оговорить, что наше рассуждение призвано не просто описать элементы субъективной языковой системы, а выдвинуть такую гипотезу о некоторых элементах субъективной языковой системы, которая бы была значима для практически абсолютного большинства субъектов-носителей языка. Именно по этим причинам понимание intersубъективного как «со-субъективного» и общего разным субъектам для нас чрезвычайно важно.

² Это для нашего рассуждения на данном этапе непринципиально, поскольку все эти формулировки отражают различные этапы экспликации субъективного ментального когнитивного содержания языковыми средствами в процессе языковой деятельности

оформляется в языке как инвариантное. Итак, предлог как инвариантная единица ИБЯ является отношением между своим планом выражения («словечко») и планом содержания (отношение между номинативными единицами).

Безусловно, в структуре предлогов присутствует некая внутренняя форма в потебнианском понимании этого термина (*над vs. под vs. перед vs. за*). Однако признать внутреннюю форму конституирующим элементом предлога мы затрудняемся, поскольку внутренняя форма инвариантной единицы является собственно интраязыковым явлением и сама может быть детерминирована внешними факторами. Еще сложнее в этом плане говорить о внутренней форме союзов, которую можно предварительно определить как субъективно осознанное логическое отношение.

Здесь представляется более важным решить вопрос о статусе плана содержания предлогов и союзов. Если номинативные единицы ИБЯ, с нашей точки зрения, представляют собой отношение между планом выражения и инвариантным когнитивным планом содержания (когнитивное понятие как инвариантный элемент когнитивной картины мира), то сказать то же о рассматриваемых нами классах незначительных слов как инвариантных единицах ИБЯ мы не можем. Планом содержания союзов и предлогов являются мыслительные отношения между инвариантными единицами. Такие отношения, на наш взгляд, являются не «чем-то», а «как-то», то есть противостоят инвариантным когнитивным единицам как модели оперирования с ними. То есть, мы полагаем, что разница между планом содержания полнозначного слова и предлога с союзом такова же, как и между инвариантной единицей ИБЯ и моделью ВФЯ, с той лишь разницей, что планом содержания предлогов и союзов являются мыслительные явления. Предлог и союз при таком понимании являются инвариантными знаками применения своего рода правил мышления, в то время как полнозначное слово является знаком применения единиц мышления. Естественно, что такое правило (назовем его единицей внутренней формы мышления — ВФМ) представлено в мышлении лишь актуально и реализуется в его процессах как грамматика мышления. Здесь будет уместно вспомнить идею Н.И.Жинкина о различии «языка мышления» и «речи мышления» и противопоставить инвариантную когнитивную картину мира актуальной когитативной реализации ее элементов по определенным правилам. При таком взгляде полнозначное слово является знаком когитативного употребления когнитивной единицы, а предлог и союз — знаками когитативной реализации когнитивного правила (алгоритма).

Нетрудно заметить, что в нашем рассуждении полнозначное слово противостоит неполнозначному как знак употребления «преждедепознанного», трансцендентально-спекулятивного в когитативном потоке знаку опытного (*ad hoc*), трансцендентально-опытного установления отношения в когнитивном потоке. Такое трансцендентально-опытное отношение мы назовем здесь трансцендентным по отношению к трансцендентально-спекулятивным единицам, что хоть и противоречит разделяемой нами Кантовой трактовке этого противопоставления, но применительно к нашей задаче кажется допустимым. Именно в противопоставлении трансцендентальных и трансцендентных по природе единиц в содержании когитативных процессов мы усматриваем основную разницу между планами выражения полнозначного слова и предлога с союзом: денотатом предлога и союза является актуальное когитативное соотнесение инвариантных трансцендентальных единиц, носящее трансцендентный характер.

В нашем рассуждении снято противопоставление предлога и союза, что, должно быть, противно воображению большинства носителей русского языка и, следует признать, противоречит опытным данным. Следовательно, теперь нашей задачей становится выяснение соотношений между предлогом и союзом. Выше мы говорили, что внутреннюю форму союза мы можем определить как логическое отношение. Интуитивно понятно, что значение (внутреннюю форму) предлога нельзя рассматривать

как логическое отношение. Всякому, кто владеет русским языком, нетрудно проверить, что предлог означает не просто отношение, а отношение как состояние: *приблизиться к* (находиться в состоянии постоянного приближения). Мы предполагаем, что предлог является знаком довольно специфического вида отношения — состояния. Такое отношение характеризуется тем, что в центре когитации оказывается один элемент отношения, другой же как бы выпадает из поля зрения или подчинен первому. Напротив, союз означает отношение между двумя или более равноправными с точки зрения когитативного потока единицами (тут нерелевантно подчинительный или сочинительный это союз: главное, что соединяемые им когитативные элементы относительно равнозначны для передачи информации в речи).

Итак, мы понимаем предлог и союз как инвариантные единицы ИБЯ, планом содержания которых является актуальное когитативное соотнесение инвариантных когнитивных единиц. Мы предполагаем, что суть разницы между предлогом и союзом заключается в том, что первый выражает характеристику состояния пребывания в отношении, один из элементов которого рассматривается как маловажный в актуальном когитативном состоянии, а второй — отношение равнозначных единиц. Здесь мы не определяем однозначно план выражения предлогов и союзов, поскольку считаем, что для выражения конкретного содержания языковой субъект может выбрать любую форму в пределах, допускаемых его субъективной языковой системой, и не наша задача помогать или мешать ему в этом.

Естественно, что предлагаемое решение вопроса является предварительным и ставит массу новых проблем. Среди них важнейшими нам кажутся выяснение отношения предлогов к приставкам и падежным значениям и типологическое соотнесение конкретных знаменательных и незнаменательных частей речи на основе изучения их плана содержания как в собственно языковом, так и в когнитивном и когитативном аспектах.

**ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ***František VŠETIČKA*

© 2002

**ČESKÁ PRÓZA ČTYŘICÁTÝCH LET Z HLEDISKA
KOMPOZIČNÍ POETIKY**

Česká próza čtyřicátých let si udržuje podobný vysoký umělecký standard jako próza let třicátých, a to přes několikerou nepřízeň doby, která postihla nejednoho slovesného tvůrce. Mnohý z nich se stává obětí nacistické zvůle, na jiné dopadne zvůle pozdější.

Z hlediska žánrového se k největším metám dopracoval román, méně už drobná próza a umělecká publicistika. Pro posledně jmenovanou sféru nastaly krajně nepříznivé chvíle, svobodněji a bezprostředněji se mohla rozvíjet jen v krátkém období po květnu 1945.

Řada vůdčích zjevů meziválečného období do umělecké situace čtyřicátých let již z nejrůznějších důvodů nezasáhla. V jejich prozaickém pokusnictví pokračují jednak jejich vrstevníci, kteří teprve v této dekádě umělecky vyžívají, jednak příslušníci mladší generace. Námětový rejstřík jejich prací je stejně pestrý jako v třicátých letech, mnohdy se dokonce objevují témata, jež předchozí desetiletí neznala (Schulzův Kámen a bolest, Bassův Cirkus Humberto, Dvořáčkova Mrtvá řeka, ale také např. Jirotkův Saturnin).

Neméně zajímavá je složka morfologická, stavebná. Paleta kompozičních prostředků, jichž autoři používají, je neobyčejně široká. Mnohé z těchto prostředků se vyskytují v několika prozaických textech zároveň, takže je lze označit za prostředky pro toto údobí příznačné. K nejčastějším a nejběžnějším patří architektonická dyáda, anticipační postava, konfigurace (zejména skupinová), paralelní scéna, horální čas (ponejvíce tajemný čas půlnoční), refrén, rekvizita (často ve své romantické podobě), titul díla a synoptický titulek kapitol (především v humoristických románech). Zvláštní pozornosti si zaslouží anticipační postava, jež spolu s nejrůznějšími druhy anticipace tvoří nejsilnější pouto s prozaickým kontextem třicátých let. Předjímající (a napovídající) postava souvisí navíc s dobovou atmosférou, těsně předválečnou a válečnou především.

Kvalitu uměleckého textu neurčují ovšem nejběžněji a nejčastěji užívané prostředky, ale prostředky neběžné, sporadické až výjimečné, jež se v tomto období zkumulovaly v šesti předních románech. V Schulzově Kamenu a bolesti k nim patří exemplový příběh a mysteriózní předmět (oba lze označit za výjimečné); v Křelinově románě Amarú, Syn hadí je to anagorize a iterační scéna; ve Valentových Druhých houslích antinomická postava a zejména oba stěžejní stavebné principy – princip nalezeného rukopisu a princip cesty; v Havlíčkově Helimadoe eliptický princip s dvěma fokálními kapitolami, numerická kombinatorika a postillon d'amour; v Neffově Třinácté komnatě antikizující chór a productum; v Bassově Cirkusu Humberto kontradikční princip spolu s metamorfním motivem. Uvedení autoři šli také ve svých experimentech nejdále, nebyli sice jediní, ale v jejich textech se objevila velká nebo alespoň větší míra hledání nových cest, dalších možností a pokusů o jiný přístup k jevové realitě.

Období čtyřicátých let má ještě jednu zvláštnost, která se v takové míře nevyskytuje v letech dvacátých a třicátých. Jsou to principy a postupy tajemné, tajuplné, jež podtrhávají záhadnost vyprávěného příběhu. Některé z nich byly již jmenovány. Nepochybně sem patří Valentův princip cesty a princip nalezeného rukopisu (cesta vede do nitra Afriky a v jejím čele kráčí Emil Holub, princip nalezeného rukopisu pak sahá až k tajemným historikám tajemného E. A. Poea). K prostředkům tohoto druhu se přiřazují rovněž zvláštní figury – metascenní postava z Weilova Života s hvězdou, osudové postavy z Havlíčkova Helimadoe a z Řezáčova Svědka a posléze mysteriózní postava z téhož románu, k níž se bezprostředně druzí mysteriózní předmět (hadí náhrdelník Mony Chiary) z Kamene a bolesti. Tajuplné stavebné prostředky završuje konečně anagorize z Křelinova románu a exemplotvý příběh z historické prózy Schulzovy. Tajuplnost a záhadnost zmíněných principů a postupů nepochybně souvisí s okupační atmosférou, s úsilím ji nepřímou vystihnout a mnohdy ji ve své zrůdnosti demaskovat (nejotevřeněji se tak děje v Životě s hvězdou, který ovšem vznikl až po válce).

Uvedené tituly nejsou jediné, jež tvoří první, nejvyšší vrstvu prózy čtyřicátých let. Vedle jmenovaných se k nim řadí Karlštejské vigilie Františka Kubky, Evropská kantiléna Zdeňka Němečka, Hostinec U kamenného stolu a Bylo nás pět Karla Poláčka a Odkaz Milady Součkové. Z literatury pro děti a mládež Záhada hlavolamu Jaroslava Foglara a Děti a dýka Františka Langra.

Ostatní prozaická produkce se těmto dílům více nebo méně blíží. Prózy tohoto druhu představují její druhou a třetí vrstvu. Druhá vrstva ztělesňuje jakýsi umělecký střed, tvůrčí kompromis, začatou a nedokončenou cestu, její autoři v ní totiž tvarovali prozaický text pouze částečně. Patří do ní tato díla: Němá barikáda Jana Drdy, Pole kráčí do hor Karla Dvořáčka, Když duben přichází Jaroslava Foglara, Sedmkrát v hlavní úloze, Úkryt a Cizinec hledá byt Egona Hostovského, Romance o Závěšovi a Petr kajcíník Jiřího Mařánka, Valérie a týden divů Vítězslava Nezvala a Obrazy z dějin národa českého Vladislava Vančury (ve čtyřicátých letech vychází jejich druhý a třetí díl). Posledně jmenované dílo má převážně kronikářský ráz, jeho jednotlivé obrazy nepřerůstají v nosné syžetové příběhy, Vančura převážně ilustruje dobu a dobový životní styl; jen ve výjimečných případech dochází k náběhu na morfologické sepětí příběhu, tak je tomu např. v próze Počátek Kutných Hor, v níž Vančura užil principu přesýpacích hodin.

Prozaický kontext čtyřicátých let (jako každý jiný kontext) má i svoji třetí vrstvu, v níž autoři vypověděli svůj příběh bez zjevnějšího morfologického úsilí. Tato vrstva je dosti početná a vedle některých podružnějších jmen se v ní objevují i autoři jmen zvučnějších. Představují ji mimo jiné tato díla: Tvář pod pavučinou a Polní tráva Jana Čepa, Sedláci z Velkého dvora Jana Drozda, Živ buď, neumírej Karla Dvořáčka, Lán kosodřeviny Emila Dvořáka, Listy z vyhnanství a Osamělí buiči Egona Hostovského, Pampovánek Jaromíra Johna, Velká Morava J. F. Karase, Tvrdá země a Praděd nespí Josefa Koudeláka, Za přelomu Čeňka Kramoliše, Chalupy neuhnou Stanislava Krejčího, fejetony Z okna pokojného domu Jaroslava Marchy, Kamenný řád a Trojí cesta Blažeje Potěšila Vojtěcha Martínka, Světcův démant a Pán Amry Aloise Musila, Plemeno Hamrů Františka Neužila, Můj nepřítel osud a Tvář plná světla A. C. Nora, Šest metrů úsměvu a Vítr se vrací Nikolaje Terleckého, Tři kříže a Orlí hnízdo A. M. Tilschové.

Jistou výjimku tvoří v tomto výčtu dvě díla. Především historická románová kronika Velká Morava J. F. Karase, jež vyšla až šestnáct let po autorově smrti (Karas zemřel roku 1931). Je to jeho pozdní dílo, v němž se střídají dějová pásma s pásmy výkladovými, historicky informativními. Kompoziční důmysl jaký měl jeho román Na Žižkově válečném voze tato kronika postrádá. Výjimku poněkud jiného druhu představuje Dvořáčkův románový pokus Živ buď, neumírej. Vznikl totiž za zvláštních okolností – na konci války na ošetřovně nacistické věznice. Jako umělecké dílo je to tvar problematický, jako svědectví znamená však jedinečný fenomén. Pro zvláštní podmínky (autor ležel těžce nemocen v německém vězení a krátce po osvobození zemřel) je obtížné toto dílo poměřovat běžnými estetickými měřítky.

V uvedeném výčtu se však objevují i některá významnější jména české literatury – J. Čep, E. Hostovský, J. John a A. C. Nor. Čep ve čtyřicátých letech většinou opakuje svá dřívější témata, u nichž se omezuje toliko na příběh, na událost samu, které většinou lyrizuje daleko víc než dříve. Obě Hostovského knihy drobné prózy jsou zajímavé z hlediska tematického, z hlediska tvárného se však přiřazují spíše k autorovým počátečním prózám; s tím dodatkem ovšem, že např. povídkový triptych *Tři starci* z roku 1938 stojí umělecky nesrovnatelně výš. Johnův *Pampovánek* je do nekonečna nastavovaná historie mentálně zpozdilého jinocha, založená na přiřaďovacím principu, který však postrádá kompoziční funkci. Neuměřenost této metody je navíc podtržena rozsahem textu – román má ve své konečné verzi (první verze 1948, druhá 1949) přes sedm set stran. V románech *Můj nepřítel osud* a *Tvář plná světla* A. C. Nor překvapuje tím, jak dovede nahlédnout do psychy venkovského jedince i do psychy celé vesnice. Na druhé straně je však překvapující i to, jak po moderně pojatém *Rozvratu rodiny Kýrů* z roku 1925 se vrátí k tradičnímu realistickému podání; ne k modernímu realismu, ale k vysloveně tradičnímu, bez jakékoli stovebné invence.

V třetí vrstvě má valný podíl především próza s venkovskou tematikou, která téměř bezvýtku postrádá výraznější tvar. V převážně většině její autoři zpracovávají témata známá a vyjádřená už prozaiky kritického realismu. Tradiční tematice v ní odpovídá tradiční způsob vyjádření. Do této skupiny patří podstatná část děl J. Čepa, Em. Dvořáka, J. Koudeláka, St. Krejčího, V. Martínka, Fr. Neuzila a A. C. Nora.

Hierarchie uměleckých hodnot je věc do značné míry problematická a proměnlivá. Tuto velice obecnou tezi potvrdil zejména další vývoj předních prozaiků tohoto období. Na předělu čtyřicátých a padesátých let se totiž mění nejen společenský systém, ale – nepochybně v přímé i nepřímé závislosti – také poetika těch starších autorů, kteří nemíní psát do zásuvky. Ed. Valenta po moderně pojatém románě *Druhé housle* se vrací k tradičněji ustrojené psychologické próze, v daném případě je to rozsáhlý román *Jdi za zeleným světlem*. Na druhé straně třeba dodat, že i román takto pojatý sehrává ve schematickém kontextu padesátých let významnou roli (proto se také o něm tolik diskutovalo). Vl. Neff po imaginativní *Trinácté komnatě* se ve své měšťánské pentalogii, začínající svazkem *Sňatky z rozumu*, obrací k popisnému kronikářskému realismu 19. století. Podobně je tomu s Fr. Kubkou, jenž se po sugestivních *Karlštejnských vigiliích* rozmáchně nejen k sedmidílnému cyklu *Veliké století*, zpodobujícímu ještě širší časový úsek než Neff, ale také k politicky vyhoceným *Malým povídkám pro Mr. Trumana*. Umělecký pokles prodělává i dílo V. Řezáče, který svůj talent dal plně do služeb zjednodušeného a normativního socialistického realismu (*Nástup*, *Bitva*).

Umělecky problematický se ovšem stal i vývoj některých exilových autorů. Zd. Němeček píše a vydává v zahraničí román *Tvrdá země* a povídkový soubor *Stín*. Obě tato díla, zejména však knížka povídek, jsou pouze ozvukem velkolepě pojaté *Evropské kantilény*.

Každý jev nabývá své výraznější tvárnosti, je-li konfrontován a poměřován jevem jiným. Tato skutečnost dvojnásobně platí v oblasti umělecké. Pokud jde o českou prózu čtyřicátých let, pak se přímo nabízí, aby byla porovnáována s obdobnou produkcí německou, mimo jiné už proto, že česká společnost se tehdy proti své vůli dostala do bezprostředního kontaktu s německou nadvládou. Pro ideové a názorové zaměření české prózy je ovšem třeba ji konfrontovat s německou prozaickou tvorbou, která vznikala na svobodě, v evropském a americkém exilu.

Srovnání obou prozaických kontextů je pozoruhodné zejména ve sféře morfologické, v níž dochází k řadě příbuzenství i rozdílů. Dominantním komponentem obou prozaických produkcí je především postava vypravěče. Ve výraznější podobě vystupuje zejména v Mannově románě *Doktor Faustus*, kde je jím dr. Serenus Zeitblom. Jde o personálního vypravěče, který hned na začátku příběhu sám sebe charakterizuje a vymezuje slovy: „Jsem povaha venkoncem umírněná, a smím snad říci, zdravá, humánně temperovaná, směřující k harmonii a k rozumnosti, učenec a conjuratus 'latinského voje', nikoli beze vztahu ke krásným uměním (hrají na violu d'amour), ale syn Múz v akademickém smyslu toho slova, který se rád pokládá za potomka německých humanistů z dob 'Listů tmářů', mužů jako Reuchlin, Crotus

z Dornheimu, Mutianus a Eoban Hesse.“¹ Funkci vypravěče stanovil Thomas Mann už v podtitulu románu, kde jeho roli náležitě zvýraznil: Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, *vyprávěný jeho přítelem*. Postava vypravěče zprostředkovává rovněž biblický příběh z Mannovy tetralogie Josef a bratři jeho, jež byla ve čtyřicátých letech ukončena posledním svazkem nazvaným Josef Živitel. Na rozdíl od Doktora Fausta jde v Josefu Živiteli o fiktivního vypravěče, který stojí hluboko v pozadí příběhu.

Česká próza tohoto období zná rovněž postavu prostředkujícího vypravěče, v podobě personálního vypravěče vystupuje v Havlíčkově Helimadoe a v Poláčkově Bylo nás pět. Na rozdíl od Manna jde v obou případech o dětské vypravěče (i když v Helimadoe pouze o částečného dětského vypravěče). Volba takového narátora a únik do světa dětství vůbec (v Třinácté komnatě, v Záhadě hlavolamu) nejsou přitom náhodné a bezprostředně souvisejí i se společenskou atmosférou. Svět, v němž vše bylo jednoduché, nejenom láká, ale stává se zároveň důležitým společenským korektivem světa dospělých.

Thomas Mann patří dále k autorům, kteří dovedou pracovat s číslem jako stavebnou jednotkou. V Doktoru Faustovi se tak děje v podobě numerické symboliky vycházející z čísla třináct. Docentu Eberhardu Schleppfussovi, který spojoval teologii s démonologií a na Adriana Leverkühna zásadním způsobem zapůsobil, věnoval Mann rozsáhlou 13. kapitolu. Na začátku 14. kapitoly dr. Zeitblom nad touto spojitostí mezi tematem a tektonikou sáhodlouze uvažuje: „Mystiku čísel nemám v lásce a vždy jsem jen s tísnivou obavou pozoroval tento sklon u Adriana, u něhož se odedávna jevil tiše, ale zřejmě. Že však na předchozí kapitolu padlo právě číslo 13, kdekým s ostychem přijímané a za neblahé pokládané, sklízí přec jen mou bezděčnou pochvalu, a skoro jsem v pokušení, abych v něm viděl víc než jen náhodu.“ Vzhledem k tomu, že uvedená souvislost a souvislosti další jsou pro Leverkühnovo dílo závažné, vypravěč Zeitblom se k ním několikrát vrací. Např. v 19. kapitole: „Leverkühn nebyl první skladatel a nebude poslední z těch, kdo rádi zaklínali do svého díla tajnosti znakové a samoznakové, kteří osvědčují vrozený sklon hudby k pověrečným obřadům a obyčejům, k číselné mystice a písemné symbolice.“

Numerická symbolika se v české próze také vyskytuje, autoři, popřípadě jejich vypravěč, však o ní nikdy nemeditují a meditací nezdůrazňují její význam. Přesto i u nich hraje 13. kapitola významnou roli. V 13. kapitole Bassova Cirkusu Humberto dostane ředitel Petr Berwitz mrtvičný záchvat, což v podstatě znamená konec jeho podniku. V téže kapitole Weilova Života s hvězdou začínají transporty židovských obyvatel. Třináctka tak má u všech uvedených autorů tragický dosah, v tragickém marazmu končí posléze i skladatel Leverkühn.

Vedle numerické symboliky uplatňuje Thomas Mann ve svém díle také numerickou korespondenci, již v Josefovi Živiteli rovněž vede mezi jeho tematikou a tektonikou. V tomto románě rozvádí Mann známý starozákonní příběh o sedmi letech úrodných a sedmi hladových – těmto rokům odpovídá románová konstrukce o sedmi částech, do nichž Mann své vyprávění rozvrhl. Navíc vložil na začátek sedmé části kapitolu Sedmdesáte jich (to jest příslušníků Jákobova kmene). Tomuto číslu věnoval v podstatě celou kapitolu. Jeho numerická meditace je neobyčejně rozsáhlá; vzhledem k tomu, že spoluurčuje stavebnou zákonitost románu, uveďme alespoň její zlomek: „Bralo se jich sedmdesát duší, - to jest: pokládali se za sedmdesát počtem; ale to nebylo žádné odpočítané číslo, nýbrž jen jakýsi číselný pocit a hloubavá dohoda: byla v tom ona měsíčná přesnost, o níž zajisté víme, že se nehodí pro naše světové údobí, jež však tehdy byla naprosto oprávněna a znamenala správnost. Sedmdesát byl počet národů na světě, zapsaných na desce Boží, a že to je proto i počet potomků vzešlých z praotcových ledví, to se nepřezkoumávalo při denním světle.“² Číselná logika, kterou Mann do výstavby románu vkládá, byla nesporně inspirována numerickou zákonitostí známou z kabaly a z ostatních judaistických textů (vedle Manna se touto cestou ubíral např. také Jiří Langer v knize Erotika kabaly).

Z českých autorů čtyřicátých let využili numerické korespondence dva prozaici – Ed. Valenta v Druhých houslích a Zd. Jirotko v Saturninovi. V tomto směru byl daleko důslednější Valenta, který do svého prozaického textu několikrát promítl zákonitosti čísla tři.

Th. Mann používá také *producta*. V Doktoru Faustovi napoví nejprve konec Adriana Leverkühna a pak smrt Rudiho Schwerdtfegra. Leverkühnovu katastrofu prozradí už v 18. kapitole a Schwerdtfegrův konec v kapitole 33. a 35. (v obou těchto kapitolách vždycky v jejich koncovce).

V českém kontextu podobným způsobem postupoval Vl. Neff, jenž ve zlomovém místě Třinácté komnaty napoví smrt primáře Kalisty. *Productum* je v románovém textu konstrukčně významné, neboť odděluje idylickou část od části tragické a kriminální.

Th. Mann ve své próze nejen prozrazuje budoucí události, ale také předpovídá, anticipuje. V Josefu Živiteli protagonista vykládá sny, jsou to přímé anticipace snového původu. Josef nejprve vyloží sen vrchního šenka a vzápětí sen župního hraběte. Později provede výklad snů mladého faraona, jsou to známé sny o sedmi kravách tučných a sedmi hubených. Realizace smyslu těchto snů je pak námětem celého románu.

Příbuzných přímých anticipací je u českých autorů celá řada, anticipace – a nejen přímá – je pro převážnou část jejich děl více než příznačná.

Franz Werfel na rozdíl od Thomase Manna klade ve své próze důraz na kategorii času a na scénu. V novele Bledě modré ženské písmo uplatnil signifikantní čas – děj novely probíhá v okamžicích, kdy jeho hlavní postava Leonidas dovršil padesátý rok svého života. V tento čas navíc z jistých náznaků nabude přesvědčení, že má sedmnáctiletého syna. Tato událost do jisté míry naruší jeho životní standard. Signifikace protagonistovy padesátky není ovšem u Werfla tak jednoznačná, dovršený věk by měl naznačovat Leonidovu lidskou a morální zralost, hlavní hrdina se však proti ní prohřešuje. Autor pojal celý příběh ironicky, prostoupil jej jemnou a tklivou ironií. Zironizován, zároveň však podtrhnut je i jeho signifikantní čas.

Obdobné časové kategorie použil Křelina v románě Amarú, Syn hadí. Jeho protagonista páter Jindřich dorazí do jižní Ameriky, v níž se má podílet na misijní práci, ve věku třiatřiceti let, to jest ve věku, v němž zemřel Ježíš Kristus. Sakrální situaci tak odpovídá sakrální věk.

Franz Werfel je dále autor, který dovede (i když ne vždy) budovat sugestivní scénu. V novele Bledě modré ženské písmo je to variační scéna s růžemi, jimiž chce sekční šéf Leonidas podarovat Veru Wormserovou – poprvé tak ze studu neučiní, podruhé po letech je Vera vědomě nebo bezděčně odmítne. Werfel k druhému výjevu připojí až sarkastickou numerickou korespondenci s osmnácti růžemi, jež odpovídají osmnácti letům, kdy Leonidas Veru naposledy viděl.

Z českých autorů použili variační scény Fr. Křelina a K. Dvořáček. Křelina má v románě Amarú, Syn hadí dokonce dvě variační scény, jež podobně jako u Werfla mají milostný podtext. První z nich se týká vztahu Salvadora a Akiji; druhá pak je složitější, neboť o milostnou náklonnost mužů v ní usilují Akija a kouzelnice Huaja, obojí usilování končí násilnou smrtí mužů. Tragické završení má rovněž variační scéna v Dvořáčkově Mrtvé řece. Rybáři Petr a František v ní dvakrát trestají Mrože za jeho pytláctví, při druhém pokusu Mrož nakonec utone. Trojice tragicky laděných scén odpovídá nejen námětu svých románů, ale koresponduje také s tragikou okupační doby. Mrtvá řeka je ostatně rozvedenou metaforou mrtvolného okupačního stavu.

Zjevné tvárné úsilí vyvíjel v tomto období rovněž Lion Feuchtwanger, znatelněji zejména v románě Vyhnanství, jenž představuje závěrečný díl trilogie Čekárna. Feuchtwanger v něm jeví smysl pro načasování událostí, to jest pro synchronní moment. Hlavními postavami románu jsou němečtí protinacističtí utečenci žijící ve Francii. Na všechny z nich dopadá sociální tíseň, proto intenzívně a nesmyslně zároveň vyznívá souběžná situace, v níž Anna Trautweinová neprozřetelně odmítne nabídku lékaře Wohlgemutha k cestě za lepší prací do Londýna a její muž Sepp v týž den dá v redakci exilového časopisu neuváženě výpověď. Feuchtwanger umocní tuto situaci také taktonicky – vloží ji do závěru druhé části románu. Navíc ji zdůrazní i temporálně – k oběma nepředloženostem dojde na konci týdne, v sobotu.

Z českých autorů se k synchronnímu momentu často uchyluje Zd. Němeček. Jeho Evropská kantiléna obsahuje tři takovéto momenty, z nichž dva mají podobně jako u Feuchtwangra tragický podtext. Feuchtwangerova Anna spáchá ze zoufalství sebevraždu – Němečkova

Terezie Soldánová umírá přirozenou smrtí a Julius Adamíra se stane obětí autohavárie. K smrti Terezie Soldánové dochází přitom v den, kdy v ulicích vylepují mobilizační rozkazy k první světové válce, k Adamírově skonu pak dojde v okamžiku, kdy se Lída Haradejsová od lékaře dovídá, že v ní započal nový život. Feuchtwanger a Němeček tak patří k autorům, kteří mají vytříbený smysl pro časovou a dějovou synchronii.

L. Feuchtwanger buduje dále některé své kapitoly pomocí refrénu. Tak např. jednu z kapitol Vyhnanství (11. kapitolu třetí části) prostoupil veršem z minnesängra Walthra von der Vogelweida, verš se navíc dostává i do názvu kapitoly.

Refrénu jako tektonického činitele používají čeští prozaici poměrně často, uplatnili jej K. Schulz v Kamenu a bolesti, Ed. Bass v Cirkusu Humberto a K. Poláček v Bylo nás pět. Ti všichni jím prostoupili buď celé své prozaické dílo nebo alespoň jeho podstatnou část. Obdobný postup jako Feuchtwanger volila pouze M. Součková, která několik kapitol svého Odkazu vybudovala pomocí refrénu. A stejně jako u Feuchtwangra se některé z nich dostaly do titulů kapitol.

L. Feuchtwanger je posléze autor, který rád a důsledně rámuje své prózy. Ve Vyhnanství tak učinil dvakrát. První rámuující scénou jsou společné obědy Seppa Trautweina s Friedrichem Benjaminem v pařížské Coq d'Argent. Každý z těchto obědů probíhá za poněkud jiných okolností, mimo jiné proto, že novinář Benjamin prodělal mezi nimi tvrdou školu nacistického koncentráku. Druhé zarámování tvoří Spitziho návštěvy u zubního lékaře Wohlgemutha. Navzájem se liší nejen místem návštěvy (Paříž – Londýn), ale především svým výsledkem (poprvé Spitzí uspěje, podruhé je zamítnut).

Nacházet obdobný postup v českém prozaickém kontextu je do značné míry zbytečné, neboť k zarámování svých děl přistupuje téměř každý z uvedených prozaiků. Je to obdobná situace jako u přímé anticipace.

Každá národní literatura je kvalitativně rozrůzněna, roztríděna. Své rozdílné vrstvy má pochopitelně i próza německá, do jejíž třetí vrstvy patří např. Werflův nepodařený vědeckofantastický román Hvězda nenarozených, Feuchtwangrova Zaslíbená země a Kischovy reportáže Tržiště senzací a Objevy v Mexiku. Každé z těchto děl postrádá výraznější umělecký tvar.

Z německých autorů ve výše uvedené konfrontaci výrazně obstál především Thomas Mann. Jeho próza zahrnuje kvality, na něž zcela jednoznačně upozorňoval už v roce 1933 Vojtěch Jirát: „Mann důkladně promyšlí jak své syžety, tak svůj výraz, kompozici, detaily dějové i popisné. Nenajdeme proto u něho míst prázdných, ledabyly načrtnutých, nepromyšlených.“³ Toto ocenění je nejen výstižné, ale platí zároveň pro nejednoho představitele české prózy čtyřicátých let. Charakteristiku tohoto druhu lze zcela nepochybně vztáhnout i na prozaickou tvorbu Karla Schulze, Edvarda Valenty, Jaroslava Havlíčka, Vladimíra Neffa, Eduarda Basse, Karla Poláčka, Jiřího Weila a dalších. I oni, podobně jako Thomas Mann, dosáhli met nejvyšších.

POZNÁMKY

¹ Cituji z překladu Pavla a Dagmar Eisnerových – Th. Mann, Doktor Faustus, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury 1961.

² Cituji z překladu Pavla Eisnera – Th. Mann, Josef Živitel, Praha, Melantrich 1951.

³ V. Jirát, Portréty a studie, Praha, Odeon 1978, s. 397.

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Zdeňka MATYUŠOVÁ

© 2002

ŽIVOT ANTONIJE SIJSKÉHO (ÚVAHA O ORIGINÁLNÍM STARORUSKÉM RUKOPISU)

Rukopisná kniha ze sedmnáctého století s názvem *Повесть о жизни Антония Сийского* (Vyprávění o životě Antonije Sijského) patří právem k pokladům ruského slovesného umění. V současnosti je toto dílo středem zájmu zejména jako památka staroruské kultury. Tato vzácná kniha je uložena ve Státním historickém muzeu v Moskvě.

Životopisná vyprávění ze sedmnáctého století měla v ruské literatuře nejčastěji – zjednodušeně řečeno – polosvětový charakter a u čtenářského publika byla nesmírně žádaná.

Rukopisná kniha, o které hovoříme a z níž se v tomto textu podrobněji zmiňujeme i o dvou miniaturách, nás zavádí do šestnáctého století. Vypráví se v ní o skutečně žijícím člověku Andrejovi, který po skonu své manželky vstoupil do kláštera. Po složení řeholního slibu a po přijetí mezi mnichy dostal jméno **Antonij**. Zemřel v roce 1556. Ve vyprávění je charakterizován jako energický, rozhodný, starostlivý a pečlivý hospodář, milovník knih, malíř a znalec ikon.

Ovšem jak bývá v hagiografické literatuře konec konců obvyklé, skutečná fakta ze života postav byla vždy provázena autorovým výmyslem (na který měl však nesporné právo!), "obruštala" postupně různými divy a obohacovala se zázraky.

Ilustrace, které doprovázejí text, napovídají mnohé o staroruském životě – o všedních každodenních zvyklostech, o práci, o architektuře a různých stavbách.

Písemné záznamy, které se dochovaly na některých listech knihy, jsou důkazem toho, že dílo bylo napsáno v Antonijevo-Sijském klášteře v roce 1648. Společně s kláštery Solovčským a Kirillo-Bělozerským byl jedním z největších ekonomických center ruského Severu. Byly k němu připojeny desítky vesnic, klášter byl rovněž vlastníkem velkého množství orné půdy, několika solivarů, hojných stád krav a ovcí i značného počtu koní. Podle dlužních úpisů na jeho půdě pracovali najatí rolníci.

Antonijevo-Sijský klášter byl nejen velkým feudálním vlastníkem, ale i významným kulturním střediskem. Klášterní knihovna, která obsahovala více než sedm set foliantů, se doplňovala jednak na účet postupných vkladů, jednak také knihami, kupovanými přímo za peníze.

V klášterních kobkách se knihy hojně přepisovaly, tzn. rukopisně jakoby "opakovaly". Zvláštní pozornost se přitom věnovala násobení či množení rukopisných kopií, které popisovaly a zachycovaly život zakladatele kláštera Antonije. Nově vytvořenými knihami byli obdarováni bohatí ochránci a příznivci kláštera, což přispívalo k jeho rostoucí povědomosti a proslulosti.

V současné době je bývalý Antonijevo-Sijský klášter, který se nachází ve vesnici Sija v Chochlomogorském okrese Archangelské oblasti, pod správou a ochranou státu jako památník staroruské architektury.

Životopisné vyprávění, o němž pojednáváme, je zachyceno celkem na **141 miniaturách**. V nich jsou s výjimkou postavy Antonije všechna vyobrazení prováděna lehkou konturní (obrysovou) technikou s následujícím postupem: zpočátku se černou barvou zakresloval obrázek, potom se vše vymalovalo temperovými barvami – od průsvitných a průzračných, vyjadřujících přesné modelování, až po husté, pokrývající určité plochy listu jednolitou barvou.

Při zobrazení Antonije se dodržuje postup, jdoucí od nejranějších rukopisů, kdy se obrázek nanášel na kompaktní, pevný podkladový nátěr z běloby na "pergámenu"¹.

Tento způsob byl použit i tehdy, když se knihy začaly psát na papír. Miniatury vytvářelo několik umělců, a proto se mnohé z nich liší jak koloritem, tak chemickým složením barev. Miniatury jsou naprosto různorodé z hlediska obsahu.

Souběžně se zobrazením lidí zaujímá v umělecké výtvarné úpravě knihy významné místo **krajinomalba**, jejímž prostřednictvím je vyjádřena svérázná, osobitě drsná příroda severního kraje – četné řeky a jezera, vše obklopené hustými lesy, pahorky, vrchy a poli. A přestože má převážná většina stromů hřibovitý tvar nebo připomíná palmy s červenými kmeny a modrou korunou, nacházejí se na jednotlivých listech i obrazy stromů, které je možné spolehlivě rozpoznat – jedle, břízy, duby. To je jedna z cest, jak do miniatur pronikaly **realistické prvky**.

Značnou pozornost vyvolávají staroruskými umělci zvěčněné, přesně a detailně vykreslené vesnické a městské domy, klášterní komplexy staveb a interiéry budov. S nevidanou precizností jsou zobrazeny také architektonické detaily, jakými jsou například pásy a proužky, sloupky, vyřezávané a malbou zdobené vzory. Tato vyobrazení jsou o to cennější, že původní originální stavby ze šestnáctého století se "nepřestavěné" a nepřebudované nedochovaly.

Námětem většiny miniatur je všední každodenní život. Ve scénách ze života rolnických a panských rodin je možné vysledovat základní podmínky existence lidí a jejich národní obřady. Vyčteme z nich rovněž blízký vztah k různým předmětům, které jsou téměř vždy pokryty ozdobnými vzory. To se projevuje i ve vnitřním zařízení domů, zkrášlením nábytku mistrnou dřevořezbou, krajkou olemovanými polštáři a pokrývkami, zářivými barvami vyšívané ornamenty. Každodenní klášterní život je vylíčen a přiblížen prostřednictvím zemědělských prací a klášterním stolováním, tzv. refekcemi.

Zvláště skvělou podobu a duchaplnost dává knize její tzv. "ornament" a celková výprava – prolomovaná záhlavní kresba v podobě krajky, orámování a iniciály. Trsy světle zelené trávy pokryté slabým šrafováním se lehce proplétají ve složitém vzoru, vystínovaném na pozadí jasných barev – modré, oranžové a zlaté.

¹ Od 11. – 14. století se psalo nejen na březové kůře, ale také na zpracované, vyčištěné, tzv. "vydělannoj" kůži (nejčastěji z telat). Takto upravená kůže měla na Rusi různá pojmenování – "koža", "těljatina", později "chartija". Odborníci tento materiál označují jako "pergámen". Název je odvozen od názvu města Pergamu, kde ho zhotovovali už ve druhém století před naším letopočtem.

Později se psalo na papír. Mezníkem mezi použitím "pergámenu" a papíru je přibližně přelom 14. a 15. století, ale určitě přesnou hranici je obtížné. Papír se do Ruska dovážel. Je ovšem dokázáno, že v 16. století za vlády Ivana Hrozného a v 17. století existoval i papír ruské výroby.

Na papíru se objevovaly tzv. "vodové znaky" či filigrány" neboli průsvitky, které byly zřetelně viditelné proti světlu. Při výrobě se papír odkládal na jakousi mřížkovanou síťku, která na něm zanechávala určitý vzorek. Nejpodstatnější bylo to, že výrobce "vykládal" síťku znakem své továrny. Tyto znaky se často obměňovaly, aby se zamezilo jejich zneužívání. Podle těchto papírových znaků jednotlivých výrobců bylo možné určovat nejen dobu zhotovení toho či onoho druhu papíru, ale následně i stáří a dobu vzniku na něm napsaného textu.

Na jednotlivých listech s miniaturami je "ornament" seříznut. Ukazuje se, že při vazbě byly zpočátku okraje mnohem širší. Nyní vazba a ořízka mají ornamentální ozdobné ražení a dochovaly se na nich stopy pozlacení.

Rukopis je napsán na vysoce kvalitním papíru jedním písařem ("piscom"), jehož úhledný, zřetelný a čitelný rukopis s dovedným střídáním úzkých a širokých linií v každém písmenu prozrazuje ruku zkušeného mistra. Bohaté provedení knihy je důkazem duchovní i hmotné úrovně a vznešenosti jejích vlastníků.

Knihy v sobě zároveň tají a ukrývá nemálo záhad. Z dosud neznámé příčiny zůstal ve druhé polovině rukopisu travní ornament nedokončený – je nanášena pouze jeho kontura, zatímco slabé šrafování, které dodává listovní přirozenou vláčnost záhybů, zcela chybí. Zlato v ornamentu a iniciálech je nahrazeno jakýmsi potažením, které má duhově měňavý stříbrný odstín.

V textu chybějí některé iniciály, i když pro ně písař vynechal místo. Úplně není odhalen ani další osud knihy po jejím napsání. Pečlivě smyté a na některých místech vyřezané části, na kterých byly dříve patrně záznamy vlastníka, svědčí a hovoří o tom, že jméno majitele a místo uložení knihy byly skryty a tajeny úmyslně.

Nespornou pozornost určitě upoutá miniatura z původního rukopisu s názvem **Příchod Andreje do Kenského kláštera k opatovi Pachomijovi** z roku 1648. Na ní je Andrej zobrazen v červeném obleku "dvakrát" u vrat Preobraženského kláštera na řece Keně. Zachyceny jsou dvě následné epizody.

V jedné z nich se Andrej modlí před klášterními vraty. Dále vidíme mnicha-řeholníka, který k němu přichází a vyzývá ho, aby vstoupil do kláštera a představil se opatovi.

V popředí teče řeka Kena. Klášter, obklopený ze všech stran dřevěnou ohradou, tvoří jednotný soubor, v jehož středu je chrám, ozdobený nevelkou kupolí. Stejný povrch má i ozdobná třířadová zvonice. Zleva přiléhají ke stěnám kláštera tzv. kobky či cely a zprava hospodářská stavení.

V uvedeném rukopisu najdeme i půvabnou miniaturu s názvem **Maličký klášter postavený Andrejem (Antonijem) u řeky Jemcy**. Umělec ukazuje osamocený klášter na břehu řeky Jemcy u Temného prahu. Postavil ho Antonij po odchodu z Kenského kláštera od opata Pachomije.

Hned za klášterními vraty stojí dřevěný kostelík se stanovou stříškou a malou kupolí, vedle je velmi jednoduchá zvonice, která je znázorněna do země zaraženým sloupem, pod jehož čtyřhrannou střechou visí zvony. Pouze dvě cely se přimykají ke stěnám kláštera – společně s Antonijem v něm bylo jenom sedm lidí.

On samotný je zobrazen v pokleku s výrazným dojetím a pohnutím ve tváři. Keř a dva hříbovitě stromy symbolizují lesní houštinu, která obklopuje klášter.

Do Státního historického muzea se **Pověst o životě Antonije Sijského** dostala jako součást sbírky knih **Pavla Ivanoviče Ščukina**. Stejně jako světoznámý sběratel, mecenáš a milovník umění **Pavel Michajlovič Trefťakov** (1832 – 1898), i P. I. Ščukin pocházel z rodiny bohatého kupce. Veškerý volný čas věnoval sběratelství starobyklých předmětů. Svou kolekci, umístěnou v rodinném domě na Malé Gruzínské ulici v Moskvě, roku 1905 Ščukin daroval Historickému muzeu. Sbírkou knih obsahovala více než tisíc kusů chráněných vzácných exemplářů. Rukopisy si sběratel opatroval zejména u antikvářů a obchodníků se starožitnostmi.

Je pravděpodobné, že takovýmto způsobem byla získána i **Pověst o životě Antonije Sijského**, která je vůbec jedním z nejlépe ilustrovaných rukopisů v neobyčejně bohatých a zajímavých sbírkách Státního historického muzea.

LITERATURA

1. Благой Д. Д. История русской литературы: В 3-х тт. — М., 1985.
2. Дианова Т. Древнерусская миниатюра в Государственном Историческом музее (Житийная повесть об Антонии Сийском). — М., 1983.
3. Лихачев Д. С. История русской литературы X – XVII веков. — М., 1980.

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Марта РУДЕНКО

© 2002

ПАРАДИГМА НЕВРОТИЧНОГО ГЕРОЯ В НАРАТИВІ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Сучасник М.Хвильового, Ю.Меженко у статті, присвяченій творчості письменника (оприлюдненій у журналі “Шляхи мистецтва” за 1923 р, ч.5), особливо вирізняв таку специфічну рису наративу прозаїка: “По творах Хвильового можна писати розвідку про еволюцію революційної психіки. Він, як ретельний і уважний хронікер, занотовує щодня всі психологічні риси життя. Збирає і збирає, складає і складає і тонко розділяє” [4; 58].

Дослідник вживав термін еволюція, в принципі – нейтральний, іобережний, побіжний, з небажанням заглибитись у суть, бо здійснюючи глибший аналіз, потрібно б було поставити питання про тип розвитку цієї “революційної психіки”, його прогресивний чи регресивний характер. Аби не вдаватися до таких небезпечних тонкощів, Ю.Меженко дефініціював це, як “випадок, де не доберешся правди” [4; 58].

У С.Павличко вже не було потреби обминати політично неприємні місця прози М.Хвильового. У фундаментальній розвідці про український модернізм, а саме в розділі, який присвячено психопатичному та психоаналітичному дискурсу, науковець досліджує невроз як елемент модерної культури fin de siècle світу та України, аналізує вчення З.Фрейда та його практичне втілення в медицині та літературознавстві, історію розквіту та цькування психоаналізу у 20-ті роки. Велике зацікавлення викликають також критичні зауваження стосовно ранніх спроб фрейдистського аналізу української класики: Шевченка, Куліша, Костомарова, Нечуя-Левицького. Йдеться про статтю В.Підмогильного “Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості)” (1927), романи В.Петрова “Аліна й Костомаров” та “Романи Куліша”, а також стаття А.Халецького “Психоанализ личности и творчества Шевченко” (1926). Разом з тим С.Павличко зазначає, що попри психоаналітичний дискурс паралельно у критиці існував інший - “шизофренії сучасного, навколишнього життя” [5; 268]. Для прикладу наводиться Тодось Осьмачка з його імітованим божевіллям, юродивість П.Тичини. Більш детального аналізу зазнає творчість М.Хвильового. Дослідниця зосередила увагу на його “божевільній вірі”, але, на нашу думку, все-таки не фанатичній. Адже саме глибоке проникнення у головні тенденції розвитку революційної та пореволюційної діяльності, душевна гострозорість призвела до душевної кризи, неврозу, зламу, аж до самогубства.

Однак потрібно зауважити, що при подібному аналізі слід чітко розмежовувати, за визначенням Ж.Женета, “психокритику” і класичний літературний психоаналіз. До останнього французький структураліст відносить дослідження Марі Бонапарт про Едгара По [Див.: 1; 150]. Так само здійснив психоаналіз митців як душевнохворих

К.Ясперс у монографії “Стріндберг і Ван Гог”. У передмові до своєї праці видатний німецький філософ та психіатр одразу застерігає: “Дана праця не ставить собі за мету дати оцінку Стріндберга як митця слова. Його талант драматурга, естетична структура його творів і їх значення взагалі не входять в коло розглядуваних нами питань. Але Стріндберг був душевно хворим, і ми хочемо скласти для себе ясне уявлення про цю його душевну хворобу. Вона була визначеним фактором його існування, вона була одним із факторів формування його світогляду, вона впливала і на зміст його творів” [11; 8]. Подібне дослідження – в праці З.Фрейда “Леонардо да Вінчі. Спогади дитинства”. Вибираючи для праці знакову фігуру італійського Ренесансу, психоаналітик шукає корені специфічних особистісних рис митця в дитинстві. Близька до них Н.Зборовська у есеї “Моя Леся Українка”, особливої ваги надаючи специфічному сімейному оточенню і враженням дитинства, що позначилося на творчості поетеси. “Однак мета психокритики – не діагностувати за допомогою літературного твору невроз письменника; головним для неї залишається, щонайменше в принципі, сам твір, а використання психоаналітичних інструментів слугує завданням літературної критики” [1; 150]. В першу чергу ми аналізуємо художні тексти, а факти біографії слугують лише підтвердженням.

Власне, у питанні про психопатичний наратив можна виокремити три питання: “хто пише?”, “як пише?”, “що пише?”. Дати чітку однозначну відповідь на перше запитання важко. У психіатричній науці немає єдиного погляду, зокрема і на проблему суїциду. За дефініцією, яку подає нам психологічний словник, це є “усвідомлений акт добровільного закінчення життя під впливом гострих стресів і психотравмуючих ситуацій” (здаємо період під час і після літературної дискусії в житті М.Хвильового), “коли власне життя втрачає для людини сенс і цінність” (про що свідчить запис перед смертю) [4; 130].

А.Г.Чхартішвілі у монографії “Писатель и самоубийство” окремо від клінічних випадків ставить суїцидні акти, як Вчинок з великої букви. В часи політичних катаклізмів слово починає грати надзвичайну роль, воно стає “більшим за життя” [8; 381]. Дослідник пропонує читачеві довгий перелік таких письменників. “Совість голандської літератури” Менно тер Браак (1902-1942) отруївся в той день, коли фашистські війська окупували Нідерланди. Так само, як і Хвильовий, палкий комсомолець М.Дементьев (1907-1935) не витримав краху своїх романтичних ілюзій після зіткнення з ЧК. Г.Табідзе викинувся з вікна під ноги тих, хто чекав од нього тавруючого проти листа Б.Пастернака. Тобто так само, як і у випадку з Миколою Хвильовим, самогубство повинно було викликати суспільний резонанс.

Ще в листах до М.Зерова Хвильовий неодноразово згадує про свій душевний розлад (“в різкій формі неврастенія” [7; 846]), жаліється на “чорній песимізм”. При неврастенії (вид неврозу) особистість емоційно нестійка, має схильність до пригніченого настрою, із підвищеною подразливістю, нестриманістю емоцій, страхами і частими тривогами. Письменник іноді не може навіть дописати листа. Його надзвичайно дратують опоненти в літературних суперечках. Емоційне напруження було спровоковане наростаючою цькувальною атмосферою, що її ініціювала компартія, та пережитими роками громадянської війни: “При всій своїй нормальності я все-таки, коли перевіряю себе, трошки психічно ненормальний... Саме життєві пертурбації довели мене до такого стану» [7; 852].

Неврастенія, однак, не спричиняє порушень інтелекту, не заважає критичній самооцінці. Як бачимо, письменник усвідомлює свій стан: “... себе помучити, і себе і другого (це патологічне явище, між іншим, я за собою спостерігав з дитинства: любив когось мучити, щоб цим себе мучити, і саме Вероніка з “Силуетів” розказує, як вона давила пальчик, то це – уривок із моєї біографії)” [7; 852].

Пишучи новели, М.Хвильовий відбивав свій власний психоаналіз. Він зобразив у них агресію і сексуальність, свої obsesivні думки, які вилилися у мотиви втечі, самотності і

самогубства. Зерову письменник звівся у листах, що “застрелитися я ніяк не можу. Два рази ходив у поле, але обидва рази повернувся живим і невредимим” [7; 853]. Однак його герої здійснюють задумане. Власну занижену самооцінку він трансформує у їх рішучість. Дійсність затуманюється вимріяними світами “голубої Савойї”, “загірної комунї”. Від червоного довколишнього засилля письменник втікає в синій колір своїх творів. Але залишився страх – страх божевілля.

У своїй статті “Неврастенік, декадент, самогубця, як літературний герой” Н.Шумило зазначає: “Залежно від того, як українські прозаїки поч. XX ст. сприймали новаційні художні процеси національної літератури, вони або зовсім не поділяли „експерименти” декаденства, або поділяли їх частково, або самі творчо простували в цьому напрямі” [10; 4]. До останніх (поруч із В.Леонтовичем, Дніпровою Чайкою) у 20-х роках приєднується і Микола Хвильовий.

Вже у “Вступній новелі” (до 1 тритритомного видання) Ужвій – “безумствує”, горожани – “зовсім збожеволіли”, “Три мушкетери” написав “несамовитий” Рінальдо Рінальдїні. Автор збирається дійти через етюди до одного великого, найважливішого у своїй творчій біографії “твору – і це вже буде “рішуче все”. Вся новела написана під знаком отої “божевільної віри”, від якої “можна вмерти”. Пройняті оптимістичним захватом пасажі сприймаються читачем як кредо автора. Однак дещо брутальна заява: “Я – мрійник і з висоти свого незрівняного нахабства плюю на слинявий “скепсис” нашого скептичного віку” [6; 123] виявляє підсвідоме бажання збутися того самого скепсису. Тому в новелах М.Хвильового використовується така специфічна форма, яка будується на прийомах потоку спогадів, асоціацій, видінь, сновидінь, мрій, страхів, підсвідомих бажань.

У згадуваній вище праці С.Павличко наратив М.Хвильового названо невротичним. На нашу думку, саме цей термін є наріжним каменем в теоретичному інструментарії для дослідження психопатичного наративу автора.

Невротичний текст як феномен культури цікавить нас в опозиції до психотичного, так як це тлумачить російський філософ В.Руднев. Автор в одному з розділів своєї праці “Прочь от реальности: Исследования по философии текста II” аналізує такі поняття, як модернізм і авангардизм. Спираючись на теорію психоаналізу Фрейда та ідею текстуалізації несвідомого, яку висунув Ж.Лакан, дослідник доводить, що вся культура XX ст. у певному сенсі може бути поділена на невротичну і психотичну. Модернізм же – “такий тип культурної свідомості в XX ст., який породжує тексти, випереджаючи культурну норму свого часу перш за все на рівні синтактики і семантики при збереженні традиційної прагматики”. Тоді, за Ж.Лаканом, модерніст деформує мову в бік уявлюваного, при цьому сама основа мови, яка забезпечує контакт з іншими суб’єктами (прагматика), в модерніста залишається незмінною. Тобто в модерністському дискурсі уявлюване витісняє реальне, і письменник витворює невротичний наратив [Див.: 5; 274-310].

При неврозному розладі відбувається руйнування зв’язку між уявним світом і реальністю. Так депресивний стан митця спричиняє негативне, трагічне, песимістичне бачення світу. Принципово будь-який художній твір з таким нарративом може розглядатися як невротичний дискурс (якщо це не є психотичний дискурс). За дефініцією російського дослідника, невротичний дискурс – це текст, структура якого корелює з невротичним змістом, точніше є з ним одним цілим, тобто має місце такий стан речей, коли “невротичне” з царини психопатології переходить у царину естетики [5; 280].

Мала проза М.Хвильового дуже важка для сприймання непідготовленим читачем. Гра з текстом, оголеність прийомів, лабораторність – це все риси модерного нарративу, котрий різко відрізнявся від народницької розповідної традиції. Письменник намагався якнайдалі відійти від канонів “просвітянської літератури”. Звідси — постійне намагання залучити експліцитно наратованого читача до діалогу, загравання з ним.

Оповідач Хвильового послідовно будує ілюзію власної близькості і доступності для розмови. Загалом новели митця утворюють строкатий “печворк” реалій культурного життя. Вони наповнені літературними алюзіями, згадками, ремінісценціями, які продукують свої нові змісти. Імпульсивний, хапливий, стрибкоподібний, пристрасний наратив виглядає, на перший погляд, безладним і розхристаним. Насправді всі елементи творів на будь-яких рівнях є логічно пов’язаними і чітко обумовленими розповідною стратегією письменника: різкі перепади настроєвих вражень, розмаїття голосів, застосування різних типів нарації покликані схвилювати реципієнта, захопити, примусити його замислитись над сенсом зображуваного світу. Нова література висунула новий тип героїв. Після романтизму, де особистість активно боролася, модерна людина обирає внутрішню еміграцію.

Словом відхід від норм нарації класичної української літератури корелює з “ненормальністю” означуваного (за Лаканом), до якого, звісно, відносимо також коло дійових осіб новел письменника, які у наративі творів Хвильового утворюють свою парадигму.

Протагоністами творів митця переважно виступають такі особистості, які в психології дефініюються як маргінальні, тобто такі, котрі опиняються на межі двох культур або субкультур. Вони з якихось причин відходять від нової спільноти, яка їх виховала, сформувала і не приймає. Перебуваючи у стані психічного дискомфорту, такі герої переживають почуття самотності, відчуженості, ворожості до світу, які можуть вилитися в агресивну або пасивну поведінку, схильність до девіацій, аморальність. Рано чи пізно таку особистість пригнічують серйозні сумніви в сповідуваних цінностях, невпевненість у зв’язках із оточуючими людьми, виникає належне фантазування і впевненість у тому, що навколо всі несправедливо ставляться до них.

У цій парадигмі героїв, такою особистістю є редактор Карк, протагоніст одноіменної новели. Його думки невідворотно повертаються до браунінга в столі, з його “кривавою і темною” історією. Асоціативні ланцюги однаково закінчуються трагічними ланками. Він згадує про Сковороду – “а тепер, кажуть, могила бур’яном поросла” [6; 138]; далі про “велетенську, фатальну” московську силу тощо. У його візії раптом Нюсина рука нагадує мамину подушку, а мати померла. Тривожність, невпевненість Карка позначається і на його стосунках з оточуючим світом і людьми. Він вважає, що Шкіц на нього дивиться зневажливо; не сприймає примітивних жартів відповідального, “занозуватого” і “нервового”, якому весь час здається, “що з нього глузують”. Така ситуація робить редакторове життя нестерпним. Карка переслідують нав’язливі думки. Він не може ні на чому зосередитись, великих зусиль вимагає навіть рутинна повсякденна праця. Власна невизначеність почуттів: “І хотілось кохати, і не хотілось кохати” [6; 147], втрата усвідомлення свого місця в суспільстві невідворотно штовхають Карка до самогубства.

Розчарування і вітальний сум від навкільця призводять до глибокої туги, до жахливих сновидінь, котрі корелюють із жахливою реальністю. Намагання забути страшні картини громадянської не приносять успіху. Карк, усвідомлюючи внутрішній сенс подій, порушує питання про наслідки революції, хід української історії, про смисл життя. Все це приводить його до безвиході: порятунком стає браунінг.

Експліцитний наратор вдається до гнітючих, песимістичних роздумів. Навіть нібито оптимістичні пасажі завершуються словами, що викривають гірке розчарування і є суголосними з настроєм редактора Карка: “На північ ішли води – дощ. На заході сонце в зелених усмішках: за міськими левадами вже зеленіло – теж ішло, і мріялось сонцем, за сонцем на Американський материк, тому-там океан, там велично і синьо...” А відтак: “...смердюче, промислове місто велике, але не величне – забуло слобожанське народження, забуло слобожанські полки, не утворило американської казки: не йшли будинки в хмари – чудово, воно ховає сьогодні в своїх завулках криваві легенди на сотні віків” [6, 137]. Експліцитний наратор навмисне заплутує фінал, вводячи уявний

діалог з читачем і замовчуючи закінчення Каркової історії. Але очевидність та логічність його самогубства моделюють розв'язку в уяві читача.

Подібна проблема порушується також у новелі “Заулок”. Оповідач передає той же настрій: “Ішла жура осінньої чвирі. Над міськими болотами шкульгали дощі – холодні і нудні [6; 285]. Аркадій Андрійович фанатично відданий начальству, “закоханий у канцелярію”, йому канцелярське знаряддя сниться живим. Мар'яна, для якої найкращим словом є “че-ка”, віддається сифілітикові, щоб не змалодушити і не відмовитись від запланованого, виваженого самогубства. Після революційної молодості, коли, здавалося, ще трохи пройде часу і омріяні ідеали втіляться в реальність, настала “стадія організації”, тобто виродження і терор, котрі розтяглися для Мар'яни на „тисячі років.” З іншої “організації” Мар'яну вигнали, і жінка, як і Карк, опинилася на маргінесі поза “бойовим” товариством і поза мирними людьми. Разючим контрастом до спустошеного, втопленого в розпусті життя Мар'яни служить фальшива пафосна пісня комсомольців:

“Ми ковалі, ми ковалі,

Куєм ми щастя на землі» [6; 226].

Мар'яна наділена розумом, критично оцінює світ. Вона відчуває себе повноцінною людиною. Її життя чітко поділилося на “тепер” і “тоді”. “Тоді не було порожнечі” [6; 287]. А тепер – “порожнеча гамарила кожний нерв її істоти” [6; 286]. Вона стає “зайвою людиною”. До суїциду її призвели розчарування, сором, безвихідь, зокрема сучасне “че-ка”, як натякає нам оповідач. Бо її вчинок – “так роблять чекісти минулого” [6; 287]. Людина слабкої волі впала б у депресію, меланхолію, опускалася б все нижче і нижче. А особистість вольова, визнаючи свої хибні вчинки чи нестерпність ситуації, враз іде із життя з власної бажання.

“Падіння” Мар'яни у новелі зіставляється із спокійним і звичайним міщанським життям заулку. Оповідач протиставляє опозиційні пари. Леонід Гамбарський живе мріями – стати червоним професором. Несхвальна рецензія, звинувачення у псевдовченості боляче вражають його. Крах мрій Гамбарського і крах мрій Мар'яни – неспівмірні, незіставні загалом, але це – біль. У такій же ситуації перебуває Степанида Львівна, для якої весь світ затуляють проблеми великих і малих портретів. Маленькі люди безіменного заулку живуть своїми дрібними життями. На такому тлі постає Мар'яни, “безпартійної комуністки”, – велична і трагічна.

Тема облудної романтики революції знайшла свій вияв у новелі “Я (Романтика)”. М.Хвильовий порушує проблему найбільшого цивілізаційного табу, власне ...краху основ життя, моралі та психіки” [3; 272]. Митець заглиблюється в роздвоєне людське “Я”, показує, як гуманні, засновані на християнському світогляді, підвалини особистості поступово розщеплюються механізованим, “чекістським” началом. Цілими днями протагоніст пропадає у “фантастичному палаці”. Його товариші збираються в “канаресечний замок” пізно вночі. Сама ситуація подається як фантастична та ірреальна. Хоча доволу лунає канонада, шум бою, “тільки біля чорного трибуналу комуні стоїть гнітюча мовчазність [6; 328]. Нових господарів палацу (“князів” – як “князів тьми”) обслуговують лакеї. “Потім нечутно (підкреслення наше – М.Р.) зникають по оксамиту килимів у лабіринтах високих кімнат [6; 324], де також тиша. У цій тьмі і тиші чиниться велике зло. Княжий палац, “темний волохатий силует” нагадує лабіринт кривих дзеркал. “Тремтячий і непевний” голос Андрюші, відбиваючись, претворюється у сатанинський “грохот хриплячого реготу” Тагабата. Немов у дзеркалі, в Андрюші та дегенератові відбивається “Я” – героя. Медіатором Зла виступає доктор Тагабат, що множить своє відображення у “Я” – протагоністові, Андрюші та дегенератові. Він має своїх вірних слуг, так само як “Я” матиме свій батальйон “на підбір: це юні фанатики комуні”. Але у свідомості протагоніста віддзеркалюється не лише Тагабат. У його візіях постають не менш жахливі картини: і тоді вже “моя мати не фантом, а частина мого власного злочинного “Я”, якому я даю волю. Тут, в глухому закутку, на краю

города, я ховаю від гільйотини один кінець своєї душі” [6; 327]. У лабіринтах свідомості оповідача новели шість жертв множаться, перетворюючись на

“Шість сотень,
шість тисяч, шість мільйонів –
тьма на моїй совісті!” [6; 326]

М.Хвильовий екстатичне захоплення свого героя революцією називає тваринним, звірячим. Трибунал стає синедріоном, синонімом несправедного судилища: “Зло спокушає “Я”, в його руках опиняється влада над життям людей: Я довго не повертався, я смакував: всіх через дві години не буде” [6; 331]. Але ця влада примарна: “Це ж він і мій безвихідний хазяїн, мій звірячий інстинкт. І я, гавкверх чорного трибуналу комуни - нікчема в його руках, яка віддалася на волю хижої стихії. [6; 326]. Щоб наблизити “загірні озера невідомої комуни”, герой Хвильового повинен зробити цей свій останній вчинок – розстріляти матір. Його психіка розколюється на шматки. Це – переломний момент у новелі, і в житті “Я”:

“Блідий, майже мертвий, стояв я перед мовчазним натовпом черниць із розгубленими очима, як зацькований вовк. (Це я бачив у гігантське трюмо, що висіло напроти).

Так! – схопили нарешті і другий кінець моєї душі!.. І тепер я маю одно тільки право: нікому, ніколи й нічого не говорити, як розколось моє власне “Я” [6; 332].

Андрюша пропонує врятувати матір, Тагабат залишає право вибору, але “Я” вже нічого зупинити не може. У поезії гротескного реалізму змальовується “фанат комуни”. З вовка він перетворюється на приреченого, “побитого, безсилового” пса, що згодом стане “вірним псом революції”, таким самим, як дегенерат: вибирати між людиною і чекістом те ж саме, що і між людиною і нелюдом, звіром.

Невротичність у цьому творі проявляється у песимістичному, тривожному письмі. Очікування “грози” і в природі, і на фронті служить фоном для розгортання подій навколо “Я”. Екстремальні умови його життя, постійне пияцтво, постійна внутрішня боротьба спричиняють появу галюцинацій. Поволі протагоніст новели перестає розрізняти примарне і реальне. На його погляд, в його оточенні немає до кінця відданих своїй справі особистостей. “Я” мучать страшні підозри, сумніви, дегенерат у силу своєї обмеженості не здатен критично оцінювати будь-що, Тагабат – просто цинік. Андрюша намагається не втратити рештки совісті. Трибунал комуни показаний як збіговисько аморальних типів, на шляху до яких і головний персонаж.

Завдяки тому, що гомодієгетична нарація ведеться від імені протагоніста, з його позиції, розкол його психіки відбувається перед очима читачів, крок за кроком, вчинок за вчинком.

У подібному примарному світі живуть інші персонажі М.Хвильового – Анарх, Майя, Хлоня, Карно (“Повість про санаторну зону”). Цей твір є продовженням теми руйнації свідомості. Власне, експліцитним оповідачем у творі є “нервово хора”, яка веде щоденник, котрий і є історією Анарха. Він сам кваліфікує своє захворювання, як істерію, породжену екстремальними умовами громадянської війни:

«Він певний, що справа зовсім не в ломці світогляду – це просто істерія... І вона прийшла зі своїм знеладям психічної сфери, з надзвичайною вразливістю, з ексцентричністю, з приступами тоски і страху» [6; 392].

Анарх відчуває, що у його психіці назрівають зміни:

«Перелом був, власне, недавно, в кінці квітня. Після довгих вагань, після важких безсонних ночей прийшов гарний настрій і пропала нарешті нудьга, яка не давала йому покою. На протязі мало не тижня він був у стані якоїсь молодечої безшабашності, бо була незламна певність, що це і є те, чого він так довго чекав» [6; 390].

Анарх – типова маргінальна особистість:

“Він (так Анарх іронічно думав про себе) спалив чорний прапор і відважно розгортав багрянний. - Тепер він бачив, що, спаливши чорний, він багряного, можливо, не розгорне. Він бачив, нарешті, що перелом був фікцією” [6; 390].

Протаганіст не може позбутись нав'язливих, ще дитячих образів – спогадів про королівського блазня, циркового клоуна. Його переслідують видіння шеренг інвалідів. Розпадаються стосунки з Хлонею, сестрою Катрею, Майєю. Анарха мучить усвідомлення власної зайвості, шкідливості. Оповідач майстерно застосовує внутрішню фокалізацію. У мозку лунають невідступні безглузді фрази, віршики (як і в редактора Карка). Коли нарешті з'явилася нагода відверто порозмовляти з Карно і все з'ясувати, він виснажує свої нерви мовчанкою. Думки плутаються, немов у тумані. Вимучують спогади про колишне, революційне життя, суди, розстріли:

«Так проходить одна деталь, за нею – друга, і – без кінця... То йому раптом до болю захочеться вибігти з палати і пограти з кимсь “в дурника” або “в свинки” [6; 416].

А на споді думок лежить усвідомлена вже правда: весь драматизм ситуації полягає в тому, що виходу із санаторійної зони немає, хіба що в інший світ. Карно асоціюється із батьком, із переважаючою силою, яка просто знищить і усе. Анарх радіє, коли відчуває, що остаточно захворів і топиться там само, де Хлоня.

Анарх є психічно хворою людиною. Про це свідчить його апатія, безсоння, тривога, підозрілість, дивність у мисленні і поведінці, імпульсивність, порушення критичного ставлення до оточуючих і до себе самого, тяжіння в спілкуванні до такого ж санаторійного дурня і психопата Хлоні. Суїцид, який рано чи пізно був би здійснений, прискорив Карно, також – зізнання Майї та смерть Хлоні.

Майя – продовження теми жінок революції. У неї в очах “легенька хвороба”, “фосфоричний блиск”, як у Мар'яни з новели “Заулок”. Вона добре усвідомлювала, чим закінчувалась її діяльність для таких ,як Анарх. Почавши свій шлях з “ідейної офіри”, жінка згодом почала працювати в ЧК. Власне подвійне становище, роль, яку виконує повсякденно, вона розуміє і явно має схильність до садизму, бо отримує насолоду від успішного завершення завдання. Але її істерика виникає від провалу операції з Анархом, адже він через свою хворобливу замкненість і відчуженість, зосередження на власних проблемах не міг надати їй потрібної інформації.

Хлоня – молодий психопат збудливого типу. Непосидючий, метушливий, чинив кілька разів демонстративні самогубства, вимагав до себе уваги, імпульсивний, судження незрілі, наївні. Фактично його наратор обирає на роль “пророка”, бо , на перший погляд, парадоксальні сентенції хлопця відбивають глибинні роздуми креатора тексту про історію молоді радянської держави і її майбутнє. Хлоня намагається знайти підтримку в Анарха. Заглиблення обох у власний внутрішній світ, зосередження на особистому душевному нездоров'ї наче налаштовують їх на однакову хвилю світосприймання. Вони активізують один одного. Майя в Хлоні бачить лише “enfant terrible”, а він шукає визнання. Цей нерозв'язаний конфлікт між бажаним і реальним, ідеалом і дійсністю і призвів його до суїциду. А ще – підлітковий вік і нездорове напруження навколо статевих стосунків у санаторійній зоні.

Приреченою виглядає і ідеалістка сестра Катря. Вона живе у світі мрій і фантазій, а тому їй важко адаптуватись у реальних умовах життя. Вона – дуже дітклива і романтична натура. Катрю надзвичайно вражає смерть Хлоні і Анарха: вона сидить у прострації в кімнаті з розпущеним волоссям і забуває, що така жадана для неї можливість покинути санаторійну зону і потрапити в Сибір нарешті настала.

Сама санаторійна зона – гнітюча і сіра – живе плітками і дрібними інтригами. “Кожне, навіть нікчемне явище зустрічали тут з хвилюванням, зі сваркою” [6; 387]. Емоційне напруження і почуття безвиході підсилює лейтмотивний крик санаторійного дурня і виття конаючого докторового сеттера, рев вола на бойні. Анарха переслідує нав'язливий запах осоки, “який нагадує якісь смутні далі, який буває тільки вночі” [6; 408], і жовтого воску – символ згасаючого життя. Ритмічне повторення описів привносять у твір відчуття повільного спливання часу, тягучості, монотонності, безвиході, приреченості людини в антигуманному світі.

Як зазначає С.Павличко: “Хвильовий ніколи не цікавився психіатрією, психоаналізом чи фрейдизмом. Його прихід до “божевільної” тематики логічний, навіть раціональний. Однак він здійснює власний психоаналіз епохи та свого героя, дійшовши невтішного висновку: обоє невиліковні” [3; 275]. Як у модерного митця, у М.Хвильового душевний злам, криза, божевільня зрештою не позначають негативних понять. Особистості, наділені цими “вадами”, здебільшого покликані якраз апелювати до голосу розуму читача. Це дуже вагома роль – безкарно виголошувати істину. Маску блязня чи божевільного носить персонаж, чії проблеми закорінені в соціальній, а не психологічній сфері.

До цієї ж теми М.Хвильовий повернувся у романі “Вальдшнепи”, аналіз якого утруднений тим, що сучасні дослідники не мають в наявності його другої частини, яка була знищена радянською цензурою. “Укінчений філософ” Дмитрій Карамазов “тепер уже не б’ється головою об стінку (а зимою він це частенько робив), він уже не згадує раковину з калом, куди ніби-то попала революція, більше того – йому знову зрідка загоряються очі” [7; 208]. Дмитрій ненавидить свою дружину, бо когось такого, як вона, розстріляв у часи громадянської війни. Він зійшовся з нею за екстремальних трагічних обставин життя, в обложеному місті, за відступу червоної армії, після вбивства мародерів. Вага минулого не дає йому спокою. Постійна тема розмови Дмитрія – Україна – минула, сучасна, майбутня. І хоча його роздуми подаються в ключі пафосного резонерства, нічого божевільного в них немає. Навпаки, бачення Карамазовим історії вражає логічністю і пророчим сенсом.

“Дурачки думають, що коли б не було Шевченка, то не було б і України, а я от гадаю, що на чорта вона й здалася така, якою ми її бачимо аж досі... бо в сьогоднішньому вигляді з своїми ідіотськими українізаціями в соціальних процесах вона виконує тільки роль тормоза” [7; 222].

Карамазов здійснював розстріли в часи громадянської війни “во ім’я великої ідеї”, але прийшли інші часи, а “велика ідея” для нових господарів життя немає сенсу. Він ненавидить себе, бо не може ненавидіти інших, оскільки в очах кожного бачить Богоматір, тобто людину: «Тільки в останні роки мене так сильно затривожила Богоматір. Раніше це багато легше було. Раніш ідея майже зовсім засліплювала мене і для мене не було ближніх» [7; 225].

Людина й ідея – це як у новелі “Я (Романтика)” – чекіст і людина. Це питання хвилювало письменника. Однак стає очевидним, що образ Карамазова багато в чому перегукується з Анархом. Події відбуваються так само в ізольованому місці – дачному селищі, що змагає від спеки, є закоханість у жінку з непевним минулим, друг – “велика дитина”. Навіть у тьоті Клави – “негарний смішок”. І почуття опановують Дмитрія такі ж самі: “Він раптом відчув, як ним запановує якась страшна туга. Він уже не бачить перед собою ні Аглаї, ні Дніпра, ні прекрасної південної ночі. Він уже забув, як він високо ставить себе за відвагу й волю, і відчуває себе зараз страшенно нікчемною людиною. Він навіть хоче, щоб хтось плював йому в обличчя – і плював довго, настирливо й образливо” [7; 227]. Карамазова постійно мучить минуле, відбуваються різкі зміни настроїв. В один момент з “нормальної людини” він перетворюється в “маньяка”, отримує насолоду від знущань Аглаї, яку прагне так, що в мріях аж кусає; садистично знущається з Ганни. Його переслідують гнітючі й кошмари, ніби із піаніно щоночі вилазить волохата істота (чорт), а тому не може спати без світла. Він роздвоюється між своїм “вічним опозиціонерством” і комуністичним фанатизмом. Поступово Дмитрій перетворюється в “слабку людину”, у власній кризі звинувачує оточуючих – найперше свою дружину Ганну: “саме вона й не дає йому зробитись цільною й рішучою людиною, саме й вона перешкоджає йому протиставити себе рабській психіці своїх дегенеративних земляків” [7; 207]. Як і Анарх, у якийсь момент Карамазов збагнув, що “почалося щось тривожне і ... трагічне” [7; 257]. Цьому стану сприяють стосунки з Аглаєю, протікає внутрішня боротьба в душі героя, недовір’я і

пристрасть до неї. Аглая і тьота Клава демонструють дивовижну поінформованість стосовно життя Дмитрія. Його візаві цікавиться поглядами Карамазова, примушує блукати лабіринтами спогадів, переживати заново трагічні епізоди минулого і сучасного життя. Вона розігрує з ним психологічні ігри, то призводячи його до депресії, то до надзвичайного піднесення. Місце Аглаї в цій історії набуває таємничості. Самохарактеризуючи себе Аглая підкреслює, що вона “московка”, діяльна особистість, яка не “комсомолить у пустопорожнє ... якоюсь нудною доповіддю чи то “собачим завулком” (чи не алюзія до “Заулку”), а яка, “скажемо, Перовська”. Мабуть, із цією “діяльністю” і пов’язані її садистичні ігри та маніпулювання істеричним Карамазовим.

Анарх, Карамазов, редактор Карк – особистості, що опинилися на маргінесах сучасного їм життя. Осібно від них стоїть горбань Альоша із оповідання “Лілюлі”. Це – образ блазня, карлика, який має багатовікову історію, давні корені. Він опинився поза людьми і звичайними стосунками через ендокринне захворювання, внаслідок якого став карликом. Така вада супроводжується статевою незрілістю, але інтелектуальний розвиток не страждає. Тривалість життя у карликів коротше, ніж у звичайних людей. Та ще й до того Альоша – горбань. Своє особливе становище він повністю усвідомлює, каліцтвом переживає, так само як і будь-який інвалід, з роздратуванням, розпачем, не отримуючи втіхи від життя. Але завдяки цьому він має право блазнювати: “Горбун – некрасивий карлик, євнух, без рослини й пом’яттий, але його очі нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу” [6; 360]. Тому Альоша і розповідає про комуністку із золотим перстнем, плює в обличчя некрасивої жінки і римує КПБУ з “плащадним словом”.

Альоша, Льоля, Огре, мадам Фур’є – це у творі не “ми”. Вони живуть виокремлено – за Тайгайським мостом, не там, де кипить життя і комсомольці святкують Новий рік. Льоля наче затрималася у минулих століттях, там, де пахло “молодістю, радістю, гімназією, закоханими вечорами, коли хочеться кохати й без кінця когось невідомого, де малинник, де крижовник, де, може ходять серпанкові тіні забутих дівчат у забутого теремка, де цілий світ минулого” [6; 361]. Наратор зауважує: вона справжня аристократка, але змінилися часи, і сама пере собі Льоля білизну, проте “туалети” її білосніжні та з мереживом. І, що показово, письменник, описуючи Льолку, згадає нижню білизну, що символізує тілесний, матеріальний низ. Мадам Фур’є – “іскопаємое”, що живе “Бож’ім духом” і грою на своїй віолончелі. “...І тоді ж, коли чути віолончель мадам Фур’є, хочеться сказати, що в житті не буває такого болю, коли проходять вітри тривожні” [6; 367]. Однак її „Анна Кареніна”-з порнографічним малюнком на обкладинці. Впадає у вічі неоднозначне ставлення письменника до власних героїнь.

Високе мистецтво, представлене класичною музикою Фур’є, протиставляється пролеткультківській пародії на п’єсу Р.Роллана “Лілюлі”. У тій театральній студії “один бувший – небувший швейцар (відкіля в анкеті не записано) і вісім чи дев’ять інтелігентів” [6; 359]. А ще – Пупишкін і Мамочка з їх “спиртозою”. Як і трагічний образ Голгофи, печаль віолончелі проходить лейтмотивом через усе оповідання. Динаміка новели будується на швидкій зміні переживань і почуттів, психологізм якого полягає у змалюванні настроїв суму, тривоги, самотності, відірваності від загальної ейфорії, у відтворенні нервових зламів у душі героїв. Навіть втручання інтрадієгетичного оповідача з його псевдодіалогами з читачем не спроможні розвіяти ці похмурі настрої. Так відчуває себе бувший товариш Огре, що вийшов із партії через “філософські непорозуміння”. І одразу став – не “ми”, опинився в іншому таборі. “Ми” – це “екзальтована дівчина Маруся, яка не сміється, а “заливається, що прямо чорт”, не говорить, а верещить, ковтає слова, й академічний театр для неї – “барахло минулого”. “Ми” – товаришка “Шмідт”, яка ділить людей тільки на партійних і безпартійних. Це і пролеткультківський поет з його “красним, прекрасним цветом”, що, однак, ризикує скоро перейти в інший табір через свій нібито імажинізм. Герої твору так чи інакше репрезентують типових представників початку радянської суспільності. Тому і публіка

“збожеволіла” перед політичними перевітками. А фраза “Скоро на сабурову дачу – пачками” [6; 375] вже перестає бути жартом.

Письменник, досліджуючи психологію своїх персонажів, виокремлює їх з широкого соціуму і локалізує в просторі і часі. Наприклад, в оповіданні “Бараки, що за містом” М.Хвильовий майстерно творить натуралістичну картину відвортної людської смерті у найпотворніших її формах. Гетеродієгетичний наратор передає гнітючий настрій та змальовує негативних персонажів. На відозву підпільного ревкому про опір в окупації відгукуються Юхим і Мазій – барачні санітари – і вирішують вбити когось із окупантів.

Мазій, якого його “колега” називає сатаною, а не людиною, дивиться “двома ярками”. Наратор змальовує його як пекельне породження бараків, цвинтаря трупного духу. Це маломовний тупий слуга, який нагадує дегенерата (з “Я (Романтики)”). Його зовнішній вигляд страхітливий і відразливий, як і справа, якою Мазій займається. Але непривабливою вона є для наратора. А героєві вона навіть подобається. Його мислення – лаконічне, але логічне за суттю; його емоції – бідні і невиразні. Навіть екстремальні ситуації не викликають емоційних змін у душі Мазія. Це тип черствого інтраверта. Його розумові здібності перебувають на рівні дебіла. В останній момент Мазій вирішує закопати жертву живою, що свідчить про його безвольність; в яму поліз, коли йому наказали. У такий спосіб оповідач показує шизоїдного психопата. Коли Юхим занепокоївся, що собаки їх викриють, то Мазій, неспроможний критично оцінити ситуацію, тупо повторює: “Не найдуть!”. Як типовий шизоїд, Мазій не подає води вмираючому солдатів. Своєю тваринною поведінкою, він стає схожим на манекена, “зомбі”. Відразу викликають інші персонажі: Юхим із “своєю ламаною мовою”, портретними деталями: “усики з кота”, “кепі млинцем”, а також Оришка, в якій “очі поросятами кувікають”. Наче впиваючись моральною потворністю своїх персонажів, експліцитний автор запитує читача: “Чи не здається вам, що ми вже давно в бараках, де трупний дух?” [6; 242].

Невротичний дієгезис знаходимо і в “Мисливських оповіданнях добродія Степчука”. М.Хвильовий, занурюючись у психіку головного персонажа, майстерно відтворює зміну емоційних станів. Спокійний і врівноважений настрій протагоніста через безвихідь, страх, втому змінюється на шалену злість на себе, своє невдале полювання, неприємні обставини. Степчук холерик, котрий увійшов у мисливський азарт (стріляв по качці без прицілу, навмання, бив до безтями шилихвоста). Такий стан і перебіг подій типовий для людей з рухливою нервовою системою, вони миттєво втрачають спокій навіть через дрібні, малозначимі ситуації: “Я бив, бив і бив. Я збожеволів. Я бив, бив і бив. Нарешті лють моя дійшла до останньої межі, і я відчув, що побороти шилихвоста не можу. Я переконався, що шилихвіст бессмертний і ніколи не злізе з мого ягдташа. Я переконався, що він завжди буде дивитися на мене своїм холодним оком. Страх пройняв усю мою істоту. Це вже був той тваринний страх, що від нього тільки один крок до божевілля” [7; 82]. Підсвідомо Степчук заміщує шилохвостом чи то долю, Бога, обставини, власні докори сумління (з тієї самої причини героєві оповідання “Пудель” також увесь час хочеться скривдити собаку).

Протагоніст новели страждає на неврастенію - виснаження нервової системи, яке породжує неврівноваженість емоцій, моментальні зміни настрою. Для них типова реакція: страх – паніка – втеча, як це зображене у другій новелі “Оповідань” – “Бекаси”. Степчук, замість того, щоб прийти хлопчику на допомогу, демонструє нездатність відповідати за свої вчинки і взяти ситуацію під контроль. Надзвичайною психологічною майстерністю позначена третя частина – “Вовк”. Степчук, як людина емоційно лабільна, викриває “гостроголовому” опоненту свій страх, і той скористався моментом та посміявся з мисливця у навидовижу примітивний спосіб. Власне, всі ці новели оповідають про страх: страх людини, яка опиняється наодинці із власним злом, страх перед сліпим випадком, фатальним вчинком, який ламає все життя, прадавній страх перед нічю, таємними силами та собою іншим. Майстерно оголюючи душевні порухи

своїх героїв, письменник показує, як людина відкриває собі себе, своє зло, як моральний переступ руйнує психіку. А “поети тендітного леготу й синіх країв далекого привабливого горизонту” виявляють себе слабкодушними невротиками.

Невротичне означуване – фабула “Чумаківської комуни”, сюжет якої є відбиттям, віддзеркаленням “сюжетів” радянської дійсності. Іван Іванов уособлює зразок російського радянського шовініста. “Словом, авторитет Пітера непорушний. А Пітер – це Іванов” [7; 221]. Варвара: “була у панів – робила. Тепер у комуні – і знову роби” [7; 222]. Товаришка Валентина – завжінведділом повпарткому. Андре – пише – “під Шевченка”, образ “невизнаненого генія”. Він розмовляє по телефону без дроту: “Ганьба нудьгуючим. Смерть неврастенії” [6; 225]. А товаришка Же постійно “висить” на Чорній дошці “за буйство”. Окремий маленький сюжет творять дві деталі: яма “куди черниці скидали колось “незаконних немовлят”: опороситься черниця й запричаститься тайни вбивства” [6; 220]; і вагітність Валентини, яка вирішує позбутись дитини, бо її чекає відповідальна робота. І невинна фраза Же: “То не вбивство, коли цього вимагають інтереси суспільства” набуває зовсім іншого морального маркування. Монастир – це також ідеологія, “божевільна віра”, але його зворотна сторона – яма. Зривання маски з фанатизму, релігійного чи ідейного, має філософський підтекст. Варвара як була темною селянкою-пліткаркою, так і залишилась. І ніяк не зрозуміє, - іронізує наратор, - з ким в інтимних стосунках Андрій, і чию ж дитину носить Валентина. Йосип Гордієнко, “спец за Марксом”, параноїдальний ананкаст (хворобливо педантична людина) записує навіть, скільки разів, як і коли голився. А в Іванова (підсиленню враження сприяють і його усереднене ім'я та прізвище) партійний фанатизм вилився в зневагу до будь-чого національного.

Галерею образів комуністів з психічними відхиленнями доповнює Іван Іванович з однойменної сатиричної повісті. Він покійно грає роль зрадженого чоловіка і вигадує електричну мухобійку. Тему партійного фанатизму продовжено у нарисі “Щасливий секретар”, де товариш Старк поміж сином і “важливими громадськими справами” вибирає останнє. Схематичний сюжет, начебто повністю нежиттєва ситуація покликаний оголосити глибокий прихований зміст: той, хто сьогодні зневажає життя власного сина, завтра зневажить життя мільйонів інших людей. Це продовження мотиву впливу морального переступу на психіку, яке цікавило письменника ще від початку його творчості.

Сприйняття М.Хвильовим навколишньої дійсності крізь призму психопатичних відхилень позначилося і на любовних стосунках героїв. Українська література 20-х років привнесла нові типи жінки, моделі людських стосунків. Письменник зруйнував усталені класичною літературою варіанти: “активний, домінуючий чоловік – слабка, пасивна жінка”, “жінка-мати”. Його героїні зазнають жахливих випробувань долі і змушені грати невластиві жінці ролі. При цьому розвиваються якраз найгірші риси особистості.

Тему божевілья і ненормальності продовжують Вероніка із “Силуетів” та Ліда (“З лабораторії”). Епізодичний образ – тьотя Бася – “фанатичка” (“Колонії, вілли...”), з якою трапилась істерика через сміх дітей над увірваним “Інтернаціоналом”. Поведінка Вероніки – дивна і демонстративна. В її свідомості все обертається докола “терпіння”. В дитинстві вона отримувала мазохістичну насолоду від того, що прищемлювала пальці. Так дівчинка знаходила психологічний вихід із стресової ситуації, коли вона боялася втратити матір, бачила її страждання і не могла нічим зарадити. З того часу діяльність Вероніки спрямована не зовні, а на себе. Покинута батьками під час революції, вона дедалі більше відходить від брата, дядька, дивно одягається і поводить. Вона свідомо обирає своє “героїчне терпіння”, начебто для того, щоб стати ближчою масам. А насправді – це хитання ще однієї маргінальної особистості. А Ліда, персонаж тексту в тексті “З лабораторії”, зізнається Марченкові, що була на Сабуровій дачі (після опозиційної боротьби з компартією), “нервова система система, знаєте, підкачала” [7;

274]. Ця високоосвічена жінка постраждала за те, що мала свій погляд на пореволюційну дійсність. Вона так і не відійшла від потрясіння, сумнівається сама в собі, звідси - її дивакуватість та екзальтація. Жінка запрошує до себе Потапа, сподіваючись, що він психіатр. Її цікавить, чи не здається вона йому шизофренічкою. Як пише письменник (експліцитний автор тексту у тексті) в своєму романі, вона поводить себе то як хвора, то як здорова. І хоча у фіналі Хвильовий відмежовується від написаного, від “істеричок”, від “доморощених” Марселів Прустів”, насправді це заперечення фальшиве і якраз вказує на близькість українського і французького письменників, на особливе зацікавлення глибинами людських переживань.

Окремий тип у художній прозі письменника – жінки революції. У “Синьому листопаді” таратор констатує : “Правда: жінки революції пішли плодити дітей. Тільки Марія й небагато не пішли” [6; 206]. Саме ці “небагато”, як і Марія з “Синього листопаду”, утворюють свою сферу психопатичного дискурсу в М.Хвильового. Марія – “Хворіє ... на романтику”, її смертельно вражає усвідомлення того, що замість омріяної комуни – “харя всепереможного хама”. Тужливий настрій ще підсилюється повільним конанням Вадима, вітрами, запахом сосни, що асоціюється із смертю. Не пішла “плодити дітей” і Валентина (“Чумаківська комуна”), заради партійних справ вона її вбиває. І Гапка-Жучок (“Кіт у чоботях”), у якої вже колись була дитина, але на очах у матері вона загинула від рук козака. Взагалі, у письменника тема материнства асоціюється лише з найтемнішими людськими проявами (осібно стоїть лише оповідання “Із Вариніої біографії”). У новому світі жінка не може себе зреалізувати, не є вдоволеною життям, а через те довкола несе не радість, а гнів, тугу, роздратування. Це ще один тип жінки у творах Хвильового. Зокрема, Павлина Анфісівна, яку звать старою дівою, - персонаж оповідання “Колонії, вілли...”. Вона відвідує купальню і з сумом оглядає своє тіло. Анфіса Павлівна розповідає масні анекдоти про Коллонтай і Ліліну. Їх життя наратор зображує у матеріально-тілесному ключі, у знижувальному тоні. Загалом стосунки між чоловіком і жінкою не опоетизовуються, а навпаки, змальовуються спрощено, у багатьох випадках стають схожими на тваринні:

“На вілли (мабуть, і в колонії) залітають амури: людське. Буває випадково, буває свідомо, під кущами, коли думає ліс, коли мовчить ліс, тільки тріщить у глибинах – дрібний звір ходить, буває в садках... А через дев’ять місяців вилуплюється дитина. Це гарно, природно, свіжо й людяно” [6; 134].

Свої “пишні молоді перса”, “золоті кучері” згадує Наталя Миколаївна (“На глухім шляху”): “Тоді кипіла скажено друга молодість, тоді не вірила, що йде тридцять весна, бо в очах темніло, а під ягодою тугої перси ревли від солодких мук отари самців” [6; 177]. Її Олекса пішов на каторгу, і “плоть не розцвіла в закладний час”. Нестор не зрозумів бажання Наталі Миколаївни, і вона так і не реалізувалася як жінка. Єдина розрада – випити з Нестором по чарці самогону.

Інший бік сексуальності представлено у таких героїнях, як (вже раніше розглядувані) Мар’яна (“Заулок”), Майя (“Повість про санаторійну зону”), Аглая (“Вальдиснепи”). Це сильні і вольові особистості, які намагаються зламати і підпорядкувати собі волю мужчини. Вони будують свої складні психологічні ігри і примушують грати в них слабшого, істеричного, невротичного опонента. Близькі до них жінки, котрі роблять із свого тіла товар сумнівної вартості. Так, Б’янка з “Сентиментальної історії” торгується за свою невинність то з Чаргаром, то з Куком, зробивши з неї розмінну монету. А насправді торгівля іде за людські почуття. Мабуть тому письменник так обігрує плотські стосунки, щоб відмежувати їх від духовних. Інакше життя перетворюється у бруд “п’янки і любовної оргії” (як у цинічної сіроокої журналістки). Патологічне ставлення Б’янки до своєї незайманості – символічне. Нове століття призвело до переосмислення багатьох людських цінностей.

Цю ж думку висловив Ж.Лакан, аналізуючи творчість Ф.Достоевського. Він доводив, що ХХ століття замінило кредо ХІХ “Якщо Бога немає, то все можна” на “Якщо Бога

немає, взагалі нічого не можна”. Так можна витлумачити ту “фундаментальну недостатність, фрустрацію, з котрої витікають неврози, що характеризуються фантазіями й ілюзіями на рівні уявного, і психози, яких симптоми – втрата почуття реальності, словесне марення – свідчать про приналежність до сфери символічного” [Див.: 1; 84-85].

Схожа на Б’янку Вівдя з “Кімнати Ч.2”, яка хоче віддатися Вольському, але при незамкнених дверях. Цей її екстремізм від нестерпної атмосфери: “...все противно. Ходимо... багато нас... як приголомшені. Щось треба зробити велике, героїчне, а воно й маленьке несила” [6; 275].

Агресивне улягання власним інтересам демонструє Хая із “Свині” та слабшою мірою товаришка Галакта (“Іван Іванович”). Сатиричний погляд Хвильового зображує їх в поетиці натуралізму, аж до брутальних фізіологічних подробиць, ризикуючи звальгаризувати їх. Героїня Хая перетворює Карла Івановича на не-мужчину, посвячуючи його в найінтимніші подробиці свого життя, примушуючи виносити свій нічний горщик і годувати. Розповідає сусідам, що терпить його через совнаркомовський пайок, що, однак, не заважає Хаї розп’якувати про “нравственність”.

Осібно від цієї галереї жіночих образів Стенька з “Легенди” – “огонь, баска гаряча кобилиця”. Свій шлях перетворення в іншу іпостась вона розпочинає з “духовної офіри” (за словами Майї із “Санаторійної зони”) – “присипляє” п’ять червоних повстанців. Нею цей вчинок мислиться як розкол духовного (чоловічого) начала, якому вона тепер улягатиме, і тілесного, якого жінка зрікається, віддаючи своє тіло на глум. Після цього “не чути вже було про баску молодицю, та пройшла вже слава про юнака-молодця” [6; 279]. Власне, їй навіть не потрібно було змінювати ім’я. Але цей переступ не проходить безкарно, поговор пов’язує Стеньку з нечистою силою. Закатовують її у звірачий спосіб, однак могила стоїть — “юнакова”.

Любовні стосунки у невротичному дискурсі М.Хвильового тяжіють до двох абсолютно полярних полюсів: невинності, одухотвореності і розпусності, вульгарності, низькості, аж до брутальності. Твори, які репрезентують перший, – нечисленні, радше йдеться про епізоди, які демонструють фанатичне захоування навіть не в реальну людину, а в ідею. Такий Гіль – “у свою матір конче закоханий, у революцію” [6; 131] (“Колонії, вілли...”) та Nicolas із “Арабесок”: “... І я, романтик, закоханий у свою наречену, знову бачу її сіроокою гарячою юнкою з багряною полоскою на простреленій скроні. Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя” [6; 309].

Зовсім протилежний аспект стосунків між мужчиною та жінкою – моральне приниження та упослідження останньої. Це покритки (“Оксана з “Життя”, мати Сойрейля з “Арабесок”) або покинута жінка (Варя “Із Вариніої біографії”), жертви згвалтувань (“Наречений”), скривджені навіть у шлюбі (Леся з “Ревізора”). Не оминув письменник і мотиву любовного трикутника, хоч він і другорядний у оповіданнях “Юрко” та “Останній день”, де чоловіки палають пристрастю до одружених жінок. Модерністські пошуки Миколи Хвильового виявилися не лише в пробах нових форм, а і в увазі до нових типів героїв. Митеці простежує зсередини зміни у їх психіці, світогляді, ідеології. Уміщені в межові ситуації, люди початку ХХ століття виявляються слабкими, нездатними до рішучого опору обставинам та тиску історії. Ламається коло звичайних цінностей, і це теж відбивається на психологічному портреті сучасників письменника. Він намагається досягнути всі зміни, заглянути в часі далі, спрогнозувати, чим закінчиться цей „грандіозний експеримент” (за висловом З.Фрейда) більшовиків. Письменник – модерніст та всі досягнення його прози невдовзі стали першими його жертвами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1. - М.: Изд. им Сабашниковых, 1998. - 472 с.
2. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб. : Алстейя. - 347 с.

ПАРАДИГМА НЕВРОТИЧНОГО ГЕРОЯ ...

3. Меженко Ю. Творчість М.Хвильового // Шляхи мистецтва. - 1923. - № 5. - С. 55-59
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі- К.: Либідь, 1999.- 447 с.
5. Психологія особистості: Словник-довідник / За ред. П.П.Горностая, Т.М.Титаренко. - К.: Рута. 2001. - 320 с.
6. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. - М.: Аграф, 2000.- 432 с.
7. Хвильовий М. Твори: У 2 т.- К.: Дніпро, 1990. - Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті- 650 с.
8. Хвильовий М. Твори: У 2 т.- К.: Дніпро, 1990. - Т.2. - 925 с.
9. Чхартшвили Г. Писатель и самоубийство . - М.: Новое литературное обозрение, 2000.-576 с.
10. Шумило Н. Неврастенік, декадент, самогубця як літературний герой: Літературний процес: імена,факти, тенденції (початок ХХ століття) //Українська мова і література. - 1999. -№2. - С.4.
11. Ясперс К. Стриндберг и Ван Гог. Опыт сравнительного психографического анализа с привлечением случаев Сведенборга и Гельдерлина /Перевод с нем. Г.Б.Ноткина.- Гуманитарное агентство „Академический проект”, 1999. - 238 с.

ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Микола КЕБАЛО

© 2002

СЕМАНТИКА МІФОПОЕТИЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ ТА НІМЕЦЬКОМУ НАТУРАЛІЗМІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТ.

Наративні стратегії літературного твору розгортаються залежно від того, в якому напрямі відбувається рух міфологічної образності. Н.Фрай стверджував, що назагал існує два типи таких напрямів: від демонічного до апокаліптичного та в рамках природного світу, який сам по собі вважається демонічним [1]. Хоча для літератури, на думку вченого, властивим є рух від демонічного до апокаліптичного, який таким чином означає рух до бажаного, до того, що очікується в ідеалізованому прийдешньому, протягом ХІХ ст. література все більше характеризується наративним рухом у межах природного простору [2]. В цей спосіб заперчується сама можливість виходу людини із світу демонічної образності в світ ідеалу, довго очікуваного, яке пов'язується із результатом людських домагань. Як згодом виявилось у натуралістичній літературі, людство прийшло до розуміння того, що в земному житті людини детермінуючу силу мають не стільки особисті зусилля індивідуальності, а об'єктивні зовнішні та внутрішні чинники, які усвідомлюються письменниками останньої третини ХІХ ст. як передумови фатальної долі людини.

У праці про теорію архетипних значень Н.Фрай на базі міфологічного світу Біблійного Апокаліпсису розрізняв три категорії реальності у формі людського бажання, які стосувались людського вираження рослинного, тваринного і неорганічного світу [3]. В типології вченого з кожною із них ідентифікуються божественний і людський світи. Специфіку людського світу натуралістичної літератури тлумачимо через призму його уподібнення із фазами трагедійно-іронічного жанру літератури, які пояснювались архетипікою структур Великого Батька і Великої Матері. Для міфологічного героя затримка на цих фазах розвитку та становлення значила смерть та демонічну невпорядкованість. Щоб практично переконатись у справедливості наших суджень щодо образності міфопоетики натуралістичного твору, джерелом ілюстрацій обираємо художні твори німецьких натуралістів М.Крецера та Г.Гауптмана та українського письменника І.Франка, стиль якого визначаємо як натуралістичний. Тому нашим завданням буде розгляд і аналіз кожної із виділених теоретиком категорій людського вираження бажаного, які знайшли втілення в літературі натуралізму.

Демонічний божественний світ, як відзначав Н.Фрай, виражається величавими, загрозливими і тупими силами природи, які, без сумніву, на натуралістичному ґрунті означувались за допомогою тенденцій та ідей, запозичених із теорії Ч.Дарвіна [4]. Відтепер людина та її екзистенція не знаходили свого пояснення через певні конструкції духовно бажаного, ідеалістичного світу апокаліптичної реальності, на

заміну прийшли конструкції, запозичені із науки природознавства, які стверджували, що людське життя від початку є детермінованим, таким, що підпорядковується багатьом чинникам, котрі керують світом. Найбільш плачевним у цьому контексті визнавалось те, що всі ці зовнішні стосовно людської свідомості умови були позбавлені будь-якої гуманістичної ознаки, тобто вони не мали ніякого співчутливого ставлення до людської дійсності.

Розглядаючи художню картину світу натуралістичного твору української та німецької літератур, хотілося б зауважити, що специфіка їх дискурсів розрізняється за приналежністю до двох відмінних структур демонічної та „аналогічної” образності. У контексті відмінностей між літературами двох народів варто відзначити, що два типи міфологічної образності відрізняються між собою відповідно до того, що виноситься в центр уваги художньої картини світу: внутрішня сутність людського ества, яка вимірюється біологічними потребами задоволення своїх бажань, чи детермінованість людської долі зовнішніми обставинами, які задля свого вивільнення людина намагається подолати. Перспективи першої парадигми розгортались у межах архетипу Адама, який наприкінці XIX ст. став виразником суті людського виду. „Аналогічна” форма міфологічної образності, яка характерна для української літератури, хоча і стосується реального світу природної дійсності, все ж певним чином засвідчує етап перехідності, який, без сумніву, включає у себе дві крайнощі людської природи, як дві грані людського бажання [5]. Аналізуючи літературу другої половини XIX ст., зокрема натуралізм, Н.Фрай відзначав, що тут „ми вступаємо у світ, який можна назвати аналогією досвіду, який пов’язаний із демонічним світом, а також відповідний до романтичного невинного світу і до апокаліптичного” [6]. Йдеться відтак про те, що картині світу „аналогічної” образності властивою є синтетична структура людської дійсності. Однак ця синтетичність не є синтетичністю модерністичної культури, про яку писав Ф.Ніцше, вона є ознакою культури попереднього етапу, яка характеризується суперечністю індивідуального та колективного, особистого та трансперсонального. У найзагальнішому сенсі типологія художнього світу „аналогічної” образності натуралістичної літератури І.Франка визначається суперечливою єдністю двох світів натуралістичного і романтичного плану. Якщо, з одного боку, на базі властивої всім натуралістичності вимальовується підґрунтя тенденційної у той час потреби загальної зрівнялівки, то, з іншого – за допомогою романтичного дискурсу народжувалась модель боротьби за кращі гуманістичні цінності, їх розвитку в душі простої людини.

У цьому аспекті найбільш доречно, на нашу думку, згадати драматичні твори Г.Гауптмана, серед яких особливе місце належить п’єсі „Перед сходом сонця”. У ній аналізу піддається не якась вигадана дійсність, але глибоко сучасний, життєво гострий зміст. Передусім йдеться про те, що автор відтворює людину такою, якою вона є насправді. Нічого не приховується в суперечливому світі людських обставин, більше того, найбільша увага зосереджується на актуальних проблемах характеру людини тогочасної дійсності: проблемі спадковості, алкоголізму та жіночої емансипації. Характерною ознакою, котра по-особливому різнить дискурс німецького натуралізму Гауптмана та українського – І.Франка, є специфіка ставлення до свого героя. Якщо у Гауптмана, як і в М.Крецера, демонічні сили людської природи є визначальними тенденціями всіх без винятку представників людської маси, бо всі є насамперед природними істотами, то в І.Франка, особливо у його ранніх творах онтологія художньої дійсності складалась з двох парадигм, які суперечили одна одній. В українській літературі, з одного боку, натуралістично змальована демонічна дійсність обставин зовнішнього середовища людської екзистенції, з іншого – апокаліптична образність внутрішнього світу людини з народу. Відбувається боротьба між демонічними умовами життя людини та силою і багатством її внутрішнього світу. Це, зокрема, видно на прикладах героїв „бориславського” циклу, у якому виділяється повість „Борислав сміється”. Образ ідеального Бенедя Синиці, вихованого на

протистоянні труднощам життя робочої людини, мав стати, на думку автора, образом людини-героя, героя творчої меншини, на плечі якої покладена особлива місія вивести масу робітничого люду до кращого життя. Іншу картину художнього світу малювали німецькі натуралісти Г.Гауптман та М.Крецер. Згідно з їхніми поглядами, характерними для натуралізму західної літератури, натура людини складається з двох суперечностей, серед яких визначальною є тенденція особистого задоволення своїх інтересів. Відповідними образами саме такого плану є персонажі Гауптмана: старий Краузе, Гофман, соціаліст Лот. Специфіка цього погляду викристалізовується саме на прикладі образу Лота, який має відчутну симпатію з боку автора, однак проявляє характерну для людини слабкість. Це символ того, як людина у реальній дійсності життєвих обставин передусім керується власною вигодою незалежно від того, як результат її вчинку відіб'ється на благополуччі іншого. Трагізм тої життєвої ситуації, котра склалась у цій п'єсі, надзвичайно сильно демонструється структурою натуралістичної драми, для якої характерною є двоетапність побудови. На першому етапі змальовується середовище дріб'язкових людей, умови їхнього проживання, котрі разом взяті у своїй послідовності не породжують ніякого конфлікту, поки на другому етапі не з'являється персонаж, чия поведінка, оскільки протистоїть цьому середовищу, здатна подолати своїм прикладом світ злої буденності та відчуженості [7]. Однак навіть ця людина, натхненна якимось зовнішніми ідеями, котрі не є до кінця властивими її внутрішній, особистісній характерності, не може протистояти йому, тому втікає звідси, від обов'язків, які вона змушена була б покласти на себе. Це означає, що в утвердженні позитивних ідей вона – лише доктринер, герой не дії, а слова. Справедливо у цьому сенсі зауважувала Т.Сільман, що „самозакоханий резонер Лот діє у драмі настільки елементарно, що не може бути ні головним героєм, ні навіть „рупором” авторських ідей” [8].

Н.Фрай у рамках міфологічного світу виділяє три форми реалізації можливостей людської особистості: індивідуальну, статеву і соціальну [9]. Кожну з них ми спробуємо розглянути на прикладі творів натуралістичної літератури останньої третини ХІХ ст. Індивідуальна форма реалізації людського фактору у світі натуралістичної літератури, на думку вченого, означається через призму стосунків між тираном і жертвою, яка служить для того, щоб зміцнити першого. Ненаситність тирана є характерною рисою „того, хто виживає”. Таку структуру міжособистісних стосунків пояснював Дж.Фрезер, маючи на увазі ритуал вбивства божественного царя, що в психоаналітиці розглядається у параметрах архетипу Великої Матері [10]. Як бачимо, еволюційна теорія Ч.Дарвіна, як і виникнення концепції натуралістичної літератури, були на часі, оскільки закон боротьби за виживання, як закон правди з точки зору того, хто виживає, стає найбільш характерним для типології людини, героя художньої картини дійсності останньої третини ХІХ ст.

Специфіка індивідуального фактору у парадигмі натуралістичної літератури характеризується тим, що трансперсональні риси попереднього канону, яких мала дотримуватись людина, всяким способом руйнувались у період останньої третини ХІХ ст. Особливо вражало те, що така послідовність культурних особливостей мала місце не лише стосовно деяких соціальних рис, але й пробралась на рівень особистісних переживань суб'єкта. Знаменно було те, що спосіб життя за принципом того, хто виживає, став властивим і в стосунках між найближчими родичами в сім'ї, тобто елементами та цінностями індивідуального внутрішнього несвідомого. В даному випадку йдеться про специфіку відносин між батьком і сином, котрі через призму архетипної критики розглядаються в контексті архетипу вбивства Великого Батька. Однак, якщо у сфері апокаліптичного становлення героя місце і значення цього архетипу було чисто символічним, то на прикладі художньої картини світу натуралістичної літератури бачимо посилення демонічної структури мислення людської особистості. Яскравим прикладом такого стану справ є твір М.Крецера „Майстер Тімпе” [11], у якому стосунки між батьком і сином, згідно з трансперсональною

специфікою, виходять за межі сімейного середовища і проектуються на загальнокультурний контекст тої епохи. Хоча батько Йоганн Тімпе і дід Готфрід Тімпе поклали багато надій на свого сина і внука Франца Тімпе в плані продовження їхньої справи та подальшого розвитку їхнього ремесла, проте сподівання були марними. Франц будь-якими силами намагався стати вище своїх прародичів, відмовився від них, викрав їхні ідеї і навіть, коли його сім'я гинула, не прийшов їм на допомогу, хоч мав усі можливості для цього. Без сумніву, образи батька і сина у контексті цього художнього твору є надзвичайно символічними, оскільки в такий спосіб автор прагнув проілюструвати читачеві ті проблеми, перешкоди та складність стосунків, які доводилось переживати людині у другій половині XIX ст., у час надзвичайної гонитви кожного за самозбагаченням. З іншого боку, це був також час зміни епох, зміни поколінь. Відомо, що будь-що нове має пройти у своєму розвитку від демонічної структури до апокаліптичної, в якій те, що колись заперечувалось, починає функціонувати цілком в інших обставинах і набуває ідеалістичної форми, тобто проходить висхідну еволюцію. Так, у цьому творі вбивство батька, майстра Тімпе, у контексті загальнолюдських цінностей засуджується, проте у перспективі майбутнього знаходить належне схвалення в автора. Звернемось до тексту. Наприкінці твору батько Тімпе залишається повністю самотній, навіть його будинок, обгороджений навколо цілком іншим, чужим йому світом, світом, котрий забрав у нього останню надію, якої він до останніх хвилин свого життя не покидав любити – його сина. Але він так нічого і не робив для того, аби вирятувати себе із заручників нового часу: „Його байдужість до життя, апатія, яка примушувала його просиджувати цілими годинами на одному місці, були настільки великі, що він навіть не намагався подумати про який-небудь крок, щоб вирятувати себе” [12]. Схожу ситуацію розлучення із минулим на прикладі стосунків між образами батька і сина бачимо у творі Г.Гауптмана „Свято перепросин”, проблема у якому однак переходить трохи в інший контекст більш особистісних стосунків героїв.

Міфологічний світ художньої картини творчості І.Франка також фіксує новаторські риси сприймання позалітературної дійсності та відтворення її у тексті. Однак форма переосмислення нової парадигми в українській літературі останньої третини XIX ст. залишалась перебувати на роздоріжжі, хитаючись між двома гранями міфологічної образності. Дуальність як загальний принцип художнього наративу, властивого для українського мислення в літературі, стала виразником перехідності мистецтва того часу. Вагання між минулим і теперішнім, між колективним та індивідуальним пояснюється в українському контексті неможливістю остаточного розлучення з трансперсональними архетипами людської долі, як це можна спостерігати у літературі Західної Європи, зокрема Німеччини. У плані становлення українського героя, який змінив би стан справ в українському суспільстві, підняв би на вищий рівень ступінь національної самодостатності, українська культура, в розумінні, зокрема, І.Франка, все ще перебувала в стані розвитку. Отож, з одного боку, йшли віяння із західної культури, відчуття теперішнього часу, демонічного духу реальності та перспективи майбутнього, з іншого – бажання піднятися із епохи безгеройності і з середовища національної реальності виплекати героя, який був би здатен своєю активністю привести до індивідуальних та соціальних змін в українському народі. Саме тому структура міфологічного світу у творах І.Франка продовжувала все ж таки залишатись на засадах образності, яку Н.Фрай відносив до аналогії досвіду, організуючими чинниками котрої були образи процесу боротьби існуючих суперечностей [13]. Віра в ідеал та можливості простої робочої людини, яка за силою зовнішніх обставин вимушена боротись за свободу проти сильних світу цього звучить у багатьох творах письменника. Символічним у цьому сенсі є оповідання „На дні”, де двійництво сягає більш широких масштабів, оскільки стає структуротворчим чинником поезики літературного твору. Два персонажі – Андрій Темера і Бовдур – не лише є означниками двох суперечливих тенденцій авторського світогляду того часу. Вони є ще й прототипами двох стильових

парадигм. Образ Бовдура і вся сукупність, пов'язаних з ним структурних елементів твору, куди відносимо опис побуту, інтер'єру в'язниці, належать до натуралістичних компонентів твору. В душі поетики натуралізму моделюється цей персонаж, котрий яскраво демонструє те, що людина є продуктом, результатом суспільних відносин та свого оточення, де основним законом розвитку є боротьба за виживання. Натомість образ Андрія Темери згідно з цією парадигмою відповідає загальнолюдським цінностям, вартість яких, на думку письменника, ніколи не зникне. Однак у той час подібна дуальність не знаходила справедливої відповіді у свідомості людини, котра розвивалась та жила за принципами позитивістської концепції світу.

Особливе місце у рамках системи персонажів натуралістичної літератури має демонічний еротичний зв'язок, який, за визначенням Н.Фрая, стає сильною деструктивною пристрастю, яка діє супроти вірності і руйнує того, хто нею володіє [14]. Якщо, як писав учений, звичайно таку пристрасть символізують повія, відьма, сирена та інші образи спокусливих жінок, які вважаються символами архетипу злісної Матері, то у парадигмі натуралістичної тематики ними, як правило, стають або шановані дами, яким здавалось би нічого не бракує для їх загального благополуччя, або дівчата, котрі, прагнучи, хоч би якимсь чином виправити ситуацію своєї неволі, ставали покритками. Для ілюстрації таких образів жінок варто пригадати всім відомий твір М.Крецера „Обдурені”, в якому головні героїні – це „дочки пролетаріату” – Франциска, Женні, Луїза, Марія, Ліна, Фрейганг. Автор намагається дослідницьким поглядом простежити характерність найбільшої, на його думку, хвороби суспільства – проституції. При цьому, як відзначає Л.Шпак, у цьому творі накреслений диференційований підхід до відтворення типів, характерних відповідній сфері людського середовища. Так, одні з них – еротомани, одержимі демонічною силою невгамованих інстинктів, інші – люди слабовольні, нетверді, які стоять на межі деградації [15]. Цій сюжетній моделі відповідають фази становлення міфологічного героя, у яких він потрапляє під вплив архетипу злісної Матері, котрий керує силами матеріальних, фізичних інстинктів [16]. Тоді ж герой ніколи не стає переможцем конфлікту із представниками демонічного світу Великої Матері. Внаслідок такого внутрішнього протистояння, яке в реальному світі відбувається між людиною та її зовнішнім світом, представленим злими силами, що впливають на не зміцнілого ще героя, індивід або сам потрапляє в полон зовнішніх обставин, або надломлений архетипом Великої Матері приносить себе в жертву. Сутність натуралістичного твору визначається тим, що автор стає суддею об'єктивної дійсності, тих пороків, котрі властиві людині. В цьому активізується поєднання двох граней натуралістичної типології: катастрофічність впливу на людину соціальних обставин та специфіки розпутності людської натури. Характерною ознакою художньої картини світу цього твору, як і багатьох інших творів Крецера, є тенденція, за якою те, що автор піддає осуду в характері людини, вважається ним властивим всім без винятку, бо всі у своєму житті керуються природними інстинктами особистого задоволення. Тим не менше, Крецер, категорично засуджуючи низьку поведінку людини, продовжує вірити у те, що людина народжена на світ для гідного високого життя, а не ганебного животіння, на яке кидає її екзистенція. Тому у цьому творі бачимо, як і жінки-героїні, так і чоловіки-герої натуралістичної літератури потрапляють під вплив демонічного світу архетипу Великої Матері, в результаті чого в людей руйнується світ високого духовного потенціалу, людина втрачає те, що було набуто віками, батьківські традиції, відтак йде за покликом своїх низьких інстинктів, живе за принципом найменшого опору, бо так легше, так врешті роблять всі.

Характерними у цьому ж значенні є оповідання М.Крецера „Жебрак” і „Граф”. У першому розповідається про те, як одного разу в будинок столоначальника Теселя попросився поїсти молодий чоловік, котрий тільки що покинув в'язницю, де він перебував через те, що вбив свою наречену, котра зраджувала йому з іншим. Проте в самій мадам Тесель, яка спочатку з небажанням впустила непроханого гостя, син теж

сидів у тюрмі за шахрайство, на яке його скомпрометувала молода легковажна дівчина, „яка зовсім заплутала його у своїх сітях, не дивлячись на те, що у неї самої був наречений-механік”. Кульмінацією твору став той момент, коли юнак, котрий просив милостиню у домі Тесель, на фотографії сина господині впізнав одного з тих, з ким зраджувала йому його наречена. В іншому оповіданні йдеться про графа Леопольда, який, програвши остаточно своє багатство, вирішив закінчити життя самогубством. Однак перед смертю він не має що пригадати у своєму житті, нічого вартого уваги він не здійснив, окрім того, що грав на гроші та фліртував із жінками: артистками, баронесами і простими селянками. Саме з однією із них він зустрічається перед своїм самогубством...

У найзагальнішому сенсі в натуралістичних творах німецької літератури можна виділити цілий ряд характеристик, чия онтологія дійсності функціонувала за принципом демонічного сексуального зв'язку. Причому кожен окремих випадок, зображений у художній картині світу, свідчить про трагічний наслідок душевної колізії індивідуального світу такого героя.

У рамках натуралістичної картини світу І.Франка також відчувався зсув у бік демонічності силового поля архетипу Великої Матері, що є свідченням того, що і в творчості українського письменника розвивалась тенденція демонічного еротичного зв'язку між героями. Причому в І.Франка така риса розгорталась переважно двома шляхами: щоб відобразити складність нестерпного життя простої людини маси, яка змушена мучитись під гнітом важких обставин свого життя, і щоб показати розбещеність багатій верстви населення, яка у своєму житті, нічим не обмеженому, однак позбавленому всяких цінностей, здатна низько впасти заради особистого задоволення. Для ілюстрації першого типу назвемо оповідання „Ріпник” із „бориславського” циклу, у якому герої, щоб заробити собі на хліб, без сім'ї, батьківської духовності, живуть у бараках. У таких умовах людина, кинута на призволяще, втрачає орієнтацію у своїх цінностях, тому легко потрапляє під всякий вплив. Другий тип відтворений письменником у повісті „Борислав сміється”, зокрема у стосунках між матір'ю Рифкою та сином Готлібом, які протистояли позиції капіталіста Германа Гольдкремера; між Борисом Грабом і молодією дружиною його вчителя із роману „Не спитавши броду” та інших творах. Однак неминучою ознакою творчості І.Франка залишається протиставлення демонічних образів багатих, які формували неможливі умови подібного середовища, із апокаліптичними образами трудящого люду.

Третя форма людської самореалізації у рамках демонічного міфологічного світу стосується суспільного зв'язку між персонажами. В натуралістичних творах, за визначенням Н.Фрая, він розгортається на прикладі людського натовпу або маси людей, яка шукає собі жертву [17]. Цьому фактору міфологічної дійсності відповідають висловлювання Г.Лебона про демонічність поведінки людини у натовпі, оскільки, коли людина опиняється у натовпі, вона входить у винятковий стан і набуває схильності до таких реакцій та вчинків, які їй цілком не притаманні поза натовпом, які вона пізніше засуджує [18]. У натовпі серед інших представників людської маси, людина потрапляє під вплив колективного несвідомого, нею керують низькі, часом ганебні інстинкти, до яких вона ніколи не вдавалась би на самоті. Специфіка суспільного фактору стала особливо актуальною саме в період другої половини XIX ст., в час поширення ідей соціалізму, підґрунтям для яких був масовий рух нової верстви населення – пролетарів. У цьому аспекті суть німецького натуралізму полягала в тому, що письменники зображеними характерами намагались довести, що всі представники масового суспільства, яке формувалось у другій половині XIX ст., рівні, бо всіма керують ті самі інстинкти „колективного несвідомого”. Всі схильні до негативної реакції на зовнішню реальність, а також усі в сприятливих для цього умовах здатні на негативні вчинки, оскільки всі живуть згідно з принципами боротьби за виживання. В час нещадної гонитви за збагаченням або, з іншого боку, боротьби із бідністю за найменший шматок

хліба людина розгублює ті цінності, за які змагались покоління минулого. Вона, врешті, хитається між різними течіями, які час від часу стають популярними в масі. Характерними в цьому плані стають твори „Двоє товаришів”, „В бурю соціалізму”, „Майстер Тімпе” М.Крецера та „Ткачі” Г.Гауптмана. Серед проблем, які порушувались у них, важливе місце мають специфіка поведження юрби в час її найбільшої активності та особливості стосунків між її членами та лідером. Перший аспект найбільш детально розглядається Гауптманом у п'єсі „Ткачі”, головним героєм якої стає маса людей, котра протестує проти принижень з боку роботодавців, піднялась на повстання, наслідком якого стали розруха та смерть людей. Однак не варто думати, що така картина у творі була єдиною, що автор хотів показати лише небезпеку масових заворушень. Окрім цього драматург наголосив, що в силу тих обставин, в яких жила робоча людина того часу, повстання було єдиним засобом нагадати сильним світу цього про свою розпуку. Саме тому, врешті, головним героєм твору ще називають злидні, в яких доводилось жити пролетарям [19]. Справедливими у цьому сенсі можна вважати слова І.Франка про те, що ця п'єса подає „страшенно вірний, яркий і мікроскопічно докладний малюнок одного моменту в житті цілої маси людей, їх визиску, їх страждання, їх бідних радощів, нужденних надій і їх бездонної розпуки” [20]. Але прагнення маси людей змінити своє положення, певним чином покращити ситуацію свого життя, як показували письменники-натуралісти, не завжди мали в перспективі позитивний результат, оскільки в нагопті людина могла потрапити як під позитивний, так і негативний вплив, наслідки яких могли бути драматичними. Саме тому натуралістичні твори, зокрема романи М.Крецера, порушували проблему відносин між масою та її героєм. Відомо, що у процесі ініціації героя велике значення має наставник, котрий своїм особистим прикладом та повчаннями допомагає неофітові пройти відведені йому випробовування [21]. В міфологічному світі наставник відповідав образу „батька”, певній сфері духовних цінностей, дотримання яких сприяло б ідеалізованому становленню героя. Однак у фазі впливу архетипу Великої Матері, який наступив внаслідок руйнування старого традиційного канону духовної вишості трансперсональних ознак, значення наставника віддається на поталу особистісних архетипів, внаслідок чого герой потрапляє під вплив особистісних марень та фантазій, легко стає об'єктом зовнішніх чинників. Ілюстрацією цієї тенденції в суспільстві того часу є такі твори М.Крецера, як „Двоє товаришів” і „В бурю соціалізму”. І в першому, і в другому проблематика стосується актуальних подій та явищ епохи останньої третини ХІХ ст., а саме поширенню ідей соціалізму. Хоча назагал у творчості митця наявні схвальні оцінки соціалістичних тенденцій, проте, на думку автора, соціалізм, як явище масового суспільства, повинен здійснюватись обов'язково шляхом поступового, еволюційного розвитку, а не за допомогою революцій. Така думка стверджується Крецером у цих творах, тому що нема потреби ідеалізувати будь-який спосіб міжлюдських стосунків та організації, як нема потреби ідеалізувати людей, прихильників соціалістичної ідеї. Як відзначав Е.Золя, всі люди, незалежно від приналежності їх до тієї чи іншої верстви населення, однакові, тому і в таборі популярних тоді соціалістів є люди дуже небезпечні, які, можливо, тимчасово ховаються за маскою позитивного героя. Таким, зокрема, є „запеклий” соціаліст Густав Расман із твору Крецера „Двоє товаришів”, який, приїхавши до свого товариша Вільгельма Шорна, успішного бізнесмена, зумів своїми шахрайськими махінаціями не лише відібрати в останнього велику суму грошей і заволодіти його жінкою, але й засадити його у в'язницю, сфабрикувавши крадіжку грошей, яку нібито Вільгельм здійснив. На виручені таким чином гроші, які мали йти на агітацію народу за ідеї соціалізму, на збори представників соціалістичної організації, на вибори до парламенту, Густав Расман розважався із своїм другом, таким же соціалістом Антонієм Пецольдом, та повією Розою в шинках. Такими були справжні вчинки „товариша”, який здатен був піти на все, щоб отримати особисту вигоду. Однак Расман у робітничому середовищі був більше відомим завдяки своїм виступам, в яких він

проголошував своє співчуття важкому становищу пролетарів: „Земні блага розподілені в загальному досить нерівномірно. Люди, покликані здійснити світовий переворот, поневіряються по світу, не маючи куди голову приткнути, а пустоголові відпочивають в м'яких перинах” [22]. Як відзначив автор, такі погляди Расмана приносили у його життя роздвоєність і робили його незадоволеним принципово: „такий небезпечний світогляд, який є євангелієм комунізму, був для нього більш небезпечним, більш жорстоким, бо це приводило до порівняння його особистого жалюгідного життя із щасливим життям Шорна, його товариша та однопумця” [23], що врешті стало надзвичайно великою трагедією.

У творчості І.Франка суспільний фактор людського світу міфологічної образності розгортався знову ж згідно із загальними принципами просвітницької концепції. Людина ставала об'єктом впливу зовнішнього середовища. Зміни, які відбулись у системі світогляду людини того часу, були чітко зображені в антропологічній картині світу українського письменника. Перш за все вони стосувались розкладання та поступового руйнування попередньої традиції, канону, що визначав життя людини до цього моменту. На заміну патріархально-релігійній парадигмі приходила пізнавально-наукова, для якої самоусвідомлення людини здійснювалось не за принципами, встановленими надматеріальними чинниками, за факторами та категоріями внутрішнього та зовнішнього світу суб'єкта. Тому герой, якого пропагував і моделював І.Франко, мав, на думку автора, відповідно до положень матеріального вчення бути вихованим середовищем та підноситись над ним, що в поезиці натуралізму змалював письменник у своїх творах. Така думка вважається справедливою, бо, як стверджує Л.Гаєвська, „романтична означеність героя виконує в просвітительській структурі художнього зображення 70—90-х років функцію мотивування й реабілітації його земної прагматичної діяльності, пояснює психологічну неминучість або необхідність тих чи інших його вчинків” [24]. Причому таку ознаку творчості І.Франка можна простежити не лише на прикладі повісті „Борислав сміється”, „Воа constrictor”, але й на багатьох інших творах, зокрема оповідань „На дні”, „Борис Граб”, „Яць Зелепуга” та інших. Однак загальною ознакою всіх цих сюжетних побудов залишається трагічна доля ідеальних настанов. Це, проте, не передбачає ситуації, властивої, зокрема, для німецького натуралізму, згідно з якою герой низько падає в парадигмі його внутрішньої біологічної суті та в умовах антигуманного середовища. У парадигмі української літератури герой, на якого покладена місія підняти вище умов зовнішнього середовища, щоб побороти його і таким чином принести визволення народу, сам стає об'єктом середовища та зовнішніх сил, які примушують його відступити.

Усі інші світи коротко підсумуємо. Рослинний світ не представлений дуже широко, оскільки, на відміну від романтичного твору, в натуралістичному він не виконує функцію містичної реальності. Однак цей світ часто утворює місце „чужої” землі, у якій вбачає своє відчуження герой натуралістичної дійсності. Таким, зокрема, є зловісний ліс із роману М.Крецера „Король лісів” із демонічним дубом, під яким герой вбив свою дружину за те, що вона зраджувала йому з іншим. В українській літературі І.Франка це переважно город або поле, на якому важко працює селянин, тобто це місце, з яким ототожнюється ідея, яку тоді називали „владою землі”.

Тваринний світ для натуралістичної літератури має значною мірою символічне значення, оскільки концепція останньої за своїми принципами організувалась з теорії Ч.Дарвіна про походження біологічних видів. Згідно з уявленнями, за якими людський світ розвивається за тими ж правилами і нормами, що і тваринний світ, то в натуралістичному творі самі люди ставали прототипами тварин, володарями тваринних інстинктів. Причому характерною ознакою міфологічного світу натуралістичного твору було те, що, як правило, йшлося про тварин, символічні ознаки яких в людській культурі асоціюються із чимось негативним, злякисним та небезпечним. В міфології образи вовків, гадюк, змії та інших хижаків – прислужники злісного образу Великої

Матері. Згадаємо у цьому контексті образ змія-полоза із твору І.Франка „*Voа constrictor*”, який, як стверджує Т.Гундорова, уособлює метафоричний образ капіталу, новочасного суспільного фатуму, котрий здатен привести людину до загибелі: „Герман чув, що його смерть близька. Скорими рухами вуж обвивався круг нього і придавлював його zarazом до пня пальми. Холод від тіла гадюки доходив йому до кості, морозив смілість і силу, – він не міг ні крикнути, ні утікати, ні боронитися... Ось паща змії рознімається широко-широко, мов кровава пропасть, і Герман бачить, як під блискучою лускою корчаться залізнi мускули гадюки, щоб послідній раз здавити свою жертву...” [25]. Символічно, що марево боротьби із змієм було сном, а тим, хто справді намагався задушити Германа, був його син Готліб, котрий, ставши жертвою облуди архетипу Великої Матері, прагне змінити ситуацію шляхом вбивства свого батька.

Остання категорія неорганічного світу, можливо, є одна із найбільш визначальних, оскільки всім відомо, що друга половина XIX ст. в загальному розвитку людства пов’язується із посиленням розвитком промисловості та урбанізацією культури. Поширення заводів і фабрик в останній третині XIX ст. передбачало збільшення населення міст, а відтак розвиток міської культури. У великих містах скупчувалась велика кількість людей з різних кінців світу, внаслідок чого міська культура перетворювалась на космополітичну. Тому представники різних верств населення у щоденному житті зустрічались разом в особистих домаганнях боротьби за задоволення своїх фізичних та духовних потреб. Звідси, якщо в рамках апокаліптичного світу Н.Фрай виділяв місто як сферу високої духовності, побудованої за принципами Божественного світу, то в демонічному світі місто перетворюється на грудю каменю, бруду, сміття [26]. Крім того, що це місце приводить до нервового потрясіння: людина не мала ані сімейного затишку, ані комунікації та самотності; нестерпними були самі умови проживання та праці. Словом, місто стає пеклом, царством жажливої ночі, а робоче місце, де змушені працювати пролетарі, ототожнюється з чудовиськом, котре хоче пожерти, роздерти на шматки.

Загальновідомими є натуралістичні описи нестерпних умов, в яких доводилось проживати і працювати людям в час „золотої гарячки”. Символічними в цьому сенсі є п’єса Г.Гауптмана „Ткачі” та твори з „бориславського” циклу І.Франка. Так, у п’єсі німецького драматурга велика сім’я ткачів змушена жити у вузькій кімнатці, менше шести футів висоти, з проваленою підлогою та чорною, закіпченою стелею. Тут живуть дві молоді дівчини Емма і Берта Баумерт, стара Баумерт, розбита паралічем, з лицем худим, як в скелета, із запаленими очима, почервонілими та сльозоточивими від вовняного пилу очима, з великим зобом, із здутими жилами та складками, із запаленими грудьми, обгорнутими брудним ганчір’ям, її син Август, двадцяти років, ідіот з маленьким тулубом і маленькою головою, з довгими, як в павука, кінцівками. Вся кімната наповнена смородом від картоплиння, викладеного на папір для сушки, та гудить від шуму ткацьких верстатів” [27]. Наскільки вражає своїм демонізмом опис ранкового виходу робітників до праці коло нафтових ям, який намалював І.Франко у творі „Ріпник”: „Нічого сумнішого в світі, як товпа ріпників, спішачих на роботу... Край улицями та горбки глини, – немов глибоченні гроби, отверті для тисячі живих жертв. Сіре небо над сірими могилами, – чорін ріпники, – стирчачі та звільна бродячі по западні вози з дровами, – ось усе, що зустріне твоє око, крім брудних обшарпаних магазинів та ще брудніших помешкань жидівських” [28]. Поряд з цим особливе місце займають і умови праці, які найбільш вражають репрезентовані у творі українського письменника „На роботі”. Розпука ріпництва доведена до краю настільки, що впливає на психіку, тому робота в ямі, у зв’язку із маренням ріпника, ототожнюється із роботою в царстві темної сили Задухи, яка забирає ріпників, котрі помирають, до себе: „Що парубків, дівчат, жінок, діточок маленьких! А кожному приглянься, то аж ляк перейме. Ту лице страшно змарніле від недуги й голоду,— там обпухле тіло, мов у топельника, другі знов чорні і страшні, як головні на огнищі... Знов я придивлююся. А се що такого?

На землі, кілька оком засягнеш,— усюди люди лежать,— а найбільше парубки, молоді, статні, мов яворі розкішні. Лежать за покотом, густо,— коло них оскарби та рискалі. Лиця сині, кулаки зціплені, очі широко створені... Далеко, далеко тягнесь проклята штольня. Покалічені страшилища, потоплені, голодом, стужею, огнем, хитростю і всякими штуками поморені ріпники наповняли єї. І се ще не всі! Мені затьмилося в голові. Я неначе в обморік попав” [29]. Відтак намагання письменників зобразити життя таким, яким воно було насправді, а подеколи й гіперболізовано, аби вразити читача, примусити його замислитись над тим, що для нього можливо стало вже й буденністю, було характерною ознакою натуралістичних творів, типологія міфологічної образності яких тяжіла до іронічної структури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Frye N. *Anatomy of criticism*. - London: Penguin books, 1990. – P. 135.
2. Ibid. – P. 142.
3. Ibid. – P. 141.
4. Ibid. – P. 147.
5. Ibid. – P. 151.
6. Ibid. – P. 153.
7. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М., 1988. – С. 160.
8. История немецкой литературы: В 5 т. – М.: Наука, 1968. – Т.4. – С. 272.
9. Frye N. *Anatomy of criticism*. - London: Penguin books, 1990. – P. 143.
10. Фрээр Дж. Золотая ветвь. – М.: ООО "Фирма "Издательство АСТ", 1998. – С. 104.
11. Кретцер М. Токарный мастер. – СПб.: Издание А.А.Каспари, 1907.
12. Там само. – С. 67.
13. Frye N. *Anatomy of criticism*. - London: Penguin books, 1990. – P. 153.
14. Ibid. – P. 154.
15. Шпак Л. Макс Кретцер и немецкий натуралистический роман 80-90-х годов XIX ст. —К.: Наукова думка, 1982. — С. 78.
16. Нойманн Э. Происхождение и развитие сознания / Пер. с англ. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – С. 64.
17. Frye N. *Anatomy of criticism*. - London: Penguin books, 1990. – P. 156.
18. Лебон Г. Психология масс. – Мн.: Харвест, М.: АСТ, 2000. – С. 45.
19. История немецкой литературы: В 5 т. – М.: Наука, 1968. – Т.4. – С. 275.
20. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І. Зібр. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. - Т. 35. – С. 147.
21. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М.: Наука, 1983. – С. 168.
22. Кретцер М. Товарищи. – СПб.: Издание А.А.Каспари, 1907. – С. 56.
23. Там само. – С. 67.
24. Гаєвська Л. І. Франко. Романтизм, натуралізм, реалізм? // Проблеми історії та теорії української літератури XIX — поч. XX ст. — К., 1991. — С. 150.
25. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. — К., 1978. – Т. 15. – С. 435.
26. Frye N. *Anatomy of criticism*. - London: Penguin books, 1990. – P. 145.
27. Гауптман Г. Полное собрание сочинений: В 3 т. – С.-Петербург: Издание Т-ва А.Ф.Маркс., 1908. – Т. 1. – С. 125.
28. Франко І. Зібр. творів: У 50 т. — К., 1978. – Т. 15. – С. 280.
29. Там само. – С. 302.

ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Александр ГЛОТОВ, Наталья ГУЛЯЙГРОДСКАЯ

РУССКАЯ ФОЛЬКЛОРНАЯ ТЮРЕМНАЯ ПЕСНЯ И ПЕСНИ ЮЗА АЛЕШКОВСКОГО

Песня как жанр по своей сути есть явление многофункциональное. Первоначально песня, вероятно, существовала в качестве словесно-музыкального сопровождения некоего ритуального действия, а потому и текст, и мелодия ее были строго обусловлены сутью этого ритуала: песни свадебные, величальные и т.п.

Со временем песня стала самостоятельным явлением культуры, сохранив при этом исходные, заложенные с момента ее зарождения приметы жанра. Хорошо известно, что далеко не каждое стихотворение способно стать песней. А с другой стороны, подавляющее большинство песен, даже любимых и популярных в народе, не мыслятся без музыкального сопровождения и как чисто литературный текст не воспринимаются.

Попытки вычленим приметы песни как жанра пока к окончательному успеху не привели. Кроме того, появление в середине XX в. в русской литературе такого сложного синтетического явления как авторская песня неожиданным образом опровергло многие устоявшиеся представления о классическом жанре песни. Хотя в русской поэзии издавна известны случаи, когда поэт определял словом «песня» некий конкретный тип лирического высказывания. Так, в творчестве Алексея Кольцова, Николая Некрасова, Сергея Есенина обнаруживали «песни», вовсе не предназначенные для вокала, но имеющие некоторые стилистические признаки русской фольклорной песни: повторы, устойчивые эпитеты и т.п. Но не более того.

Говорить, в конечном счете, о существовании какого-то комплекса поэтических форм, принадлежащих только и исключительно к песне, будет, совершенно очевидно, преждевременным. А потому встает вопрос – как же отличить текст песни или потенциальной песни от обычного лирического стихотворения.

Наличие мелодии не является фактором литературным, хотя и вводит это явление в общекультурный контекст. Большинство сборников песен, рассчитанных на широкого потребителя, дают тексты без нотного сопровождения, предполагая, что мелодия этих песен существует в сознании читателя. Это само по себе достаточно любопытное психологическое явление, когда текст условно содержит в себе некий элемент, в тексте прямо отсутствующий. Именно поэтому такого рода собрания текстов достаточно быстро теряют актуализацию: стоит певцу – исполнителю модной песни – сойти со сцены, и следующее поколение читателей уже не воспринимает этот текст как песню. Особого разговора заслуживают те песни, которые прошли испытание временем и вошли в золотой фонд фольклора (даже при наличии первоначальных авторов).

Фольклорная песня располагает довольно обширной тематикой, диапазон ее практически равен тематике литературы вообще. Если говорить о русской фольклорной песне, то в различные периоды выходили на первый план разные тематические пласты: любовные, тюремные, патриотические и т.п. Очевидно, это было связано с той или иной атмосферой эпохи.

Ситуация советского времени, к сожалению, постоянно провоцировала к выходу на первый план песни, связанной с темой заключения, лишения свободы. Такие песни существовали в русской фольклорной традиции издавна. Подавляющее большинство из них содержит в себе идею морального одобрения и сочувствия к узнику, каким бы ни было его преступление. Невольник заслуживает симпатии уже только потому, что он несвободен, а, как сказано в русской поговорке, от сумы и от тюрьмы не зарекайся. То есть, в русском национальном сознании существует как бы стереотип представления о том, что в этой стране потенциально виновен любой. И вообще: раньше сядешь – раньше выйдешь. Примерять судьбу лирического героя таких песен, как «*Славное море – священный Байкал...*», «*По диким степям Забайкалья...*», «*Любовь разбойника*» и т.п. русскому человеку всегда было достаточно легко. По большому счету, очень сложно найти в России семью, в которой кто-нибудь когда-нибудь да не сидел. Поэтому тюремная песня всегда была актуальной.

Поэтому, когда в середине 50-х гг. XX в. началась массовая реабилитация из сталинских лагерей, «реабилитанты» принесли с собой огромную массу лагерных песен, которые моментально вошли в массовое сознание. «Популярность этих песен была нравственно необходима и эстетически продуктивна ... Песни о беглецах и заключенных воспринимались как метафора человеческого существования в России. Существования в условиях законов, которые всегда репрессивны, существования в условиях полного отчуждения от государства и значительного отчуждения от общества, существования одиночки или человека, социальная идентичность которого существует только на уровне малой группы».¹ «Интеллигенция поет блатные песни», – так обозначил ситуацию того времени Евгений Евтушенко. Среди этих песен были как старые, но вечно молодые тюремные песни еще дореволюционной эпохи, так и рожденные уже при советской власти. Песни эти в большинстве случаев не отличались изысканностью художественной формы, разнообразием тематики и богатством мелодий, но они несли в себе остроту откровенности, которая была присуща особому типу личности.²

Именно эта особенность, художественная новизна лирического героя этих песен придала им широкую популярность и во многом может быть названа одним из истоков такого нового явления как авторская песня.³ Авторская песня как явление культуры довольно часто отталкивалась именно от песни лагерной, находя в ней стереотипы, способные породить новый образ мышления. Герой тюремной (дореволюционной), блатной и лагерной (советской) песни – личность, которая открыто и демонстративно противостоит обществу. Эта личность сама решает свою судьбу, чаще всего не совпадая в этом решении с нормами общепринятой морали.

1 Кукулин И. Эзотерическая амнистия песни // Новое литературное обозрение — 2002 — № 55.

2 Лев Аннинский так обобщил тип такого рода песни: «Блатной антураж строится на перманентной обиде, что кто-то нас заставляет безобразничать, что-то нас заедает (в XIX веке знали, что заедает — «среда»). А мы — «не виноватые». Но — осужденные. По железной схеме: срок, рыдающая мать, рыдающая подруга, рыдающая гитара...» — Аннинский Л.А. Барды. — М.: Согласие, 1999. — С.71

3 Правда, историк и теоретик авторской песни, известный критик и литературовед Ю.А. Андреев, не нашел такого истока. Больше того, он глубоко погрузился в историю (вплоть до средневековья) и географию (вплоть до Южной Америки), чтобы подтвердить всемирную распространенность авторской песни. — Андреев Ю.А. Наша авторская...: История, теория и современное состояние самодельной песни. — М.: Мол.гвардия, 1991.

История авторской песни парадоксальна уже тем, что прежде чем стать собственно авторской, она пережила довольно длительный анонимный этап. Поэтому до сих пор составители различных песенных сборников зачастую путаются, то записывая в разряд фольклорных песни В. Высоцкого и А. Розенбаума, то приписывая тому же В. Высоцкому песни Ю. Алешковского и А. Галича. Связано это, очевидно, с тем, что многие из основателей жанра авторской песни осваивали жанр посредством стилизации песни тюремной, лагерной. Так, блатные песни В. Высоцкого, как известно, часто приходили к самому автору, перекипев и трансформировавшись в лагерном котле, уже далеко не в той форме, в какой они были созданы. А популярные песни Ю. Алешковского вообще сравнительно недавно получили свое текстуально закрепленное авторское клеймо. Разумеется, ни В. Высоцкий, ни А. Розенбаум, ни А. Галич не остановились на блатной тематике, используя ее как первоначальный толчок для развития творчества. Однако сам герой как фольклорных, так и стилизованных блатных песен, свойства его характера переключались в последующие образные системы.

Л. Аннинский считает, что характер этот выработан не вследствие экстремального советского строя, который провоцировал его свойства, а в результате исторических катаклизмов, обрушившихся на страну и личность: «Поколение «последних идеалистов», выдвинувшее Высоцкого, выварилось добела в «социализме», «коммунизме» и прочих идейностях; поэтому трудно было понять, что «сталинские лагеря», троцкие (*так у Аннинского – примеч. наше*) «трудоармии» и прочая советская казарма – не от марксизма-ленинизма, а от двух мировых войн, расплосовавших Россию, и от ожидания третьей...».⁴ Мужественность, решительность, решимость до отчаяния противостоять устоям общества, способность бороться за свою индивидуальность, какой бы она ни была – это те свойства лирического героя нового типа, которые резко отличали героя авторской песни как от персонажей печатной лирической поэзии, так и от героев официальной советской песни, даже лирической. Очевидно, в этом и была суть причины длительного катакомбного периода существования авторской песни.

Юз Алешковский в своем поэтическом творчестве остановился на этой тематике. Как выразился Иосиф Бродский, «он вышел из тюремного ватника».⁵ Дальнейшее его расширение как писателя было реализовано в прозе. Однако то, сравнительно немногое, что создано им в откровенно стилизованной поэтической манере, оказалось настолько живучим, что в историческом культурном сознании существует параллельно с классическим лагерным фольклором. Тот факт, что В. Высоцкий пел песню Алешковского «*Товарищ Сталин*», вполне возможно – даже не зная, что у нее есть конкретный автор, достаточно красноречиво об этом свидетельствует.

Вхождение в блатную тематику у разных авторов происходило по-разному. Так, например, вполне благополучный советский драматург Александр Галич вызывал в официальных литературных кругах особое неприятие именно тем, что абсолютно достоверно было известно – он не сидел. Но лагерные песни активно сочинял. Для молодого актера Владимира Высоцкого амплуа уличного хулигана, вора, уголовника, эка было таким же плацдармом для реализации творческого потенциала, как и амплуа альпиниста, шофера, шахтера, спортсмена. Но были авторы, и поэты, и прозаики, которых писателями сделала именно зона. Александр Солженицын открыто признает, что не будь сталинского лагеря, он бы не стал тем, кем он стал. Вероятно и для Юза (Иосифа Ефимовича) Алешковского именно биографический период заключения был определяющим в его творчестве. Разумеется, искушенный читатель все-таки может отличить фольклорную блатную песню от литературной ее стилизации.

4 Аннинский Л.А. Барды. — М.: Согласие, 1999. — С.76.

5 Бродский И. Он вышел из тюремного ватника // Юз Алешковский. Антология сатиры и юмора России XX века. Т.8. — М., 2000. — С.7-13.

Если сравнивать классические блатные и лагерные фольклорные песни с песнями Ю. Алешковского, то при целом ряде интегрирующих свойств несомненны и различия.

Несомненно, обязательной интегрирующей доминантой является сам тюремный, лагерный быт, сама атмосфера неволи. Собственно, для очень многих песен само описание лагерного уклада жизни является, пожалуй, единственной темой. Ситуация, в которой человек не имеет возможности делать то, что хочет, но должен делать то, что ему велят, для подавляющего большинства – уже шок, уже моральный перелом, в состоянии которого все вокруг выглядит если не адом, то преддверием его. В этом смысле одной из самых характерных лагерных песен является песня *«Ванинский порт»*. В ней нет сюжета, в ней нет героя. Единственным героем, о котором все слова и мысли, является неволя. В каждом куплете обязательный элемент – констатация скорбности происходящего: «угрюмый крик пароходов», «мрачные трюмы», «жалобный крик», «хрипел пароход», «глухие проклятия», «ревела стихия», «бредут олени», «смерть подружилась с цингой» и т.п.

Несмотря на ужасающую обстановку и тоскливые предчувствия повествователь в этой песне все-таки надеется выйти на свободу: «встречать ты меня не придешь», – обращается он к любимой. Следовательно, несмотря ни на что, он мечтает о свободе. В целом же песня, разумеется, достаточно шаблонна: тюремные мучения героя, неверие в то, что на свободе его ждут, отчаяние. Песня эта общепонятна. Она как бы создана коллективным автором. В ней практически нет ничего индивидуализированного.

Поэтика песни намеренно упрощена, почти до примитива: «не песня, а жалобный крик», «над морем сгустился туман», «здесь дни словно годы идут», «я знаю, меня ты не ждешь», «горькую чашу до дна придется мне выпить на свете». Больше того, иногда появляются практически нелитературные языковые элементы: «Обнявшись, как рódные братья». *«Ванинский порт»* – это жалобный плач, в котором все эмоции сконцентрированы в словах «Будь проклята ты, Колыма». Здесь нет даже того, что довольно часто присутствует в тюремных песнях – воспоминаний о свободе. Повествователь слишком долго тянет лагерную лямку, свободная жизнь – для него уже мираж. Этот *«Ванинский порт»* отличается от таких песен, как *«На нары»* или *«Когда качаются фонарики ночные»*, непременным элементом которых является воровская бравада, уверенность, что тюрьма – только временный эпизод. Впрочем, и в этих песнях постоянно звучит тревожная нота: «гляжу на прошлое с улыбкой пошлою, хочу свой факел жизни потушить» (*«Когда качаются фонарики ночные»*).

Песни Юза Алешковского во многом перенимают у фольклорных угрюмую атмосферу лагерного быта. «Лагерный опыт нашел отражение в песнях Алешковского, немногочисленных, но ярких и широко известных». ⁶ Для героя Алешковского лагерь – это «колымский белый ад» (*«Окурочек»*). Зэк у Алешковского – не человек. Он не имеет права ни на что. «Злобный пес» имеет полное право разорвать ему бушлат за выход из строя. Во время свидания с женой «в двери железной — кругленький глазок» (*«Личное свидание»*). Все это вполне соответствует атмосфере как фольклорных лагерных песен, так и прозаических свидетельств таких писателей, как Солженицын, Варлам Шаламов и многих других.

Ближе всего по своему характеру к фольклорной песне *«Песенка свободы»*, написанная Алешковским сразу после личного освобождения в 1953 году. Здесь вполне стандартные описания атмосферы неволи («замерзали и недоедали», «душа устала от разводов нудных по утрам», «работа до седьмого пота», «тяжелые думы по вечерам», «украдкой плакала струна»). Поэтика этого авторского текста практически не отличается от нормативного фольклорного набора приемов. В части освобождения

6 Новиков Вл. По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня. — М.: «Олимп»; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. — С.380.

также особых индивидуальных отличий нет: «Снова надо мною небо голубое», «смотрю сквозь слезы на белую березу».

Единственной литературной приметой этой песни является то, что она написана на мотив и по схеме известной фронтовой «Песни военных журналистов»: «Там, где мы бывали, нам танков не давали...». Во всем же остальном в этом произведении еще нет Алешковского, есть просто достаточно образованный освободившийся эзк. Поэтому оно еще целиком находится под влиянием комплекса поэтики типичной лагерной песни.

Собственно лагерных песен у Алешковского немного, всего пять. Но три из них, «*Песня о Сталине*», «*Окурочек*» и «*Советская лесбийская*», стали действительно чрезвычайно популярными и еще до появления в литературе так называемой «лагерной темы» очертили уровень восприятия ее в общественном сознании.

Особенность этого восприятия заключалась в том, что повествователь в этой песне, несмотря на совершенно очевидные характерные признаки обычного советского заключенного, явно демонстрирующего типовую психологию «эзка», вместе с тем отличается от героя фольклорной советской лагерной песни тем, что он не просто бунтарь, втихомолку лелеющий в себе чувство горечи за изломанную судьбу, а бунтарь с подковыркой. Он не верит в серьезность происходящего, он устраивает из трагедии балаган.

«*Песня о Сталине*», будь она написана не в 1959 году, а хотя бы в 1952-м, стала бы, конечно, «штукой посильнее “Фауста” Гете» и превзошла бы по степени гражданского мужества в истории мировой литературы знаменитое «Мы живем, под собою не чуя страны...» О. Мандельштама. Но даже в 1959 году еще ничего окончательно не было известно, достаточно вспомнить гонения на Пастернака. Сталин еще лежал в Мавзолее, а Алешковский сделал в этой песне все возможное, чтобы «большой ученый» расшатал свой гроб до основания. Саркастическое осмеяние пропагандистских лозунгов целой эпохи, которыми действительно жило несколько поколений советских людей, говорило о том, что в литературу пришел человек с очень серьезными намерениями.

В песне «*Окурочек*» герой ставит на кон смысла своего лагерного бытия вещь в обыденном быту не имеющую практически никакого значения — окурочек сигареты. Все значение этого окурочка в том, что на нем след женской губной помады. Что в условиях «зоны» приобретает масштабы фетиша. Все в этой песне реально, все признаки действительного лагеря налицо, вплоть до авторитетных «влиятельных лагерных уроков». Нереален только «окурочек», проигранный героем в карты. Это своего рода вариант блоковской Прекрасной Дамы, существующей и несуществующей одновременно. Герой готов и обожать незнакомку, и проклинать ее.

«*Советская лесбийская*» — песня весьма специфическая, в ней Алешковский прикоснулся к теме, которой в отечественной литературе до сих пор нет прецедента. Что уж говорить о 1961 годе, когда «в Советском Союзе секса не было». В этой песне Алешковский достиг такого уровня откровенности, после которого мог идти только «Николай Николаевич». Естественно, что в лагерном фольклоре ничего подобного не было. Хотя по всем внешним признакам («вахта», «обыск», «надзиратель», «барак», «зона», «вольный муж») это типичный лагерный текст. Но в том-то и подвох, что Алешковский, имитируя анонимную блатную песню, внедрил в сознание слушателей совершенно не традиционные для литературы, для песни, да и для современной ему культуры в целом понятия.

Характерны изменения, произошедшие с текстами песен Алешковского в процессе их освоения народом. Народ прошелся по этим текстам легким рашпилем, хотя в целом их принял за свои. Именно те места, где собственно возникает некий налет индивидуализированности текста, были без всяких раздумий отредактированы.

Сборник «Лейся, песня! – 2»⁷ представил три «лагерных» песни Алешковского, без указания автора (впрочем, песни Высоцкого и Галича здесь тоже не авторизованы).

«*Песня о Сталине*» претерпела ряд практически незаметных, но весьма показательных изменений. Строки «Сижу я нынче в Туруханском крае, // где при царе бывали в ссылке вы» избавились от не вполне вразумительного, как бы туристического глагола «бывали», получив законный и рациональный глагол «сидели». Народным интерпретаторам нет никакого дела до того, что в соседних строках повторяется один и тот же глагол, что этого приличный, уважающий себя автор допускать не имеет права. Знаменитое двустишие «Вот здесь из искры разводили пламя – // спасибо вам, я греюсь у костра»⁸ в народном варианте отрешилось от опять же невразумительной глагольной версии «разводили»: кто разводил, зачем разводил — непонятно. И вместо слова «вот» поставлено «вы» — и фраза приобрела четкую синтаксическую конструкцию. Эстетствующему филологу ясно, что Алешковский здесь разводил игру двусмысленностей, построенную на многозначности слова «разводить». Но народу нужна четкость, а не интеллигентские игры. А строфа, явно иллюстрирующая некий обобщенный фрагмент из советского кинофильма, в которой Сталин с трубкой шагает по ночному кремлевскому кабинету, просто выпала из народного варианта, поскольку народный автор такие фильмы не смотрел. А если и смотрел — что ему за дело до кино, когда своих забот хватает.

«*Окурочек*», в принципе, тоже оказался достаточно добротным, с точки зрения приемлемости фольклорным сознанием, текстом. Но и тут есть некоторые литературные заплатки, оторвавшиеся при столкновении с «шершавым языком» фольклорного обихода. Для бывалого ээка словосочетание «активный один педераст» — бессмысленно. Потому что активный педераст — вообще не гомосексуалист, а жертва вынужденного воздержания, вызванного условиями длительного содержания группы мужчин в закрытом заведении. Посему слово «активный» было заменено словом «печальный», что вполне отвечает психологическому состоянию действительного, по разумению ээка, педераста, то бишь — пассивного. Фраза «С кем ты, сука, любовь свою крутишь!» тоже образовывала вспышку недоумения в сознании советского ээка. Ведь слово «сука» в лагерном лексиконе не относится к женщине, оно вообще не имеет пейоративного значения. Это некая категория обитателей лагеря в четкой номенклатуре, определяющей отношение к начальству и необходимости трудиться. То есть, «сука» — это своего рода воинское звание, а никак не ругательство. Просто вынужден был народный интерпретатор, чтобы не путать грешное с праведным и не вводить в заблуждение слушателей, заменить это слово другим — «стерва». И все встало на свои места.

«*Советская лесбийская*» написана явно не по личным впечатлениям автора, она вообще достаточно эксклюзивна и экзотична в каталоге лагерных песен как таковых. Поэтому упрощения, которые она претерпела, не столь внутренне принципиальны. Например, строка Алешковского «наливает мне в кружку “Тройной”» означает, что в лагерной кружке — одеколон с названием «Тройной». В народной версии предлог «в» исчез, что изменило содержание как кружки, так и фразы. Получился некий загадочный напиток под названием «Тройная», причем — целая кружка. Но зато вполне

7 Лейся, песня! — 2. Сборник популярных песен. — М.: Фирма «Астрей», 1999.

8 Современный исследователь возводит это двустишие в ранг наивысшего художественного достижения в области разоблачения большевистской идеологии: «Дерзкое переосмысление самой знаменитой строки русской революционной поэзии («Из искры возгорится пламя») — ответ декабриста А. Одоевского Пушкину, затем ставший эпиграфом к ленинской газете «Искра»: «... спасибо вам, я греюсь у костра» — более беспощадного итога революционным исканиям и их последствиям, кажется, не подвел никто» — Новиков Вл. По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня. — М.: «Олимп»; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. — С.383.

торжественный напиток, и зато — полная кружка. Чего не сделаешь «для понта». Строка «Эх, закурим махорочку бийскую» имеет слишком явно выраженный местный колорит, который не годится для общенародной песни. Поэтому строка подвергается радикальной переработке и превращается в «Эх, налейте на долю российскую!». Конечно, с точки зрения строгого грамматиста строка никуда не годится, но зато сколько пафоса.

Песни Юза Алешковского, сопоставимые по тематике с фольклорными тюремными, лагерными, блатными песнями, представляют собой совершенно исключительный по своим свойствам материал, который не вписывался ни в литературную эпоху, ни в культурные традиции. Очевидно, что эти песни были предуготовлением некоего явления, которому еще не было названия, ему еще предстояло воплотиться. В частности, в прозе Алешковского. Вероятно, прав был Иосиф Бродский, утверждавший: «В лице этого автора мы имеем дело с писателем как инструментом языка, а не с писателем, пользующимся языком как инструментом... Перед вами, бабы и господа, подлинный орфик: поэт, полностью подчинивший себя языку и получивший от его щедрот в награду дар откровения и гомерического хохота, освобождающего человеческое сознание для независимости, на которую оно природой и историей обречено и которую воспринимает как одиночество»⁹.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Ю.А. Наша авторская...: История, теория и современное состояние самодетельной песни. — М.: Мол.гвардия, 1991.
2. Аннинский Л.А. Барды. — М.: Согласие, 1999.
3. Кукулин И. Эзотерическая амнистия песни // Новое литературное обозрение — 2002 — № 55.
4. Новиков Вл. По гамбургскому счету (Поющие поэты в контексте большой литературы) // Авторская песня. — М.: «Олимп»; ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2000. — С.371-410.
5. Юз Алешковский. Антология сатиры и юмора России XX века. Т.8. — М., 2000.

⁹ Бродский И. Он вышел из тюремного ватника // Юз Алешковский. Антология сатиры и юмора России XX века. Т.8. — М., 2000. — С.12-13.

ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Игорь ПАПУША

© 2002

АНАЛИЗ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ТЕХНИКИ А.И.КУПРИНА В ПОВЕСТИ «ПОЕДИНОК»

1. Вводные замечания

Понятие «повествовательная техника» широко используется в теории повествования (нарратологии) и применяется для обозначения суммы повествовательных приемов, используемых автором при написании литературных произведений. Какие именно повествовательные приемы имеются в виду, будет понятно из дальнейшего изложения.

Объект нашего анализа — повесть А.И.Куприна «Поединок», которая считается вершинным произведением в творчестве этого писателя, а сам Куприн метафорически называется не иначе, как «автор «Поединка».

Теоретической базой настоящего исследования является трактат Ж.Женетта «Повествовательный дискурс», представляющий собой исследование романа М.Пруста «В поисках утраченного времени». Ж.Женетт, систематизируя имеющиеся в области нарратологии знания (а в некоторых случаях существенно их корректируя), последовательно рассматривает роман Пруста по нескольким взаимосвязанным проблемам. Остановимся на них подробнее.

Первая касается *порядка повествования*. В сущности всякий повествовательный текст рассказывает какую-либо «историю». При этом история может либо излагаться последовательно от начала и до конца, либо в повествовании могут быть перестановки событий. Возможны также пропуски событий. По ходу повествования возможны воспоминания о прошедших событиях, а возможны намеки на будущее.

Вторая проблема связана с *временной длительностью повествования*. Ведь время, требуемое для повествования, по-разному может соотноситься с временем, требуемым для совершения истории: быть меньше его, превышать или равняться ему. Различные комбинации соотношений указанных двух времен образуют т. н. повествовательные движения: паузу, сцену, резюме и эллипсис. Каждому такому движению свойственен определенный темп повествования, а соотношение (или чередование) «движений» творит повествовательный ритм.

Третья проблема относится к понятию повествовательной точки зрения (*модальности*): повествователь может говорить больше, чем знает персонаж, меньше или же только то, что знает персонаж; события также могут излагаться с различной временной перспективы (после свершения события, во время его свершения или же перед его свершением).

Четвертая — последняя — проблема связана с повествовательными инстанциями и уровнями. Иными словами, это вопрос о том, *кто говорит* и *кто видит* в

повествовании. Историю может излагать либо один из персонажей, либо кто-то, не принимающий участия в действии. Персонаж, излагающий историю, может быть либо протагонистом, либо свидетелем. Рассказчик, не принимающий участие в истории, может, тем не менее быть персонажем другой истории.

Таковы кратко те проблемы, которые нам предстоит последовательно рассмотреть, анализируя повесть Куприна «Поединок».

Цель нашего анализа в значительной степени апробативная: мы не намерены делать каких-либо определенных и окончательных выводов относительно повествовательной техники купринской повести. Ведь четко выраженному нарративному анализу русская литература подвергалась мало, поэтому мы можем ограничиться лишь предварительными замечаниями.

2. История вопроса

Следует заметить, что с точки зрения теории повествования «Поединок» в известной нам литературе специально не исследовался. Однако, укажем, что некоторые замечания относительно интересующей нас проблемы в работах, посвященных творчеству Куприна, все же имеются, хотя и не всегда осознаются исследователями как таковые. Большинство замечаний касается проблемы «точки зрения». Так, к примеру, А.Волков в своей большой работе «Творчество А.И.Куприна» говорит о том, что для писателя характерно неослабное внимание к главному герою произведения (речь идет именно о «Поединке»). Писатель не хочет «отпускать» главного героя, оставлять его «за рамками» повествования. Если в какой-либо из сцен герой не является центральной фигурой, то он всё равно присутствует, а зачастую вся сцена дается через его восприятие¹. Далее А.Волков высказывает еще одно ценное наблюдение о том, что сознание героя перестает быть единственной призмой для восприятия жизни, круг событий или лиц расширяется, аспекты становятся более разнообразными².

Ф.Кулешов в монографии «Творческий путь А.И.Куприна» высказывает ценную, с нашей точки зрения, мысль о взаимоотношениях автора и персонажей повести «Поединок»: «Люди в повести говорят и действуют от себя, по природе своего характера, без насильственного вмешательства автора в их мысли»³.

Высказывались также замечания, касающиеся композиции «Поединка». Так, П.Берков в книге «Александр Иванович Куприн» утверждает, что Куприн хотел построить роман по принципу романов Достоевского, то есть и бытовой, и психологический одновременно⁴. Такое утверждение верно, но, по нашему мнению, не вполне развито. Ведь и бытовыми, и психологическими являются не только романы Достоевского, но и других писателей XIX века, к примеру, Толстого. Вероятно, когда Куприн говорил о своем замысле, то имел в виду кроме предмета изображения («быт и психология»), еще и позицию повествователя, ведущего рассказ от третьего лица («он»), не принимающего участие в истории ни в качестве персонажа, ни в качестве свидетеля и имеющего доступ к мыслям главного героя (как это видно, например, в «Преступлении и наказании»).

Л.Крутикова в монографии «А.И.Куприн» считает, что композицию повести характеризует принцип контраста⁵. В «Поединке» попеременно чередуются главы, в которых изображается чистое и светлое, с главами, описывающими грязь, все темное и неприглядное. Крутикова справедливо указывает, что кульминацией всего неприглядного является XIX глава («Мертвецкая»)⁶.

1 А.Волков. Творчество А.И.Куприна. — М., 1981. — С. 143-144.

2 Там же. — С. 144.

3 Ф.И.Кулешов. Творческий путь А.И.Куприна. — Минск, 1963. — С. 253.

4 П.Н.Берков. Александр Иванович Куприн. — М.-Л., 1956. — С. 40.

5 Л.В.Крутикова. А.И.Куприн. — Л., 1971. — С. 51.

6 Там же. — С. 52.

В.Афанасьев в исследовании «Александр Иванович Куприн» считает, что особенности композиции «Поединка» (где одна сцена в хронологической последовательности сменяет другую) способствует постепенному раскрытию характера главного персонажа⁷.

Таковы наработки куприноведения в области нарративного подхода к повести «Поединок».

3. Порядок повествования

Нарратология обычно исходит из оппозиции «истории» и «повествования». Еще русские формалисты заострили внимание на том, что о происходящих событиях может повествоваться не в том порядке, в котором они происходили. Это выразилось в параллельном функционировании двух разных терминов: сюжет и фабула. Под фабулой понимали тот порядок следования событий, в котором они «действительно» происходили, а сюжетом обозначали тот порядок следования событий, в котором о них рассказано в тексте.

Повествование (или дискурс) и историю (или диегезис) мы будем считать двумя различными уровнями текста: на уровне истории происходят события, а на уровне дискурса об этих событиях повествуется. Каждый из этих уровней имеет свою временную длительность. Условимся считать, что время повествования равняется времени чтения, а время истории равняется временной длительности описываемых событий.

В данном случае наша задача состоит в том, чтобы определить отношения между временным порядком следования событий в истории и их расположением в повествовании повести.

В тексте «Поединка» время (т.е. указание на то, когда именно происходит действие) прямо не указывается. Хотя определение конкретного года в этом произведении для нас не так уж существенно, можно все-таки попытаться сделать это с помощью некоторых косвенных свидетельств. В тексте повести есть фраза: «Говорили об офицерских поединках, только что тогда разрешенных» [1, 121]⁸. Как указывает В.Афанасьев⁹ (и ряд других исследователей), указ о разрешении дуэлей среди офицеров вышел в 1894 году, поэтому, надо полагать, описываемые в повести события относятся именно к этому времени. Можно воспользоваться и другим косвенным свидетельством, уже внетекстуальным. Всем известен поражающий автобиографизм некоторых произведений Куприна. Если предположить, что «Поединок» также имеет автобиографическую основу, а известно, что Ромашову во время описываемых событий шел двадцать второй год, то сложив 1870 (год рождения писателя) и 22, получим 1892 год. В любом случае события происходят в первой половине девяностых годов XIX века. Первый описанный в «Поединке» день относится к первым числам апреля («Было начало апреля», [1, 79]), а последний датируется 2 июня («Рапорт»). Таким образом, повествуемая в тексте произведения история занимает около двух месяцев. Как уже упоминалось, все события изложены в хронологическом порядке.

Можно ли выявить какие-либо принципы повествования в повести? Тщательное прочтение текста показывает, что достаточно детально описаны восемь дней жизни Ромашова: два дня в начале апреля, один вечер 16 апреля, один день после 16 апреля, 23 апреля, 15 мая, 31 мая, 1 июня. Если расположить эти даты на хронологической шкале, то увидим, что повествование приурочено почти строго к началу, середине и концу каждого месяца.

7 В.Афанасьев. Александр Иванович Куприн. — М., 1972. — С. 74.

8 Все ссылки на Куприна делаются в тексте статьи в квадратных скобках (где первая цифра обозначает том, а вторая — страницу) по изданию А.И.Куприн. Сочинения: В двух томах. — М., 1981.

9 В.Афанасьев. Александр Иванович Куприн. — С. 55.

Если весь текст повести разделить на временные отрезки (по количеству описанных дней), каждый из них обозначить буквой (в алфавитном порядке), а цифрой обозначить место каждого выделенного сегмента в истории, то получим следующую формулу:

А 1 — Б 2 — В 3 — Г 4 — Д 5 — Е 6 — Ж 7 — З 8.

Такую картину мы имеем на макроуровне повествования, однако это не означает, что на микроуровне не существует разного рода нарушений нарративного порядка. Проанализируем следующий отрывок:

(А) В это время он случайно взглянул на входную дверь (Б) и увидел за её стеклом худое и губастое лицо Раисы Александровны Петерсон под белым платком, коробкой надетым поверх шляпы. (В) Ромашов поспешно, совсем по-мальчишески, юркнул в гостиную. (Г) Но как ни короток был этот миг, (Д) и как ни старался подпоручик уверить себя, (Е) что Раиса его не заметила, — (Ж) все-таки он чувствовал тревогу; (З) в выражении маленьких глаз его любовницы почудилось ему что-то новое и беспокойное, какая-то жестокая, злобная и уверенная угроза.

(И) Он пошел в столовую. (Й) Там уже набралось много народа... [1, 120].

Все эти десять сегментов относятся к пяти основным позициям в истории, которые в хронологической последовательности можно изобразить следующим образом: (1) в столовой собралось много народа; (2) Ромашов увидел Петерсон; (3) Ромашов юркнул в гостиную; (4) Ромашов терзается сомнениями; (5) Ромашов пошел в столовую. Таким образом, окончательная формула имеет следующий вид:

А 2 — Б 2 — В 3 — Г 4 — Д 4 — Е 4 — Ж 4 — З 4 — И 5 — Й 1

Есть в тексте «Поединка» и сегменты с обратным повествованием. Например:

(А) И он принялся быстро перебирать в памяти все впечатления дня в обратном порядке. (Б) Магазин Свидаевского; (В) духи; (Г) нанял извозчика Лейбу — он чудесно ездит; (Д) справлялся на почте который час; (Е) великолепное утро; (Ж) Степан... [1, 151].

Формула этого сегмента выглядит так:

А 7 — Б 6 — В 5 — Г 4 — Д 3 — Е 2 — Ж 1

Различные виды несовпадения временного порядка повествования с временным порядком истории Ж.Женетт называет анахрониями¹⁰. Среди разновидностей анахроний выделено два основных — аналепис и пролепис. Аналеписом Женетт называет любое упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся¹¹. Пролеписом назван такой повествовательный прием, который состоит в опережающем рассказе о некоем позднейшем событии¹².

Ввиду того, что в «Поединке» повествуется о двух последних месяцах жизни героя, простор для пролеписов оказывается незначительным. Вот один из них (хотя не исключено, что единственный). Во время изложения событий 15 мая 1894 года повествователь говорит: «Спустя несколько дней Ромашов вспоминал, точно далекое, никогда не забываемое сновидение, эту фантастическую, почти бредовую прогулку» [1, 179]. Функция этого пролеписа состоит очевидно в характеристике того впечатления, которое осталось у героя от прошедшего дня.

Аналеписы, напротив, используются в «Поединке» регулярно. Их можно разделить на несколько классов. Для этого мы будем различать первичное повествование (тот временной уровень, относительно анахрония определяется как таковая¹³) и вторичное повествование (временной уровень внутри первичного повествования). Так, например, повествование о том, как принимал военную присягу денщик Ромашова Гайнан (гл. III); о том, как Ромашов после окончания училища обзаводится домашним имуществом (гл.

10 Ж.Женетт. Повествовательный дискурс // Жерар Женетт. Фигуры: В 2-х томах. — Т. 2. — С. 71.

11 Там же. — С. 75.

12 Там же — С. 75.

13 Там же — С. 83.

III); о том, что Ромашов имеет связь с полковой дамой (гл. III); о том, что Назанский учился в бурсе и многие другие одинаково выходят за временные рамки того отправного пункта, с которого начинается повествование в «Поединке» (т.е. первые числа апреля 1894 года, поэтому такие анаlepsисы можно назвать внешними по отношению к первичному повествованию). По мере продвижения первичного повествования, в тексте повести начинают встречаться эпизоды, в которых задним числом упоминаются события, не выходящие за рамки первых чисел апреля 1894 года. Это — анаlepsисы внутренние. К таким эпизодам принадлежит, к примеру упоминание о пьянстве Осадчего (XVIII гл.).

Анаlepsисы в повести можно разграничивать и по другому признаку. Когда Ромашов в форме внутреннего монолога говорит: «Но что ты знаешь, что умеешь делать? Сначала пансион, потом кадетский корпус, военное училище, замкнутая офицерская жизнь...» [1, 109], то этот анаlepsис примыкает вплотную к первичному повествованию, составляя одну непрерывную линию жизни главного героя. Поэтому такой анаlepsис называется полным. Но когда Ромашов вспоминает о своих детских наказаниях, то это повествование не соединяется со временем первичного повествования (отправная точка которого — напомним — первые числа апреля 1894 года), а заканчивается эллипсисом.

В повести «Поединок» анаlepsисы, помимо сугубо информационной функции (сообщить читателям о предшествующих событиях из жизни персонажей) выполняют еще и другие функции, на анализе которых остановимся подробнее.

Во-первых, анаlepsисы дают читателю возможность (или даже вынуждают его) сличить два события по принципу контраста. Контраст же, в свою очередь, служит одним из средств характеристики персонажа. Если в тексте говорится о том, что год тому назад Ромашов любил («ужасно») минуты перед балом, воспринимая дам, их приготовления, шелест юбок, музыку — в романтическом духе, «теперь это очарование прошло и Ромашов знал, что навсегда» [1, 119]. Сравнение двух восприятий бала, разделенных временной дистанцией в один год, говорит читателю об эволюции характера главного персонажа.

Во-вторых, анаlepsисы в повести используются и для проведения аналогий между событиями. Так, например, на суде офицеров Ромашов «чувствовал себя таким затравленным, неловким, растерянным, как бывало с ним только в ученические годы на экзаменах, когда он проваливался» [1, 201].

В-третьих, анаlepsисы функционируют в «Поединке» в качестве психологического (а, может быть, и психоаналитического) комментария к действиям главного персонажа. Ромашов, рассказывая Назанскому о своей первой любви, упоминает одну интересную деталь: «...мне доставляло чудесное удовольствие сидеть около неё и, когда она что-нибудь работала, взять нитку и тихоньку тянуть к себе. Только и всего. Она не замечала этого, совсем не замечала, а у меня от счастья кружилась голова» [1, 100]. Та же нитка фигурирует и в истории о детских наказаниях Ромашова (мать привязывала его ниткой за ногу к кровати, а сама уходила). При этом нитка «оказывала на него странное гипнотическое воздействие» [1, 106]. И, наконец, нитка фигурирует во взаимоотношениях Ромашова и Шурочки. Сцена в доме Николаевых. Шурочка вяжет, Ромашов держит нитку. «Ему доставляло тонкое и нежное наслаждение чувствовать, как рука Шурочки бессознательно сопротивлялась его осторожным усилиям». Казалось, что какой-то таинственный, связывающий и волнующий ток струился по этой нитке» [1, 90]. Надо полагать, что анаlepsисы о первой любви героя и его детских впечатлениях призваны служить комментарием ко взаимоотношениям персонажей.

Что удалось выявить в результате анализа порядка повествования в повести «Поединок»? Подведем итог. Очевидно, что все события, происходящие в истории повести на макроуровне изложены в строго хронологическом порядке. Такая поступательная повествовательная стратегия преследует цель проследить эволюцию

характера главного персонажа. Незначительная временная дистанция между моментом истории и моментом повествования мало способствует опережающему освещению событий, поэтому проlepsисы в «Поединке» единичны. Наоборот, аналептические повествования хотя и незначительны по объему, но многочисленны и полифункциональны. Невозможность показа персонажа в настоящем с перспективы будущего заставляет изолировать функции аналептических сегментов. Они выполняют роль контраста, аналогии, психологического комментария.

4. Темп повествования

Если в предыдущем пункте предметом нашего внимания было соотношение двух *временных порядков* — истории и повествования, — то здесь мы займемся сопоставлением *временных длительностей* истории и повествования в повести «Поединок».

Конечно же, понятие «время повествования» вызывает некоторые трудности при его определении. Ведь если точкой отсчета (своего рода нулевой степенью) при определении разного анахроний для нас служило совпадение диегетической и повествовательной последовательностей, то в случае длительности такой точкой должно бы служить совпадение длительности истории и длительности повествования. Считать, что отдельные сцены в произведении делятся столько же времени, сколько мы затрачиваем на их прочтение, можно только условно. Но если изложение истории практически никогда не длится столько же, сколько сама история, то повествование может осуществляться в некоем постоянном темпе. Под темпом Ж.Женетт предлагает понимать «отношение между некоторой мерой времени и некоторой мерой пространства (столько-то метров в секунду, столько-то секунд на метр)»¹⁴. Таким образом, темп повествования мы будем определять отношением между длительностью истории, измеряемой в секундах, минутах, часах, днях, месяцах и годах, и длиной текста, измеряемой в строках и страницах. Ровным повествованием будет считаться повествование с темпом, в котором соотношение время/пространство всегда равно одинаковому числу (например, повествование в темпе 1 день/стр.). Естественно, что такое повествование существует только теоретически. Поэтому всякое повествование не может обойтись без изменения темпа.

Попробуем очертить картину вариаций темпа повествования в повести «Поединок». Сразу оговоримся, что членение текста на временные сегменты редко совпадает с членением его на главы.

35 стр., эта единица посвящена описанию одного дня из жизни Ромашова, а именно 1 или 2 апреля 1894 года. Назовем её условно «Первый день».

13 стр., изложены события следующего дня — 2 или 3 апреля 1894 года, когда Ромашов отбывает домашний арест, встречается с Шурочкой, а потом обедает у полковника Шульговича. Наше название «День второй».

15 стр. После временного разрыва, длящегося около двух недель (3-15 апреля 1894 г.), описывается один вечер 16 апреля, когда проходил бал в собрании. Наше название «Бал».

10 стр. После временного разрыва в несколько дней описываются учебные занятия в течение одного дня: тренировки на плацу и «уроки словесности». Наше название — «Тренировка».

18 стр. После временного разрыва в несколько дней описывается один день — 23 апреля 1894 года, когда Ромашов, одолжив денег, отправился на пикник — «Пикник».

1,5 стр. После временного разрыва в одну неделю, краткое повествование о жизни военных во время лагерных сборов 1-15 мая — «Лагеря».

¹⁴ Там же. — С. 118.

18 стр. Описание 15 мая 1984 года, когда проходил военный смотр. Говорится, что в этот день у Ромашова произошел моральный излом — «Излом».

3 стр. Короткое описание двухнедельной (16 мая-30 мая) жизни Ромашова после излома — «После излома».

11 стр. Изложение событий 31 мая — пьянство в собрании, посещение публичного дома, драка — «Драка».

15 стр. Изложение событий 1 июня — суд офицеров, визит к Назанскому, приход Шурочки — «Суд».

0,5 стр. Изложение факта дуэли, произошедшей между Ромашовым и Николаевым 2 июня и длившейся 1 мин. 10 сек. (как ясно из «Рапорта»), после чего через 7 минут Ромашов умер. Таким образом описано не более 10 минут одного утра — «Дуэль».

Как видим, хронология «Поединка» не вызывает особых трудностей. После этой реконструкции основные вариации темпа повествования устанавливаются следующим образом:

«Первый день»: 35 стр. на 1 день;

«День второй»: 13 стр. на 1 день;

(повествовательный пропуск в 2 недели);

«Бал»: 15 стр. на несколько часов;

(повествовательный пропуск в несколько дней);

«Пикник»: 18 стр. на 1 день;

(повествовательный пропуск в 1 неделю);

«Лагеря»: 1,5 стр. на 2 недели;

«Излом»: 18 стр. на 1 день;

«После излома»: 3 стр. на 2 недели;

«Драка»: 11 стр. на 1 день;

«Суд»: 15 стр. на 1 день;

«Дуэль»: 0,5 стр. на 10 мин.

Из этого сжатого обзора вариаций темпа повествования в повести «Поединок» можно вывести несколько заключений.

Во-первых, повествование в этом произведении отличается прерывистостью (несмотря на общее впечатление ровности). Из двух месяцев, в течении которых происходят события, в «Поединке» более-менее детально описаны 8 дней (мы их уже называли выше). Все эти 8 дней размещаются на временной шкале относительно симметрично: повествование приурочено к началу, середине и концу каждого месяца.

Во-вторых, обращает на себя внимание амплитуда повествования. Хотя она и колеблется от 0,5 стр. на 10 мин. до 1,5 стр. на две недели, всё же из 10 выделенных нами временных сегментов «Поединка», восемь посвящено описанию одного из дней, и здесь амплитуда повествования не очень сильно меняется (от 10 до 35 стр. на один день) и в среднем составляет 22,5 стр. на 1 день. В этом смысле темп повествования в каждом из названных восьми временных сегментах можно считать ровным.

Рассмотрим более детально те формы, в которых существуют повествовательные темпы. Ж.Женетт выделяет четыре основных формы повествовательного движения: резюме, сцена, эллипсис и пауза¹⁵. Временные параметры этих четырех движений ученый выражает посредством разного рода соотношений времени истории и времени повествования:

Пауза: время истории = n, время повествования = 0. Следовательно: время повествования ∞ > время истории;

Сцена: время повествования = время истории;

Резюме: время повествования < время истории;

15 Там же. — 124.

Эллипсис: время повествования = 0, время истории = n. Следовательно: время повествования <∞ время истории;

Резюме. Резюмирующим повествованием называют изложение в нескольких абзацах или на нескольких страницах нескольких дней, месяцев или лет без детализации действий и разговоров¹⁶. В «Поединке» есть фрагменты с использованием резюме. К примеру, XVII глава начинается со слов резюмирующего характера; «С этой ночи в Ромашове произошел глубокий душевный надлом. Он стал уединяться от общества офицеров, обедал большею частью дома, совсем один и перестал пить» [1, 185].

В повествовании классического типа резюме использовалось в качестве средства перехода между двумя сценами, соединительной ткани романного повествования, основной ритм которого определялся чередованием резюме и сцен¹⁷. В «Поединке» резюме функционирует в качестве «фона», на котором происходят события. Пространственные внутренние монологи главного героя существенно модернизируют повествование в этом произведении, но всё же резюме тут выступает в своей традиционной функции — служить связкой между сценами.

Сцена. Сценическое повествование прочно связано с резюмирующим в текстах классического (бальзаковского) типа, в которых главные моменты действия совпадают со сценами, а незначительные резюмируются в общих чертах. Как отмечает Ж.Женетт, ритм в таком повествовании образуется «из чередования недраматических резюме, служащих для ожидания и связи и драматических сцен, роль которых в развитии действия является решающей»¹⁸. Судя по всему, сцена в «Поединке» близка к каноническому типу.

Пауза. Под паузой как одним из видов повествовательного движения понимают вневременное описание, когда повествователь, оставляя ход истории, информирует читателя о характере какого-либо зрелища, предмета, персонажа (традиционно пауза совпадает с портретом, пейзажем или интерьером). Таким образом, пауза — это не остановка в повествовании, а остановка в истории. Повествовательный анализ повести «Поединок» показывает, что описательные паузы в нем очень редки. В классической описательной паузе повествователь прекращает ход истории и общается исключительно со своим читателем. Персонажи в это время «ждут», пока повествователь не соблаговолит к ним возвратиться. В «Поединке» таких пауз две. Одна — описание комнаты Назанского. Ромашов влезает к Назанскому через окно. Назанский дает ему руку. Ромашов еще на улице, но повествователь уже начал детальное описание комнаты: «Комната у Назанского была еще беднее, чем у Ромашова. Вдоль стены у окна стояла узенькая, низкая, вся вогнувшаяся дугой кровать...» и т.д. [1, 95]. Наконец Ромашов попадает в комнату и Назанский с ним здоровается. Вторая пауза в «Поединке» — описание «мертвецкой», которое дается еще до того, как в нее вошел Ромашов: «От табачного дыма резало в глазах. Клеенка на столе была липкая, и Ромашов вспомнил, что он не мыл сегодня вечером рук. Он пошел через двор в комнату, которая называлась «офицерскими номерами», там всегда стоял умывальник» [1, 197]. Надо полагать, что в момент этого повествования Ромашов движется в направлении «офицерских номеров». В это время описывается мертвецкая: «Это была пустая холодная каморка в одно окно. Вдоль стен стояли разделенные шкафчиком, на больничный манер, две кровати...» и т.д. [1, 197]. Все остальные описания в «Поединке» невозможно квалифицировать как собственно паузы: ведь ход истории не останавливается, время в истории продолжает течь.

Эллипсис. Четвертый тип повествовательного движения именуется эллипсисом. Под этим термином понимают пропуск во времени истории. Повествование «Поединка»

16 Там же. — С. 126.

17 Там же. — С. 127.

18 Там же. — С. 138.

воспринимается как последовательное и цельное изложение истории. Пропуски во времени истории не указаны открыто (как, например, «прошло два дня» и т.п.), а выявляются по ходу повествования. Если текстовой фрагмент датирован одним числом, а следующий за ним — другим, то временной разрыв между фрагментами определяется довольно просто (например, «первого мая полк выступил в лагерь», «в самом конце мая», «в тот же день», «наступило, наконец, пятнадцатое мая», «день 23 апреля был для Ромашова очень хлопотливым» и др.).

Повествовательная стратегия «Поединка», сформулированная в предыдущем пункте, обуславливает темп и ритм повествования в этом произведении. Темп повествования в «Поединке» ровный. Маскируя эллипсы, автор создает у читателя иллюзию последовательного и непрерывного изложения событий истории. Ритм повествования образует чередование сцен и резюме.

5. Точка зрения в повествовании

Совершенно очевидно, что повествовательная информация, содержащаяся в тексте, может быть изложена, во-первых, с разной степенью достоверности, а во-вторых, с той или иной нарративной позиции. Когда в рассказе «Метель» Толстого читаем: «В седьмом часу вечера я, напившись чаю, выехал со станции, которой название уже *не помню*, но помню, где-то в Земле Войска Донского, около Новочеркасска», то ясно, что события изложены с точки зрения рассказчика, выступающего в качестве персонажа, и степень достоверности излагаемого невысока. Зато начало другого рассказа Толстого («Утро помещика») представляет нам иной способ передачи повествовательной информации: «Князю Нехлюдову было девятнадцать лет, когда он из 3-го курса университета приехал на летние вакации в свою деревню и один пробыл в ней все лето». Здесь достоверность событий, излагаемых с точки зрения всезнающего повествователя, сомнению не подлежит.

Количество и качество повествовательной информации, составляющей текст, можно очевидно регулировать. Ж.Женетт говорит о двух видах такого регулирования, которые он называет дистанцией и перспективой¹⁹.

Всякое повествование воспринимается как отстоящее на большую или меньшую дистанцию от излагаемого. Каким образом автор может регулировать повествовательную дистанцию? Прежде всего, с помощью распределения передаваемой информации между повествователем и персонажами.

Так, вследствие разницы повествовательной дистанции, события, излагаемые в «Поединке», имеют разную степень достоверности. При таком способе изложения, какой мы имеем в этом тексте, нет возможности утверждать, что повествователь и персонажи всегда уверены в том, что они говорят. Когда в начале второй главы повествователь говорит: «...в собрании теперь пустота; *наверно*, два подпрапорщика играют на скверном, маленьком бильярде...», то понятно, что он не обладает всезнанием и вездесущностью и поэтому не может знать наверняка, что именно происходило в собрании. Те многочисленные «казалось», «должно быть», «точно», «можно было догадаться», «трудно было понять», которыми щедро усеян текст «Поединка», свидетельствует о том, что фильтром, сквозь который проходят события, прежде, чем появиться в повествовании, является не сознание повествователя (или, вернее, не только сознание повествователя). Здесь мы подходим к понятию «перспективы» или «точки зрения».

Для нас важно уяснить следующее: с чьей точки зрения излагаются события в «Поединке», изменяется ли эта точка зрения в процессе повествования или же остается неизменной, если изменяется, то каким образом и какие функции выполняет.

19 Там же. — С. 180.

Для того, чтобы удовлетворительно ответить на вопрос «кто видит?», мы должны на время отвлечься от вопроса о том, «кто говорит?», иными словами забыть, от какого лица ведется повествование.

Концепция «точки зрения» (которую Ж.Женетт называет фокализацией), широко разработана в западном литературоведении. Обычно выделяют три типа фокализации. Критерием такого выделения служит количество информации, сообщаемой повествователем. Если повествователь говорит больше, чем знает любой персонаж, то мы имеем дело с нулевой фокализацией; если повествователь говорит только то, что знает персонаж, то это называют внутренней фокализацией; и, наконец, если повествователь говорит меньше, чем знает персонаж, то это внешняя фокализация²⁰.

Даже беглый анализ «Поединка» убеждает в том, что события в нем изложены с точки зрения главного персонажа — Ромашова. То есть, пользуясь уже названными терминами, во внутренней фокализации. Помнится, А.Волков, анализируя «Поединок», говорил: «Если в какой-либо из сцен, герой не является центральной фигурой, то он все равно присутствует, а зачастую сама сцена дается через его восприятие»²¹.

Попробуем проанализировать этот вопрос глубже. Первая глава «Поединка» никак не выдает внутренней фокализации: у читателя создается иллюзия рассказа от имени всезнающего повествователя (нефокализованной наррации). Ведь и Ромашов, переместившись впоследствии в центр повествования, наряду с другими персонажами время от времени показан извне: «Ромашов вытащил шашку из ножен и сконфуженно поправил рукой очки. Он был среднего роста, худощав, и хотя довольно силен для своего сложения, но от большой застенчивости неловок...» [1, 72]. Однако в первой главе читатель не допущен к чувствам и мыслям персонажей, кроме одного Ромашова. А во время разговора с полковником Шульговичем Ромашов «чувствовал, как у него от обиды и волнения колотится сердце и темнеет перед глазами...» [1, 74]. Начиная со второй главы фокализация становится отчетливо внутренней. Ведь по-настоящему «внутренней» точка зрения может быть только во внутренних монологах, которые по объему занимают большую часть второй главы.

Теперь важно выяснить, остается ли такая фокализация на герое неизменной на протяжении всего текста повести?

Теоретически все события, излагаемые в «Поединке», могли быть известны Ромашову как персонажу. Ведь если он и не был непосредственным свидетелем некоторых событий, о которых идет речь в повести, Ромашов мог знать о них из рассказов, бытовавших в его полку. Как, например, о капитане Сливе: «Рассказывали про него, — *и это могло быть правдой*, — что...» [1, 133]. Однако при последовательной проведенной внутренней фокализации восприятие событий персонажем должно соответствовать восприятию событий читателями, а такого соответствия мы не наблюдаем. Проследим это на примере следующего отрывка:

«Придя к себе, Ромашов, как был, в пальто, не сняв даже шапки, лег на кровать и долго лежал, не двигаясь, тупо и пристально глядя в потолок. У него болела голова и ломило спину, а в душе была такая пустота, точно там никогда не рождалось ни мыслей, ни воспоминаний, ни чувств; не ощущалось даже ни раздражения, ни скуки, а просто лежало что-то большое, темное и равнодушное.

За окном мягко гасли грустные и нежные зеленоватые апрельские сумерки. В сенях тихо возился денщик, осторожно гремя чем-то металлическим» [1, 81].

Трудно согласиться, что всё излагаемое представлено с позиции Ромашова. Первое предложение выдержано во внешней фокализации; второе — во внутренней, а третье — опять во внешней. Ведь Ромашов, «тупо и пристально» глядящий в потолок не мог

²⁰ Там же. — С. 204.

²¹ А. Волков. Творчество А.И.Куприна. — С. 143-144.

одновременно констатировать (воспринимать), как за окном «мягко» гасли сумерки, а в сенях «тихо» возился денщик. Очевидно, что в приведенном выше отрывке представлены различные точки зрения.

В связи с концепцией точки зрения невозможно не вспомнить часто встречающуюся в «Поединке» ситуацию подглядывания в окно — повторяющуюся около десяти раз: Ромашов смотрит в окно Шурочки, поручика Зегржта, офицерской столовой (в то время, когда офицеры говорили о нем), свое собственное, один раз ситуацию подглядывания в окно моделирует Назанский в беседе с Ромашовым. Повествователь передает только то, что видит и ощущает персонаж, который смотрит, поэтому фокализация в этих фрагментах внутренняя.

6. Повествовательные инстанции и повествовательные уровни

Любую историю вполне можно рассказать без уточнения места, где она происходит, однако почти невозможно ее рассказать, не привязывая к какому-либо времени, поскольку мы вынуждены её рассказывать в каком-либо времени — настоящем, прошедшем или будущем. С точки зрения времени обычно различают четыре типа повествования: последующее (повествование о прошлом); одновременное (повествование о настоящем, синхронное самому действию); включенное (повествование между моментами действия). Для подавляющего большинства текстов характерно последующее повествование. Если в тексте употреблено прошедшее время, то это уже знак последующего повествования, хотя и не обозначено, какая именно дистанция отделяет момент рассказывания и момент истории. Женетт отмечает, что в классическом повествовании от третьего лица, эта дистанция предстает обычно как неопределенная и не имеющая особого значения, а прошедшее время маркирует некоторое прошлое событие без возраста²².

Повесть «Поединок» также формально принадлежит к этому классическому типу повествования от третьего лица. Здесь временная дистанция между точкой (во времени), с которой ведется рассказ, и временем истории представляется малозначимой. Здесь нет оценки событий с перспективы будущего, нет игры точками зрения. Хронологическое изложение событий лишает автора необходимости тщательного их датирования. В «Поединке» практически отсутствуют указания на то, с какой временной точки ведется повествование.

В «Поединке» повествование ведется от третьего лица. Однако важно подчеркнуть, что романист делает выбор не из двух грамматических форм (первое или третье лицо), а из двух повествовательных позиций: 1) повествование ведет один из персонажей; 2) повествователь отсутствует в рассказываемой истории. В исследуемом тексте реализована вторая позиция: тот, кто говорит, отсутствует в рассказываемой истории в качестве персонажа. Кто он? Можем ли мы идентифицировать повествователя с главным персонажем? Очевидно, нет. «Поединок» невозможно переписать от первого лица²³ без последствий для смысла. Когда, например, повествователь замечает, что в определенной ситуации Ромашов «в последний раз» думает о себе (по своей привычке) в третьем лице, то очевидно, что повествователем является не Ромашов, который не может знать (будучи ограниченным своей ролью персонажа), что именно он делает в последний раз.

Настоящим повествователем в «Поединке» следует считать эксплицитного автора. Эксплицитный (проявленный) автор — это такая повествовательная инстанция,

22 Ж.Женетт. Повествовательный дискурс. — С. 231.

23 Р.Барт для определения подлинного субъекта повествования предлагал «переписать» рассказ, сменив местоимение «он» на местоимение «я»: если эта операция ничего, кроме грамматического лица, не меняет, то мы имеем дело с повествователем-персонажем (см. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. — М., 1987. — С. 412.)

«фигура в тексте» (Барт), рассказчик, принадлежащий миру художественного вымысла и ведущий повествование от своего лица²⁴. Конечно же, проявленность автора²⁵ в поединке специфична: он лишь иногда выявляет себя в тех вводных словах, которые выдают того, кто говорит, маркируют личность автора-повествователя. Так, о подполковнике Рафальском читаем: «Справедливость требует прибавить, что отдавать ему долги считалось как-то неприкрытым...» [1, 145]. О капитане Сливе: «Рассказывали про него, — и это могло быть правдой, — что в одну чудесную весеннюю ночь...» [1, 133]. О буднях солдат: «Впрочем, дрались и не одни только унтер-офицеры...» [1, 105]. Полковник Шульгович с помощью своего голоса «кстати сказать, сделал всю свою служебную карьеру» [1, 74]. Мы привели здесь только те вводные слова, которые обозначают лишь того, кто говорит, а не того, кто видит (маркированного с помощью таких слов, как «казалось», «видно было», «точно», «трудно было понять» и др.)

Из указанных примеров видно, что говорящий (автор-повествователь) — это определенная личность. Он не произносит «я», но это «я» подразумевается: оно оценивает происходящее, комментирует его, уточняет, хотя и остается в тени.

В теории повествования существует представление, что повествовательные инстанции, функционирующие в тексте, размещаются на определенных повествовательных уровнях. Всякая инстанция имеет свою коммуникативную пару (как, например, автор/читатель). Так, в «Евгении Онегине» повествование ведет эксплицитный автор, который обращается к эксплицитному читателю:

Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы,
Или блистали, мой читатель.

Однако, названная пара повествовательных инстанций (повествователь/читатель) находится вне истории о Евгении Онегине, т.е. на экстрадиегетическом (диегезис — история) уровне. Кроме того, существуют и другие уровни: диегетический (уровень повествуемой истории) и метадиегетический (уровень истории в истории)²⁶.

В «Поединке» наррация ведется на нескольких повествовательных уровнях.

Экстрадиегетический уровень. Повествование этого уровня уже частично рассматривалось выше. Здесь функционирует повествователь, обращающийся к имплицитному читателю, почти никак не маркированному в тексте, но подразумеваемому (ведь если повествователь говорит «и надо ещё сказать», то очевидно, что сказать нужно кому-то, даже если этот кто-то — он сам). На том же экстрадиегетическом уровне функционирует и фокализатор (вместе со своей коммуникативной парой — имплицитным «зрителем»), который выбирает угол зрения, под которым представляются события повествователем. Ведь приводимые выше слова «визуального» плана («казалось», «точно» и др.) маркируют фокализатора как экстрадиегетическую инстанцию.

Диегетический уровень. На этом уровне функционируют персонажи истории. Их действия и речи собственно образуют историю.

Метадиегетический уровень. Здесь открывается множество форм. Во-первых, это уровень истории в истории. Таких историй второго порядка в «Поединке» несколько. Так, Ромашов часто думает о себе в третьем лице. Эти фразы всегда связаны непосредственно с какой-либо конкретной ситуацией. После конфликта с Шульговичем Ромашов думает о себе: «Его добрые выразительные глаза подернулись облаком

24 См.: Современное зарубежное литературоведение. — М., 1996. — С. 165.

25 Понятно, что говоря об эксплицитном авторе, мы ни в коем случае не имеем в виду реального автора, т.е. Куприна: реальный автор — инстанция внетекстуальная и в данном случае нас не интересует.

26 Женетт Ж. Повествовательный дискурс. — С. 238.

грусти» [1, 175]. После взгляда дамы, вышедшей из дорогого вагона: «Глаза прекрасной незнакомки с удовольствием остановились на стройной худощавой фигуре молодого офицера» [1, 78]. Получив письмо от Раисы: «И он рассмеялся горьким презрительным смехом» [1, 84]. и т.д. и т.п. Следует отметить, что подобные фразы Ромашова о самом себе невозможно отнести к диегетическому уровню, поскольку такими фразами персонаж творит «совсем другую историю». В сознании Ромашова возникает не только фраза, но и вымышленная ситуация. Ромашов рисует новый образ себя, образ, в котором синтезированы черты, свойственные вымышленному Ромашовым «герою», то есть бравому, бывалому, опытному офицеру. Образ, творимый Ромашовым, является уже образом второго порядка и поэтому принадлежащим не диегетическому, а метадиегетическому уровню, на котором действует вымышленный Ромашовым герой.

К тому же метадиегетическому уровню следует отнести все мечтания героя — распространенные и сюжетные по характеру. Эти мечтания можно разделить на три типа. Первый — мечтания-реакции. Они возникают (вспыхивают) в сознании персонажа стихийно как внутренний ответ на внешний раздражитель. Например, после конфликта с полковником Шульговичем в сознании подпоручика возникает картина мести полковнику и картина службы в качестве немецкого шпиона. Второй тип — мечтания-планы. Здесь примером могут служить мечты Ромашова о поступлении в Академию генерального штаба. Третий тип — мечтания-утопии. К ним принадлежит повествование Назанского о будущем состоянии человечества.

К метадиегетическому уровню повествования принадлежат сны Ромашова, в частности, сон, где герой видит себя мальчиком.

В сущности на метадиегетическом уровне находятся и те истории из жизни военных, которые рассказывают персонажи «Поединка». Когда Назанский рассказывает Ромашову историю о том, как подполковник Рафальский выбивает зыбы горнисту, то и горнист, и подполковник автоматически становятся персонажами второго порядка, а Назанский относительно них — повествователем.

Анализ повести А.И.Куприна «Поединок» с точки зрения повествовательных инстанций и уровней позволяет констатировать, что этом тексте, как и в классическом типе повествования от третьего лица неразличима временная дистанция между повествовательной инстанцией и историей (она оказывается просто несущественной). Повествовательные уровни «Поединка» сложно структурированы.

Повествование от третьего лица, но с преобладанием внутренней фокализации на герое является нарративным кодом автора, стремящегося наиболее полно раскрыть психологию персонажа (в форме внутренних монологов), и в то же время создать иллюзию её объективности.

7. Заключение

Все частные выводы, следующие из нашего нарративного анализа повести, уже, собственно, сделаны в каждом из пунктов. Здесь только укажем на то место, которое занимает исследуемое произведение в истории русской литературы. Мы далеки от мысли, что "Поединок" по своим повествовательным ресурсам — текст уникальный. Подобный способ письма уже встечался в западноевропейской литературе конца XIX века. Что же это за способ?

Мы считаем принципиальным изменение на рубеже веков повествовательной перспективы. Роман и повествовательная литература существенно субъективизировались по сравнению с объективной манерой XIX века. Это субъективизация проявилась в смене всезнающего и вездесущего повествователя реалистического романа, ведущего рассказ от третьего лица на повествователя, ограниченного персонажной перспективой, но также в третьем лице. Иными словами, нулевая фокализация меняется на внутреннюю и в этом изменении можно увидеть необходимый этап эволюции повествовательной техники, сменяемый далее

нарративной техникой модернизма, в первую очередь у Марселя Пруста, строящего тотально субъективное повествование от первого лица.

ЛИТЕРАТУРА

1. Афанасьев В. Александр Иванович Куприн. — М., 1972.
2. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов //Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. — М., 1987.
3. Берков П.Н. Александр Иванович Куприн. — М.-Л., 1956.
4. Волков А. Творчество А.И.Куприна. — М., 1981.
5. Женетт Ж. Повествовательный дискурс //Жерар Женетт. Фигуры: В 2-х томах. — Т. 2.
6. Крутикова Л.В. А.И.Куприн. — Л., 1971.
7. Кулешов Ф.И. Творческий пульс А.И.Куприна. — Минск, 1963.
8. Куприн А.И. Сочинения: В двух томах. — М., 1981.

ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Владислав ГИЖИЙ

© 2002

ЧАСОВИЙ КОНТИНУУМ НАРАТИВНОЇ СТРУКТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ НЕОРОМАНТИЧНОЇ ПРОЗИ

Художній світ українського неоромантизму будується у спробі прориву крізь видиму реальність до невідомих сфер надприродної ідеальної сутності світу, його вічної краси. Характерним є намагання скористатись образом дійсності як засобом передачі хвилюючого змісту свідомості. Такий тип романтизму йде від символізму. Неоромантичний зміст символістського дискурсу виходить із ідеалістичної тези про те, що навколишня, видима дійсність – ілюзія, а істинна сутність – прикрита. Символу в такому контексті відводиться роль зв'язкового ланцюжка, посередника між двома світами. У символі здійснюється синтез простору і часу.

Таким чином, просторова структура світу, сповідувана українськими неоромантиками, визначала і часову структуру нарративного дискурсу їх творів. Звертаючись до аналізу розуміння проблеми часу на початку ХХ ст., неважко простежити спроби молодих письменників знайти психологію, свого роду спіритуальність в апіорній категорії світомоделювання. Історичний час цікавив українських неоромантиків не тому, що у спостереженні еволюції тягlosti почергових обставин розкривається аналіз спадковості минулого, а тому, що у способі цільної злитості і наповненості суб'єктивного переживання народжується нова людина з іншою психологією та характером оцінювання.

Такі ідеї особливо властиві нарративній репрезентації почуття єдності індивіда з ідеальністю, з абсолютотом. Воно, як і всі явища в житті людства, підвладне законові хвиль чи коливань: у добу спокою і добробуту занепадає, малі й міліє, в часи бур поширюється й поглиблюється. "Інстинктивно чула існування бур, і були хвилі, коли душа пристрасно за ними тужила... Так, були хвилі, коли вона була спосібна зробити щось велике, була нап'ята, мов лук, що має в далеку далечину пустити стрілу" ("Природа" О. Кобилянської [1]).

Запропоноване розуміння нарратологічного аналізу української неоромантичної прози дає можливість повести дослідження у рамках особливої форми твору настрою – жанрово-стильової системи з внутрішньо психологічним конфліктом [2]. Особлива емоційна наснага твору-настрою розгорталась у спробі обмеження його часового простору надзвичайно тісними хронологічними рамками. Розвиток подій ставав не властивим для такого жанру. Тепер в центрі уваги монолітний завершений епізод життя у єдності настрою, ситуації та дії. За таким прийомом компонувалась функціональна осмисленість неоромантичного світогляду у формах "надзвичайної оперативності", що було підпорядковане двом суперечливим тенденціям: концентрації і розкнутості у

природі жанрової структури. У надрах вимоги "духу часу" зростала новела, "найбільш універсальний і свобідний рід літератури, найвідповідніший нервовому часу" [3]. Тут в основі почуття особи або послідовна зміна почуттів, настроїв моментальних чи нетривких, схоплених свідомістю або пам'яттю, втілюючи безпосередній емоційний порив, якесь почуття чи процес роздумів. Подія відбувається не зовні, а в душі людини. Надзвичайна випадковість людського переживання заклала основи, про які не можна було говорити в оповіді [4]. В такому випадку треба брати до уваги процес "оповіді про слова" [5] у його модерністичних конструкціях внутрішнього монологу чи невласне прямого мовлення. Це, врешті, дає змогу зосередитись на найтонших імпульсах індивідуальної думки. У пафосі романтичного психологізму "оповідь про події" в українському дискурсі поступається ліричності і драматичністю оповіді про розгортання внутрішнього хвилювання.

У своїх художніх шуканнях Ольга Кобилянська, трансформуючи внутрішнє, душевне переживання, відмовляється від будь-якої послідовності подій. Для неї існує єдина можлива дійсність, яку всі розуміють з середини. Це людська особа у своєму часовому перебігу. Це людське "я", що триває. Характерною особливістю прози письменниці є відхід від аналізу часу. Для Наталки Верковичівни із повісті "Царівна" щастя визначається широким, барвним життям у боротьбі із всякого роду проявами буденності, яка вимірюється лиш годинами. Герої Ольги Кобилянської шукають у часі тільки душу, внутрішнє хвилювання. Старий стінний годинник, який остався Наталці по бабуні, всякого разу вигравав якусь мелодію і при цьому приходила найщасливіша година. Поезія переживання, роздумів повертає героїню спогадами приємної екзистенції у минуле, вона дослухається до якоїсь простенької поетичної події, переживає її знову. Мелодія часу спонукала героїв до ретроспективної подорожі, мов у казці у давні часи. "Тоді життя лежало ще перед ним, повне надій і блиску, а я, спрятавшись в незамітний кут кімнати, слідила за ним мовчки, неустанно гарячими, очікуючими очима, слідила о кожний його рух!" [6]. Без такої екстатичної екзальтованості як виміру світу Вічної Краси годинник пов'язується з життям кінченного-невічного, яке заслуговує заперечення з боку людей надзвичайної чутливості.

Неоромантична література відмовляється майже повністю від історії, проте в основному вона просто суперечила принципу організації подій у їх часовій послідовності. У деяких аспектах своєї структуризації твори Ольги Кобилянської та Гната Хоткевича виражали первинний потенціал модерністської прози початку ХХ ст. Письменники ідеальні у спробах індивідуальних зсувів у традиціях часу та хронологічної послідовності. Російський вчений Михайло Бахтін стверджував, що прозові твори з самого початку свого існування у своїй основі мали новий спосіб концептуалізації часу [7]. Ж.Женет також в центрі уваги у прозовому творі бачить потенціал маніпуляції часом. Те, що він називає "анахронією" – відхиленням у наративі від послідовності, в якій події відбувались у реальності, визнається одним із традиційних засобів літературної нарації, один із конститутивних особливостей наративної темпоральності [8]. Словом, як засвідчують теоретики, однією із чільних рис наративного мистецтва є можливість перемоделювати потік життя у бажану континуальність.

Оновлення наративного дискурсу кінця ХІХ – початку ХХ ст. відбувалося в результаті звернення письменників до художнього досвіду інших типів творчості, особливо ліричного як іншого способу художнього моделювання світу. Оксана Забужко, розглядаючи ліричне як специфічний тип художньої діяльності, що значить насамперед певний тип естетичного переживання світу письменником, зауважувала, що у ліричному усувається потреба в події як формі, що в ній митцеві дається дійсність [9]. Поняття ліричне, на думку дослідниці, розсуває рамки лірики, обіймаючи як ліричну поезію, так і ліричну прозу, бо охоплює "естетичну концепцію буття". Неоромантична проза виділяється передусім специфічною художньою концепцією естетичного

переживання, через що буття як життя в красі, таким чином, проявляється насамперед через ліричне. Варто погодитись з О.Забужко, що, як і у ліриці, у неоромантичній прозі час "виконує формотворчу функцію: момент переживання здатний втягти в себе, сплавити воедино будь-які роз'єднані, не співвіднесені у просторі точки". Для конкретизації процесу означування у ліричному моменті чуттєво-емоційної сфери дослідниця вживає поняття "хронотопу моментальної особистості" [10].

Прискорення процесів суспільного розвитку, сприймання дійсності через вираження інтенсифікувало темпи згущення через поступовий перехід розвитку наративного володіння часом до ітеративності в оповіді. В такий спосіб наратор звертається до повторення, бо те, що Ж.Женет називає ітеративністю, треба розуміти як розповідь один раз про те, що відбувалось декілька раз [11]. Новела "Природа" починається нейтральним оповідачем, який дуже добре знає почуття, хвилювання і внутрішній світ героїні. Хронотоп моментальної особистості втілюється у зображенні хвилих миттєвостей, які не потребують ніякої "заземленості". Властиво, ітеративність має на увазі те, що було звиклим відбуватись регулярно, інколи, час від часу. "Іноді опановувала її невиразна жадоба чувства побіди; але через те, що виросла в неробстві, ніколи не заохочувана і не скріплювана, розпещена, виніжена, її сила спала, й ниділа і переходила в хворобливу, безпричинну тугу... Вона марила про щастя... Вижидала його щоднини, жила раз у раз в очіданні чогось нового, далекого... Інколи слідила за полетом орла, або як половик тихо крутився в кружала і немов чорна точка висів у воздухах... Іншим разом заглиблялась зовсім у шум лісу і, закривши лице руками, уявляла собі, що лежить на березі моря... Так снила вона і про фіорди там, на горі, на півночі... Сям-там чути було в лісі сумну думку гуцула, що все справляло їй превелике вдоволення. У вертепах, серед стрімких скель, почувся відгук. І вона уявляла собі його великим птахом, як коли б він у безтямнім леті бився о тверді скали і врешті, утомлений, падав на землю. Після того наставала тишина... Іноді вона плакала з суму... Молодий, гарний гуцул, котрого вона не раз уже бачила в батьковій канцелярії... Звичайно бачила його тільки, як ішов поперед її вікна, себто до її батька... Так були хвили, коли вона була спосібна зробити щось велике, була нап'ята, мов лук, що має в далеку далечину пустити стрілу. Так се тривало не довго. Вона корчилася і ставала лінивою. Очікування мучило й розстроювало її. В такі хвили вона зверталася до природи" [12]. Таким чином, захоплення письменниці ітеративністю свідчить про домінуючі властивості психології художнього світу неоромантика передати гостре відчуття аналогії між моментами. Незважно помітити, що подібна релевантність схожих подій, пов'язаних між собою одним реченням, не зводить мислення наратора до апріорної переконаності, що не варто описувати кожен окремий факт ситуації та обґрунтовувати його детальною інформацією. Нова переконаність виникала за підтримки якісно іншої естетичної теорії та художньої практики. Для українських неоромантиків, як і для М.Пруста, як відзначає Ж.Женет, не так важливим ставало відчуття конкретності моментів, скільки відчуття індивідуальної фіксації сприймання, хвилювання, внутрішньої душі [13]. Моменти тут мають цілеспрямовану тенденцію зливатись, уподібнюватись один з одним. У неоромантичній прозі така стягнутість, стислість відчуття пов'язується з індивідуальністю уявного світу. Так, у новелі "Природа" О.Кобилянської цим уявним світом естетичного світомоделювання є природа. Саме "там (героїня – В.Г.) набиралася сили й терпеливості. Там святкувала свої золоті години побіди... Там воздух, бачиться, повен запаху айстрів, і на всьому лежить легкий сум" [14].

У творі "Impromptu Phantasie" О.Кобилянської та ж ітеративність будується у протиставленні творчого хвилювання та психологічного відчуження. Письменниці допомагає у цьому ретроспективний погляд наратора-персонажа у минуле. І знов нема послідовності, зв'язаності між згаданими подіями. Філософська надзвичайність героїні перебуває у метасловесному світі, над текстом. "Кожим разом, коли долітають до мене

торжественні, поважні звуки дзвонів, пригадують вони мені минулі літа і одну людину, яка була ще дитиною... Годинами передежувала на спині в траві і вслухувалась в дзвонення якогось стародавнього історичного монастиря, – вслухувалась і плакала, доки з утоми не ослабала. Так бувало деякою порою" [15].

В О.Кобилянської зазначена ітеративність часто пов'язується з певними символічними образами, явищами, які нагадують чи спонукають героя до мислення, роздумів. Як видно на прикладі новели "Природа", існує цілісна єдність між творчим психологізмом думок персонажа та природними з'явами. У творі "Impromptu phantasie" це – звуки, а точніше "звуки дзвонів". Саме вони зводять до одного всю сукупність подій через метафоричну свідомість героїні. "Се завжди пригадують мені торжественні, поважні звуки дзвонів" [16].

Своєрідне переакцентування традиційного ставлення до часу здійснювалось у неоромантиків через зразки ліричної прози. Згущення, конденсація, стягнутість у найвищих точках їхньої творчості давали "поезії в прозі". Пробуючи відшукати повноцінність людського роду у монологічних, естетично виважених чуттях, письменники зверталися до переосмислення ідеального світу у романтичних мареннях і снах, у теплих описах світу мрій та віри. Стильове вираження "хронотопу моментальної особистості" служило функціонуванню радикального протиставлення себе суспільності. Йдеться про одне хвиливе переживання у "тепер і тут" нагнітання всієї повноти буття. Втрата подієвості переводила нарацію у її розгортання у просторі внутрішньої думки. Завдяки виявленню естетичних відношень у навколишній дійсності актуалізується кожний психологічний стан людини, бо він відбиває цілісність окремо взятої особистості. Оскільки не існує жодного враження, яке би не було сукупністю пережитого і теперішнього ества людини, людина завжди побивається у спогадах відчуттів. Такі спогади так чи інакше у конкретному індивідуальному житті пов'язані не з послідовністю подій, а так би мовити з тим психологічним фоном візій повноти, ідеальності, добра та краси. Пошук ліричним героєм себе здійснювався, таким чином, через пам'ять. Пам'ять, отже, стверджується через час у свідомості. Така пам'ять ірраціональна, вона наповнює людину асоціаціями у звуках, запахах, кольорах, різного типу відчуттях, переживаннях: "Білий причілок маленької хати, облитий сьйвом місяцевим. Чорна тінь, що, руки заломивши, малюється на білій стіні... Сльози... загушене ридання. Смуток чується навколо і в серці... О, сльози, сльози!.. І – тихий вітер в гаю далекого" ("Поезія в прозі", Г. Хоткевич) [17]; "Пустині дайте мені! Далекої широкої пустині з пекучим сонцем... без гуку і життя - нехай я плачу. Так я не стріну нічий очей. Ні очей матері з віщим серцем... ні батькових, готових усе до бою за щастя дитини своєї... ні очей брутальної, буденної, цікавої юрби, - нікого не стріну. Зарию обличчя в запеклу землю й буду її освіжувати своїми сльозами, доки стануть і затоплять жаль мій смертельний і мене. А сонце буде їх усе пити й пити... Жадібне сонце болю..." ("Мої лілеї", О. Кобилянська) [18].

Отже, своєрідність художнього стилю письменників-неоромантиків зумовлюється передусім ліричністю оригінального переходу реального, теперішнього часу суб'єкта у вічність. Звідси – часовий розмір оповідного komponування пояснюється на текстуальному рівні зіставленням в одній миті переживання різних часових площин або ж зведення їх елементів у єдину пульсуючу інтеграцію індивідуального хронотопу моменту у формі метафоричного згущення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кобилянська О. Твори: В 3 т. – К.: Держлітвидав УРСА, 1956. – Т.1. – С. 375.
2. Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. – К.: Вища школа, 1989. – С. 14.
3. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Зібр. творів: У 50 т. – Т. 41. – С. 524.

ЧАСОВИЙ КОНТИНУУМ НАРАТИВНОЇ СТРУКТУРИ...

4. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст. – К.: Вища школа, 1981. – С. 128.
5. Genette G. Narrative discourse. - Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983. – P. 125.
6. Кобилянська О. Твори: В 3 т. – К.: Держлітвидав УРСА, 1956. – Т.1. – С.255.
7. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. литература, 1975. – С. 124.
8. Genette G. Narrative discourse. - Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983. – P. 35-36.
9. Забужко О. С. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності // Рад. літературознавство. - 1986. - №6. - С.36.
10. Там само. - С. 38.
11. Genette G. Narrative discourse. - Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983. – P. 116.
12. Кобилянська О. Твори: В 3 т. – К.: Держлітвидав УРСА, 1956. – Т.1. – С. 375-376.
13. Genette G. Narrative discourse. - Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983. – P. 123.
14. Кобилянська О. Твори: В 3 т. – К.: Держлітвидав УРСА, 1956. – Т.1. – С. 376.
15. Кобилянська О. Твори: В 3 т. – К.: Держлітвидав УРСА, 1956. – Т.1. – С. 564.
16. Кобилянська О. Твори: В 3 т. – К.: Держлітвидав УРСА, 1956. – Т.1. – С. 565.
17. Хоткевич Г. Поезії в прозі – К., 1902. – С. 39.
18. Кобилянська О. Твори: В 3 т. – К.: Держлітвидав УРСА, 1956. – Т.1. – С. 572.

ПРАКТИЧНІ ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Любов ЦАРИК

© 2002

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІРИКИ В.СОСЮРИ 20-Х РОКІВ

Стосовно змісту поетичного твору традиційно виділяють такі типи ліричної композиції: лінійну, пунктирну, кільцеву, спіральну, композицію-паралелізм, композицію-тріаду, розімкнуту, асоціативну, зворотно-поступальну, композиційну антитезу [1, 8]. У творчості В.Сосюри 20-х років не можна виділити усі названі типи композицій. Однак серед них є такі, до яких автор звертався найчастіше. Так само, як ми зазначали у попередньому розділі, існує певна закономірність у застосуванні поетом тих чи інших форм композиційного вирішення змісту. Для Сосюри ця закономірність стосується, як стверджував М.Доленго, еволюції його психоідеології. Тому в аналізі виділених композиційних структур намагатимемось рухатись за принципом історичної видозміни авторської свідомості. В результаті цього виникне можливість простежити те, як подібна ситуація уявного буття лірика знайшла свій відбиток у його поетичному дискурсі.

У творчості Сосюри 20-х років найчастіше вживаною є кільцева композиція. Зовнішній вираз кільцевої композиції – повернення в кінці вірша до його початку. Нагадал це значить, що для поета початок поезії вартий того, щоб про нього нагадати ще раз наприкінці. При цьому для Сосюри не існує якоїсь вартісної різниці в тому, чи він застосовує кільцеву композицію до теми революції, чи для вираження своєї самотності. В обох випадках даний тип побудови ліричного твору постає надзвичайно доцільним. Відомо, що за принципом кільцевої композиції дуже часто побудована народнопоетична творчість. Тому важливо пам'ятати, що у ранньому віці Сосюра виховувався на піснях, романах, через що його поезія багато в чому нагадує романсову лірику.

Прикладом кільцевої композиції вже у першій, відомій нам збірці “Поезії” може бути вірш “О, недаремно, ні, в степах гули гармати...”. Конструктивним моментом авторської концентрації є намагання поета взяти у певні рамки, заокруглити своє хвилювання, відбити динаміку мас, рух народу, зміни, які відбуваються у нього прямо на очах. Він прагне відшукати цьому глибинне підтвердження, завершення, наповнення смыслом від дотичності всенародного, колективного, загального до мого, індивідуального. Це має привести до полегшення, спокою, рівноваги, яких так хотілось не лише самому поету, але й усім, щоб і далі бути впевненим у собі й своїх силах. Результат є тут, перед очима, тому ніщо не є марним, як не марне й те, що уже пережилось, що втрачене, бо багато чого було знайдено, здобуто:

О, не даремно, ні, в степах гули гармати,

І лялась наша кров, і падали брати...
О, не даремно, ні, моя старенька мати
Зняла з своїх дітей дукатики й хрести!... [4, 47-48].

Краще зрозуміти цю композиційну перспективу В.Сосюри допоможе думка А.Ткаченка, котрий зауважує, що кільцева композиція ліричних творів увиразнює багатозначність використаних у творі ліричних мотивів [2, 236]. Однак у Сосюри подібна багатозначність аргументується ще й як фіксація напруженого життя усього народу. Сюди можна віднести ще декілька поезій: “Роздули ми горно ще нерухоме вчора...”, “Сняться мені ешелони і далі, грізні загоны...” та багато інших. Об’єднує їх, зрозуміло, революційна тематика кардинальних перетворень людського світу. Хоча основним принципом їхньої побудови є обрамлення ліричного сюжету, проте у їхній структурі часто буває так, що початкова і кінцева фрази, котрі повторюються, мають тісний зв’язок з внутрішніми строфами ліричного твору. При цьому, якщо забрати зовнішні рамки, легко помітити, що і вони (внутрішні строфи) побудовані за принципом повернення. У Сосюри традиційно це відбувається за правилами зворотно-поступальної композиції. Переважно така вільна побудова із застосуванням двох видів композиції вживається з метою возвеличення, підтвердження патетичності висловленої в обрамленні ідеї. Ось, наприклад, поезія “Сняться мені ешелони і далі, грізні загоны...”. Власне, сюди можна віднести твердження Б.Томашевського про нанизання на основний мотив побічних додаткових мотивів. У творі панує специфічний настрій, до якого хочеться повернутись знову і знову. Від цього кільцева композиція тільки ще більше поглиблюється і, по суті, переростає в структуру дзеркальну, симетричну: наче хвиля знаходить від першого рядка до останнього і навпаки:

Сняться мені ешелони і далі,
грізні загоны...

А сосни шумлять...

То не серце у тривозі б’ється дзигною на палі, —
червоніє і несеться над безоднями Земля... [4, 70].

Крім такого звиклого як для кільцевої композиції призначення, вона може у творчості поета виконувати ще іншу функцію. У поезіях індивідуальної тематики самотності це функція замкнутості світу. Текстуальний повтор у цьому випадку підкреслено замикає світ ліричного суб’єкта у свої тенета. Проте це не значить, що виходу для душі поета нема, просто в тому зовнішньому, позаіндивідуальному світі нема можливості знайти собі місця. Відтак кільцем світ вірша функціонує у своїй миті внутрішньої концентрації, в основі якої може перебувати чи якесь переживання, чи якийсь спогад, чи роздум, чи почуття. У цьому, на думку Ю.Нікішова, художній ефект кільцевої композиції [1, 15]. У В.Сосюри такий тип композиції застосовується у поезіях елегійного спрямування. Як вже зазначалось, традиційною для Сосюри є потреба спогаду, повернення у минуле. Оскільки минулого уже не повернути в дійсності, то замкнутість ліричного переживання від романтичної ретроспекції здатна залишити ліричного суб’єкта в рамках свого уявного буття. Вона втягує його у себе, наповнившись світом і чарами минулого, дитячого, юнацького, первинного. З цього погляду особливо примітна інтимна лірика поета: “Маки”, “На снігу”, “Так ніхто не кохав”, “О кучері ясні і очі Беатріче...”. Це далеко не повний список поезій, у яких ліричний суб’єкт занурюється у свої фантазії в ідеальний образ жінки. Прикметною в такій парадигмі кільцевих композицій є поезія “Маки”. Вона побудована у вигляді своєрідних сходинок, по яких можна зійти у саму серцевину внутрішніх, найбільш особистих хвилювань. Сходинки утворюють обрамлення, яке складається із трьох рівнів. Так, зовнішніми є такі рядки: “Мені хочеться ходити з одрізаною головою Данте на руках // і слухать про любов до Беатріче...”. Далі наступний рівень: “Шелестіли жита, хвилювали жита, // а між ними розкидано маки. // Там, там, // там, там, // козаки, козаки, козаки!..” І останній рівень: “Місто. Ніч. // Огненні крики в повітрі... // Хто це на вухо

мені // виє тоненько і хитро?..” І лише у самому центрі знаходиться сама серцевина, у якій передається сумнів: “а може, я сплю, може чого занедужав?..” [4, 62-63]. Дзеркальності, симетричності композиції надає ще й те, що на початку поезії усі вищеназвані рівні розгортаються від першого до останнього, а наприкінці, навпаки, — від останнього до першого.

Поезії В.Сосюри 20-х років зазнавали великого впливу нових віянь авангардистського спрямування, які діяли в культурі переходною доби. Ці впливи у творчості лірика перетиналися із соціальними мотивами перетворення світу та проблемами революційного вивільнення буття. Зокрема, в основі побудови ліричного вірша “Сніг” лежить кільцева композиція (визначити тип композиції можна тільки за текстом, що поданий без купюр у двотомнику 2000-го року). Темою його є звичайне для Сосюри повернення спогадами в минуле. За допомогою таких зовнішніх рамок лірик, так би мовити, створює певний своєрідний контекст, на фоні якого виникають думки про свою рідну домівку і матір. Повернення до пережитого, до того, що відбулося, у поезіях такого плану (звичайно, йдеться про внутрішнє, душевне, сугубо інтимне) свідчить про те, що лірику хочеться ще і ще раз полинути думками і фантазіями в романтику своєї минувшини. Мотивацією таких відчуттів стають холод і мороз снігової негоди:

Сніг...
Перед очима за лицами лица – вулиця метушиться...
Мов у сні,
Падає сніг...
Мої думи заклопотаними горобцями –
За сніжинками, за летючими...
Ех, їдять його мухи з комарами!.. [3, 52-54].

Замкнутість кільцевої композиції цілком відповідає тому типу психоідеології авторської свідомості, тому типу ліричного суб’єкта, котрий функціонує у поезіях самотньої медитації, самоаналізу, бо вона втримує у миті самотньої концентрації, коли є “я”, знову “я” і мої переживання. Тут спогади про рідну домівку: “І все куди не йду, холодні трави сняться...”, “Рвав восени я шипшину, карії очі любив...”; спогади про кохану: “Так ніхто не кохав”, “Де сирени і вітер, де тонко залізо скиглить і кигоче... Чи побачу тебе я удруге?”, “Ластівки на сонці, ластівки на сонці, як твої зіниці в радісних очах”, “Магнолії лимонний дух”; відчуття індивідуальної незайманості, незаповненості: “Минай проклята ніч, минай!”, “Коли місяць на цвинтарі бродить, так убого і тепло мені...”, “Чайник кричить – на дорогу...”.

У творчості В.Сосюри 20-х років кільцева композиція може виражатись обрамленням, котре складається з кількох строф, як у вірші “Так ніхто не кохав”. Тут зовнішню рамку виконують дві строфи, у яких автор, застосовуючи принцип паралелізму, уподібнює народження нового кохання із відновленням навесні усього після довгої зимової сплячки:

Так ніхто не кохав. Через тисячі літ
лиш приходить подібне кохання.
В день такий розцвітає весна на землі
і земля убирається зрання...
Дише тихо і легко в синяву вона,
простягає до зір свої руки...
В день такий на землі розцвітає весна
і тремтить од солодкої муки [4, 68-69].

Можливою формою рамки є також одна строфа, як у поезії “О кучері ясні і очі Беатріче”:

О кучері ясні і очі Беатріче,
ви знову в тьмі моїй, неясні і смутні.

І знову, як тоді, покірнеє обличчя
вишнево зацвіло під поглядом моїм... [4, 92-93].

Кільцева композиція далеко не завжди вимагає буквального, точного повернення до початку. Можливий у поезіях В.Сосюри варіантний мотив. У відомому вірші “Коли місяць на цвинтарі бродить...” остання строфа повторює першу не дослівно. За рахунок деякої перестановки предметів створюється видимість переакцентування переживань та відчуттів: “Коли місяць на цвинтарі бродить, // так убого і тепло мені... // І думок золоті хороводи // знов встають, невимовно ясні...” — “В моїх дум золоті хороводи // закував я і муки, і гнів. // Тільки місяць на цвинтарі бродить, // виглядає з-за ґрат і вінків...” [4, 101-102]. Таким обрамленням поет підкреслює усю стабільність ситуації. Хоч подеколи у зв’язку з перебігом подій у самому предметному світі відбуваються певні зміни, проте для ліричного суб’єкта вони незначні. У цьому випадку кільцева композиція дає можливість зрозуміти усю жалісливість та нікчемність, а то й небезпеку цих змін, особливо, коли вони мають стосунок до інтимного, котре в житті ліричного суб’єкта є найбільш щирим: “Рвав восени я шипшину, // карії очі любив. // Вечір упав на коліна, // руки простяг золоті...” — “Там я забув про шипшину, // очі твої розлюбив. // Вечір упав на коліна, // руки простяг золоті...” [4, 81].

Осмислення жанрово-стильової своєрідності творчого доробку В.Сосюри післяреволюційного десятиліття повинно обов’язково здійснюватись шляхом залучення до аналізу екзистенційної парадигми дуальності поетового світу. Оскільки стиль розглядаємо як спосіб словесного вираження автором своєї мистецької, внутрішньої суті, то екзистенційна дуальність його дійсності, зрозуміло, знаходить своє відображення на рівнях властивої лірику художньої поезики його творів. Водночас, екзистенція людини – це завжди життя у всій повноті своїх переживань, відчуттів, роздумів, описів і належних їм смислів. Це саме можна знайти в ліричній поезії. Тому для усвідомлення змісту, характерності, логіки поетичної структури доцільно застосовувати композиційний аналіз художніх творів митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Никишов Ю. Лирика: поэтика и типология композиции. — Калинин, 1990. — 95 с.
2. Смілянська В. «Святым огненным словом...» Тарас Шевченко: поэтика. — К.: Дніпро, 1990. — 290 с.
3. Сосюра В. Вибрані твори: В 2 т. — К.: Наукова думка, 2000. — Т.1: Поетичні твори. — 648 с.
4. Сосюра В. Твори: В 10 т. — К.: Дніпро, 1970. — Т.1. — 357 с.

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

Олег ЛЕЩАК

© 2002

**МЕЖДУ ЕДИНСТВОМ И МНОЖЕСТВЕННОСТЬЮ,
ИЛИ СПОР О МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЙ ПОЗИЦИИ
РУССКИХ ПРАЖАН****(Патрик Серио «Структура и целостность. Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе. 1920-30-е гг., М.: Языки славянской культуры, 2001. — 360 с.)**

Читать книгу профессора Патрика Серио из университета в Лозанне было одновременно истинным удовольствием и ужасным мучением. Удовольствием потому, что, во-первых, собственно методологическая работа по лингвистике или философии языка сейчас огромная редкость (это одна из очень немногих в наше время попыток провести глубокий методологический анализ лингвистической концепции), а во-вторых, потому что автор очень тонко чувствует проблему и не уходит от необычайно сложных проблем, встающих перед каждым методологом, пытающимся объяснить философские и мировоззренческие основания чьей-либо научной теории. Это называется научной честностью и уже за одно это низкий поклон автору «Структуры и целостности». Патрик Серио совершенно верно и очень тонко подмечает методологическую и терминологическую подоплеку многих современных недоразумений, связанных с оценкой деятельности пражской школы и структурализма в целом. Проблема в том, что термины «структурализм», «позитивизм» и «натурализм» зачастую используются с прямо противоположными значениями и применительно к совершенно оппозиционным направлениям. Книга помогает разобраться во многих хитросплетениях современных критических анализов и оценок лингвистических направлений. «Работа Пражского лингвистического кружка, – пишет профессор Серио, – нередко определяется в учебниках и энциклопедиях как «первенство порядка означающего», «трактовка языка в терминах чистой комбинаторики». Ни одно из этих определений к обсуждаемым здесь текстам не приложимо» (с. 285). Одним из наиболее несомненных достоинств книги является развенчание многих расхожих мифов о ПЛК и русских пражанах.

Откуда же впечатление мучительного несогласия с целым рядом положений и трактовок. Есть два ответа на этот вопрос: простой (для дилетантов) и сложный (для тех, кто понимает). Простой ответ состоит в том, что каждый может по-своему трактовать теоретическое наследие ученого и разногласия в трактовках не могут оставлять заинтересованного исследователя равнодушным. Тут я бы процитировал самого автора: «[...] между школами, течениями нет настоящей прерывности, а потому новую парадигму невозможно отличить от нового варианта старой парадигмы. В самом деле, можно до бесконечности спорить о том, относится ли младограмматика и Казанская школа Бодуэна де Куртенэ к одной парадигме или нет» (с. 46). Но будучи

совершенно солидарным с Патриком Серิโอ в том, что нет непреодолимых преград для взаимопонимания между учеными, настроенными на диалог и пытающимися выйти для этого на метатеоретический уровень, я полагаю, что не стоит «спорить до бесконечности», достаточно лишь выработать общие критерии методологической оценки той или иной теории. Если задать себе вопрос «каковы критерии отнесения этих двух школ к одной или различным парадигмам», проблема снимется автоматически, поскольку будут заданы рамки дискуссии. Дискуссию нельзя вести в «несформатированном» пространстве» (используя компьютерную метафору). Но в первой части высказывания профессор Серิโอ совершенно прав. И деятельность русских пражан прекрасное тому подтверждение.

Но есть и более сложное объяснение тревожного состояния, в котором я читал эту книгу. Это ощущение фантастической близости, почти идентичности собственного видения лингвистической проблематики видению и пониманию автора, и вместе с тем острое ощущение какой-то непреодолимой разности, чуть ли не пропасти, которая пролегла между нами. Насколько я согласен с ходом рассуждений профессора Серิโอ, настолько же не согласен с выводами, к которым он в результате этих рассуждений приходит. И это весьма печально.

Проблема парадигмы

Начну со сходств. Первое принципиальное сходство своей концепции методологической типологии (т.е. типологии методологических течений или, выражаясь куновским языком «парадигм») с концепцией профессора Серิโอ я вижу в том, что он предполагает не смену парадигм, а их сосуществование во времени и пространстве: «[...] не стоит обольщаться эпистемологическими разрывами, прерывностями, скачками, рассеянием высказываний: скорее нужно искать моменты медленного созревания, постепенного отрыва – в той области гуманитарных наук, где изменение знания обусловлено не столько открытиями в той или иной дисциплине, сколько метафорическим привлечением моделей и понятий, взятых из других дисциплин и даже других областей (искусство, политика и проч.). В них одновременно и без труда сосуществуют различные, противоположные, взаимопротиворечивые понятия, причем сама неустойчивость этих понятий (одно и то же слово может иметь различные значения) облегчает такое сосуществование» (с. 56).

Это настолько важное положение, что ради него можно было бы закрыть глаза на существующие между нашими взглядами различия. Почему? Прежде всего потому, что оно предполагает наличие преемственности взглядов и потенциально содержит в себе идею антропоцентрического плюрализма. Именно одновременность этих двух составляющих позволяет интерпретировать подобного рода взгляд как функциональный. С одной стороны парадигма не отрывается от конкретного ученого-теоретика, который работает в русле этой парадигмы (вернее, который теоретизирует на тех или иных методологических основаниях), и не превращается в метафизическую реальность, а с другой, – допускается сходство взглядов, положений, концепций и теорий различных ученых на методологических основаниях, причем допускается как пространственное (школа), так и временное (традиция) их сходство. Этим объясняется факт, что Патрик Серิโอ более или менее последовательно пытается говорить о «евразийстве» или о «структурализме» не как об объективно существующих концепциях, а как о взглядах конкретных людей – Н. Трубецкого, Р. Якобсона и П. Савицкого. Причем красной нитью проводится идея о неполном соответствии их взглядов, а следовательно, об относительности понятия «евразийство» или «пражский структурализм». Правда, иногда профессор Серิโอ все же несколько увлекается и нехотя обобщает взгляды всех пражан (не только Трубецкого и Якобсона), хотя в книге нет специального анализа весьма оригинальных и во многом отличных от излагаемых взглядов Вилема Матезиуса, Богуслава Трнки или Владимира Скалички. В

эволюционистской трактовке парадигмы, представленной Патриком Серіо, если ее интерпретировать антропоцентрически (а не объективистски), заложена, как мне кажется, еще одна очень ценная возможность развития мысли: идея о **многoвременном** (ранний Трубецкой, поздний Трубецкой) и **многoместном** субъекте ученого (Трубецкой-философ, Трубецкой-идеолог и Трубецкой-лингвист). Если принимать множественность временных срезов какой-то теории (становление, развитие, критика, отрицание) и множественность ее личностных репрезентаций (определенная разность взглядов представителей одной и той же школы), то почему же методологически и мировоззренчески не признать возможности такого же развития и такой же множественности в пределах одной личности?

Книга ограничивается периодом становления структурализма в 20-30-х гг XX века. Автор неоднократно подчеркивает отличие взглядов Якобсона после 1939 года от его же взглядов в пражский период. Однако автор, по-моему, недостаточно критически оценивает существенную разницу во взглядах Трубецкого в период до возникновения Пражского лингвистического кружка и в период работы в кружке. Почему это необходимо должен быть один и тот же «Трубецкой»?

Разве мало бывало случаев, когда взгляды одного и того же ученого изменялись столь существенно, что его последователи оказывались в противоположных идеологических и теоретических лагерях? Разве не так было с О. Контом, о котором пишет профессор Серіо как о «настоящем» позитивисте, упрекая русских философов и лингвистов в неправомерном употреблении этого термина к кому угодно, но только не к Конту? Вспомним судебный процесс между учениками и последователями «позитивиста» Конта, превратившего свой эмпиризм и рационализм в религиозный культ. Разве не то же произошло с Сократом, Платоном, Аристотелем, Кантом, Марксом, Фрейдом, Потебней, Соссюром, Бодуэном де Куртенэ, Гуссерлем, Выготским, Виттгенштейном, взгляды которых были столь многогранны, разнообразны и так существенно эволюционировали, что после их смерти принципиально различно интерпретировались их непосредственными и позднейшими продолжателями и учениками?

Разве мало бывало случаев, когда взгляды одного и того же ученого в одно и то же время были методологически противоположными применительно к различным областям знания или родам деятельности. Абельяр был рационалистом-номиналистом в эпистемологии и интуитивистом-идеалистом в теологии, Декарт был механицистом в физике и иллюменистом в философии, Беркли был эмпириком-индивидуалистом в эпистемологии и метафизиком-идеалистом в теологии, Кант был объективистом в космологии и менталистом в антропологии и эпистемологии, Джемс был детерминистом и сенсуалистом в психологии и прагматистом в философии и теологии. Почему Трубецкой непременно должен обладать целостным мировоззрением? Автор сам не раз отмечает противоречия и непоследовательности во взглядах русских пражан. Не проявляет ли сам профессор Серіо непоследовательность, когда, борясь с «организмизмом» и «хололизмом», пытается рассмотреть взгляды Трубецкого именно как пространственно-временное единство и органическую целостность?

Поэтому я никак не могу согласиться с тезисом Патрика Серіо (который, впрочем, он почерпнул у Д. Чижевского и Й. Томана), что между «евразийством» и «структурализмом» (или «функционализмом») Трубецкого и Якобсона можно и следует ставить знак равенства (сильная версия) или что их «структурализм» прямое следствие их «евразийства» (мягкая интерпретация). Я бы не рассматривал этого вопроса столь однозначно и прямолинейно. То, что это явления сходные и до какой-то степени аналогичные, – нет сомнения. Иное дело, происходят ли они друг из друга или же в их основании лежит какой-то третий, более глубокий источник. А этот источник незримо присутствует в книге, то и дело выглядывая из за строк о специфическом способе миропонимания и миропонимания русских пражан. Но вся проблема в том, что профессор

Серио категорически **против** экспликации этого источника как реального методологического фактора и всю силу своей критики обращает против него.

Есть ли «русская» наука?

Книга заканчивается выводом, что «не существует ни «русской науки», ни «западной науки», но лишь преобладающие в обществе виды дискурсов, которые одновременно являются и системами ценностей, попеременно опирающимися на тот или иной виток спирали (условно говоря, на Просвещение или на Романтизм)» (с. 320-321). Что значит «преобладающие дискурсы»? Почему они преобладают на Востоке и практически не возникают на Западе? Почему русских ученых, философов, мыслителей постоянно мучит проблема «Зачем?», «Что имеется в виду?», «Каков смысл (происходящего, слов, текста, поступка)?» Почему они постоянно тянет к обобщениям, комплексному подходу, к рассмотрению «со всех сторон», к целостности? И почему восточный славянин так тоскует за границей? Почему «поэт в России больше, чем поэт»? Почему типичным объяснением человека с Востока является фраза «этого нельзя объяснить, это нужно чувствовать»? Откуда эта убежденность, что «что русскому на пользу, то немцу смерть»? Откуда эти постоянные рассуждения о том, что «умом Россию не понять»? Откуда этот устойчивый миф о «русской интеллигенции»? А ведь «интеллигент» – это чисто русское понятие, не соответствующее ни западному «интеллектуалу», ни общераспространенному «человек, занимающийся умственным трудом». Это нравственно-духовное определение человека. Кстати, и русское понятие духовности и совести не имеет ничего общего с религией (отсюда многочисленные межкультурные недоразумения, связанные с совмещением атеизма и духовности в русском сознании).

Не в принципиальной ли склонности этого типа культуры к ДУАЛИЗМУ и ИНТУИТИВИЗМУ содержится причина всех этих стереотипов и межкультурных разногласий? Не следует забывать, что православие оттого и называется «ортодоксальным» христианством, что сохранило принципиальные черты раннехристианского платонизма и плотинизма, а западная культура вот уже тысячу лет как «варится» в аристотелианско-томистическом, а значит реалистическом «соку». Однако посмотрим вглубь истории. Разве случайно на Руси привились именно эти черты православия? Не будем забывать и об огромнейшем языческом пласте, сохранившемся в культуре Руси, а также огромном влиянии восточного, азиатского культурного пласта на Русь. Я не говорю о России как о детище Чингизхана, но можно ли игнорировать многовековые контакты восточных славян со скифами, половцами, хозарами, татарами, турками? Не странно, что именно они стали наиболее «благодарными» учениками греков-платоников (идеалистов), манихеев, иудеев и магометан. А теперь посмотрим на Запад. Я думаю, профессор Серио не станет возражать против того, что одним из источников современной западной культуры является Древний Рим, а вторым – католицизм. Сравним принципиальные различия между ментальностью Рима и Греции (ни в коем случае не трактую это понятие буквально, будто Рим имел какую-то ментальность, отличную от некоей единой ментальности Греции, тем не менее предполагаю наличие в римской культуре и нравах ценностей, чуждых греческим). Рим – это прежде всего культ силы, утилитаризма, рациональности, персуазивности дискурсов, культ политики и стихийный реализм (вплоть до материализма). Греция же – культ философии, эстетики, духовности, культ идей. Если подходить к данному вопросу со стороны соссюровской теории знака, можно сказать, что Греция – это культ смысла, а Рим – культ формы. В вопросах общественной жизни Рим – это культ государственности и авторитаризма (и как следствие – индивидуализма), в то время как Греция – культ общины и духовного, психологического единства личности со своей общиной (вспомним хотя бы ostracism как одну из высших мер наказания). Католицизм – это вполне закономерное «римско-германское» прочтение христианства. Даже позднейший протестантизм, хотя и был

попыткой вернуться к трансцендентализму в духе Августина или Плотина, но, побуждаемый утилитарными раннекапиталистическими предпосылками, в значительной степени отошел от плотинизма к более индивидуалистической версии идеализма.

Тем не менее, именно протестантские культуры сохранили тенденцию к трансцендентному (дуалистическому и идеалистическому) толкованию мира. Именно немцы (Лейбниц, Вольф, Кант, Гердер, Шеллинг, Шлегель, Гегель, Новалис, Ланге, Коген, Наторп, Риккерт, Виндельбанд, Гуссерль, Хайдегер, Шелер, Гадамер) развили наиболее серьезные метафизические концепции (прибавим к этому также неоплатонистический абсолютизм «протестанствующего» иудея Спинозы и августирианский дуализм протестанта Декарта). Католическая же культура и производная от нее англиканская культура в гораздо большей степени сохранили черты римско-германского утилитаризма и реализма (французский и английский номинализм, шотландская школа здравого смысла, французский материализм эпохи Просвещения, английский эмпиризм, позитивизм, феноменализм, бихевиоризм, аналитическая философия, современный французский постмодернизм). Разве это ни о чем не свидетельствует? Конечно, если рассматривать протест Трубецкого против «западной» модели науки и познания в целом без подробного анализа тенденций, господствующих в российской и западных (англо-французской и немецкой) культурных традициях, можно подумать, что этот протест безоснователен. Но ведь речь не о том, правомочен этот протест или нет, а лишь в том, случаен ли он и насколько он отражает эти господствующие тенденции. Трубецкого, как впрочем и многих других русских (как славянофилов, так и западников), в т.н. «западном» способе мировидения не устраивали всегда два момента: смещение акцента с содержания (смысла) на форму и материальный субстрат (отсюда – преобладание детерминизма и каузализма над телеологией), а также догматическое превозношение логики, рационализма, аналитизма. Даже самые яростные западные эмпирики (не говоря уже о метафизиках) чаще всего оставались рационалистами. Вершиной этого симбиоза стал логический позитивизм и аналитическая философия. Даже христианство, выросшее из иудейской мистики и гласящее примат веры над разумом, в западном прочтении (после Абельяра и Фомы) носит откровенно рационалистический характер.

Все это ни в коей мере не отрицает возможности возникновения в западном культурном пространстве идей и целых теорий интуитивистского толка (экзистенциализм, персонализм, американский трансцендентализм), равно как не отрицает возможности возникновения на православной почве чисто материалистических или рационалистических концепций (так, марксизм и вульгарный материализм получили в России очень хорошую почву для развития). Однако, следует заметить, что западный экзистенциализм все же крайне индивидуалистичен (у Ясперса он трансцендентален, но Ясперс – немец), а советский марксизм в конце концов переродился либо в идеализм (в духе Э. Ильенкова), либо в психологизм (в духе Д. Дубровского). И это, как мне кажется, тоже не случайно.

Таким образом, один из тезисов работы профессора Серию о «надуманности» проблемы «евразийской» (советской, российской) и «романо-германской» (западной, латино-христианской) науки и картины мира мне кажется до конца не проработанным. Следует отметить глубокое понимание Патриком Серию сути русского интеллектуального и духовного противостояния буржуазным и капиталистическим идеалам в общественной жизни и западным позитивистским (в т.ч. и материалистическим) тенденциям в культуре, науке и искусстве. Но это понимание, тем не менее, он постоянно пытается отодвинуть на задний план. Автор книги несомненно прав, когда пишет, что «не существует такой «национальной науки», которая бы определялась культурой раз и навсегда и предстала как замкнутая целостность» (с. 57). Нет сомнения, что всякие разговоры о фатальной безысходности и об «априорной

предзаданности» типа этнического мышления конечно же отдают шарлатанством (я не сторонник теории лингвистической относительности), однако игнорировать факт влияния культурно-языковой среды на формирование типа мышления также недопустимо. Это не просто «господствующие дискурсы». Это мировидение и миропонимание, это воспитываемые и навязываемые средой ценности и стереотипы мышления. И от них никуда не денешься. Привычка становится второй натурой, тянущейся за человеком всю жизнь, будь он на родине или в эмиграции. То, что «западный» тип научного мышления не миф доказывает (к моему огромному сожалению) и книга профессора Серियो, в которой он невольно демонстрирует следы этого самого «западного» реализма. Содержится он и в процитированной выше фразе о «преобладающих дискурсах». Утверждение, что система ценностей содержится в дискурсах (т.е. в проводимых в этой культуре коммуникативных актах) – не что иное, как типичный реализм и аналитизм. Таким же метафизическим реализмом было бы утверждение (также чисто «западное»), что система ценностей содержится в материальных следах культуры (в артефактах). Так бы, наверное, сказал английский австриец К. Поппер или немец К. Бюллер. А ведь сам Патрик Серियो отмечает, что «восприятие тех или иных концепций иногда предполагает сдвиги – причем не только инструментальные, связанные с публикацией и переводом книг, но и идеологические» (с. 53-54). Мысль вполне понятная каждому русскому или украинцу, но иногда труднообъяснимая западному ученому, привыкшему к институционализированной форме знания (если не в форме книг или схем), то по крайней мере в форме предложений, истинность или ложность которых волнует западного ученого или философа (аналитика) куда больше, чем их смысл. «Восточный» аксиолог сказал бы, что система ценностей содержится в духовной культуре и психологии народа, национальном Духе, в коллективном сознании или в этнических архетипах (поддерживая в этом немца Гумбольдта, немецкого еврея Штейнталя или швейцарского немца Юнга).

Я пока не стану говорить, как лично я трактую понятие системы ценностей. Об этом позже. Единственное, на что я хотел бы обратить внимание сейчас, так это на то, что эти две противостоящие точки зрения («целостность или структура», «единство или множество») НЕ ЕДИНСТВЕННО ВОЗМОЖНЫЕ. Достаточно задуматься над тем, как бы ответили на этот вопрос Кант или Джемс, Ницше или Сартр, Выготский или Фромм.

Оппозиционизм или оппортунизм: замечания к методологической типологии

Я полагаю, что отказ от объективистской метафизики вовсе не обязательно должен влечь за собой отказ от идеи целостности или единства. Не вдаваясь в детали, скажу, что сама по себе идея этнопсихологии или этнической картины мира обладает высокой степенью познавательной и объяснительной ценности и от нее не следует поспешно отказываться. Во всяком случае до тех пор, пока не предложен более удачный объяснительный принцип. Поэтому я все же настаиваю на релевантности понятия «этнокультурный тип мышления» для функциональной методологии. Это вовсе не значит, что национальные или культурные традиции раз и навсегда предзаданы и непреодолимы. Но их изменение – дело многолетней теснейшей межэтнической и межкультурной коммуникации, причем коммуникации, устремленной к взаимопониманию и взаимопроникновению. То, что Трубецкой отстаивал евразийство, а не азиатскую модель мышления, говорит, скорее, о его оппортунизме, а не об оппозиции к Западу. Однако наблюдения за поведением ученых-оппортунистов, вводящих в научный обиход новые взгляды, показывает, что они всегда гораздо больше внимания уделяют критике того направления, которое в данный момент **сильнее** и которое **создает большую угрозу догматизма**. Так, Юм гораздо больше усилий и места в своих работах посвятил критике рационализма, чем эмпиризма (хотя скептически

отрицал обе эти эпистемологические крайности), Кант – критике гностицизма (хотя не был агностиком-нигилистом), Джемс – критике гегельянского абсолютизма (хотя не поддерживал феноменализма и позитивизма), Соссюр – критике натурализма исторического языкознания и младограмматизма (хотя был психологистом и антропоцентристом). Можно было бы согласиться, что Трубецкой – просто сокрушитель западной цивилизации, если не брать во внимание общей ситуации в мировой культуре (тогда и сейчас, когда глобализм не только подтверждает, но и превосходит худшие опасения Трубецкого). Как правильно отметил Патрик Серио, евразийство – вид идеалистического мечтательства. Евроамериканский глобализм же сегодня не идея, а реальная политика и экономика. Актуальность книги профессора Серио о забытых идеях евразийства особенно ощутима именно в наши дни. Идея Трубецкого о самобытности культур и их сепаратном сосуществовании сегодня выглядит куда более привлекательно чем перспектива одного всемирного англоязычного «Диснейленда» или еще худшая перспектива военного противостояния христианского Запада и мусульманского Востока. Идея Трубецкого по самой своей сути была **срединной, оппортунистической** идеей, идеей «наименьшего зла»: пусть будет много разных культур и не нужно стремиться к их смешиванию. Значило ли это, что Трубецкой проповедовал реальную национально-культурную автаркию? Нет. И об этом пишет сам Патрик Серио. Евразийство Трубецкого – это философия, а не политика, это учение, а не программа деятельности. Лингвистические же взгляды Трубецкого были гораздо радикальнее: идея волнообразного смешивания (скрещивания) языков, образования культурно-языковых ареалов и союзов – это ли не понимание неизбежности смешения культур в случае установления постоянного межкультурного диалога? Вопрос не в том, могут ли существовать изолированные культуры или же они непременно должны смешиваться. Это вопрос онтологии культуры. И здесь могут быть свои ответы. Трубецкой же в своем евразийстве, возможно, ставил этот вопрос чисто культурологически и идеологически: следует ли поощрять культурную экспансию западноевропейского реализма и позитивизма, индивидуализма и рационализма на Восток? Не приведет ли такая экспансия к непредвиденным результатам. Аналогичная проблема сейчас стоит перед Европейским Союзом: открывать ли границу ЕС перед русскими? Не приведет ли это к катастрофе всей западной цивилизации? Не окажется ли, что идея культурного сепаратизма Трубецкого была более гуманной, чем многие сегодняшние сверхсовременные идеи?

Выше я упомянул о принципиальном оппортунизме Трубецкого, противопоставив этот способ научного поведения оппозитивизму. Здесь необходимо пояснить данный тезис. Я предполагаю возможность трех принципиальных типов научного поведения: **догматизм** («Правда одна и я ее знаю»), **оппозиционизм** (т.е. бинаризм: «есть две точки зрения: старая (традиционная) и новая (современная)» или «есть две точки зрения: моя и моих противников») или **оппортунизм** («есть три точки зрения: две противостоящие и третья (моя), их примиряющая»). Количество «точек зрения» здесь не столь важно. Важен характер поведения: обращение или необращение внимания на точки зрения, несоответствующие собственной, и, в случае принятия их во внимание, отношение к ним как к однозначно чуждым (оппозиционизм) или как к частично чуждым и частично приемлемым (оппортунизм). Оппортунистами в философии были Сократ, Юм, Кант, Джемс, в лингвистике – Потебня, Соссюр и Бодуэн де Куртенэ. Профессор Серио однозначно принимает оппозиционистскую модель построения типологии, беря в качестве критериев методологической оценки старую оппозицию «номинализм – реализм», интерпретируя ее для лингвистике как оппозицию «структурализм – холизм». Я ничего не имею против возможности рассмотрения взглядов русских пражан сквозь призму указанной оппозиции, но хочу заметить, что оппозиция эта потеряла свою познавательную ценность после того, как Юм, а затем Кант внесли в нее существенную поправку. На эпистемологическом уровне дихотомия

«эмпиризм – рационализм» была заменена трихотомией «эмпиризм – скептицизм / критицизм – рационализм», а на онтологическом дихотомии «феноменализм – ноуменализм» заменила трихотомия «феноменализм – антропоцентризм – ноуменализм». В философию и науку, начиная с эпохи Просвещения, начал входить т.н. «человеческий фактор». Ответ на вопрос «целое или отдельное», «единство или множество», «дедукция или индукция», конечно, не утратил смысла, но все же стал второстепенным. Главным стал вопрос «объективно-реальный или опытно-антропоцентрический». Важно не то, язык – целостная система или множество фактов, а то, что такое язык – нечто объективно-метафизическое или нечто сугубо человеческое, существующее только в психике (сознании или мозге) человека. К началу XX века, после становления онтологического индивидуализма (например, экзистенциализма или имманентной философии) и социального психологизма (например, функционализма и прагматизма) возникли предпосылки для возникновения совершенно новой парадигматической ситуации, а именно – методологической тетрихотомии: антропоцентризм в XX веке распадается на индивидуализм и социологизм. Профессор Серио в одной из своих предыдущих работ сам поставил проблему именно в таком ключе: «В поисках **четвертой** парадигмы». Здесь же, в книге, он, очевидно идя за материалом, отходит к средневековой дихотомии «реализм – номинализм», что не может не вызывать удивления. Именно это основной источник моего несогласия с автором в оценках тех или иных положений концепции русских пражан (особенно Трубецкого).

Так, на с. 75 противопоставляются идея общества (Gesellschaft) как структуры, состоящей из единиц, и идея сообщества (Gemeinschaft) как тотальной целостности (организма). Патрик Серио полагает, что Трубецкой склонялся к идее сообщества и в этом было его гегельянство. Я думаю, такая оценка – следствие применения к оппортунистической идее оппозиционистской логики. Трубецкой, судя по всему, имел возможность увидеть и тотальное (абсолютистское) государство рабочих и крестьян (построенное учениками Гегеля) и индивидуалистическое капиталистическое общество Запада. То, что он предпочел жизни в тотальном организме советской России, фашистской Болгарии или Германии жизнь в демократических Чехословакии или Австрии, говорит само за себя. Идея сообщества – не оппозиция разобщенному западному «обществу», а оппортунистическая идея общности духовно связанных в одно культурное целое личностей, одновременно противостоящая не только западной модели, но и модели восточного деспотизма и тоталитаризма, представленную военным коммунизмом времен гражданской войны. Профессор Серио сам отмечает на с. 82 «Евразийство еще громче [чем немецкие консерваторы – О.Л.] проповедует идею третьего пути, приписывая к „третьему миру” и Евразию»

Таким же оппозиционизмом объясняется и следующее замечание (причем метафора «напряжения» в концепциях пражан двух полюсов бинарной конструкции проходит красной нитью через всю работу П. Серио): «... у Трубецкого в его концепции коллективных сущностей (народы и культуры) постоянно ощущается напряжение между прерывным и непрерывным. В самом деле, с одной стороны эти сущности включены в иерархически сложные, открытые структуры [...]. С другой стороны, этой непрерывности кладется предел сверху, образующий замкнутые целостности» (с. 79). По-моему, в их концепциях (по крайней мере у Трубецкого периода Пражского лингвистического кружка) нет совершенно никакого «напряжения». Это самая обычная идея парадигматики, восходящая еще к Канту. Причем это идея общеметодологическая, пронизывающая всю структурно-функциональную лингвистику. С одной стороны, единица является структурным элементом системы более высокого порядка, а с другой, – является инвариантом или системным целым относительно структурных составляющих или относительно единиц функционального плана. Так, слово может и должно рассматриваться как элемент некоторого лексического или морфологического

класса, но наряду с этим оно является инвариантной (неизменной в каждый конкретный момент) единицей, объединяющей в единое целое все свои потенциальные формально семантические составные и задающей возможность своей функциональной репрезентации в речи в виде целого ряда словоформ. Язык можно рассматривать как элемент языкового ареала или семьи, но одновременно он обладает собственными инвариантными чертами, отличающими его от всех остальных элементов этих структур и объединяющими все идиолекты, подводимые под понятие данного языка. Человеческую личность можно также рассматривать как биосоциальную единицу, представителя человеческого рода, представителя этнической или социальной группы, но одновременно с этим каждый человек представляет собой самотождественную целостность (и с телесной стороны, и с психической, и с духовной). Есть ли в этих рассуждениях «напряжение между прерывным и непрерывным». Суть функционального (именно функционального!!!) структурализма состоит в том, что этот тип методологической мысли искал срединный путь между атомизмом и аналитизмом позитивистов и холизмом феноменологов. Это был поиск пути именно между структурой и целостностью. По большому счету совмещение идеи аналитической структуры и целостной системы – это не что иное как попытка совместить, с одной стороны, идеи синтагматики и парадигматики, с другой, – идеи инварианта (потенции) и акта (континуума), с третьей, – идеи гомеостаза (синхронии) и развития (диахронии) [этот момент отмечен П.Серио на с. 83 как специфическая черта взглядов Трубецкого и Якобсона в противовес всем «современным определениям структурализма»], а с четвертой, – идеи мира трансцендентального опыта (мира вещей мыслимых) и мира чувственного опыта (мира протяженных вещей). И это не четыре совершенно различных проблемы, а разные ипостаси одного и того же методологического образа мышления. И недаром книга Патрика Серио носит такое название, хотя гораздо точнее было бы название «Между структурой и целостностью», а то и «Структурная целостность» или «Целостная структура».

Показательно, что в тех случаях, когда профессор Серио критикует Трубецкого за оппозиционизм или же излагает свое видение проблемы, он зачастую проявляет свой функционализм и даже прагматизм. Поэтому нельзя не согласиться с автором, когда он отмечает, что Трубецкой был весьма непоследовательным в применении столь значимого в методологическом отношении положения, как межъязыковой контакт, когда речь идет о взаимоотношениях евразийской и западноевропейской культур: «он даже выдвигает дилемму: принять или отвергнуть романо-германскую культуру по принципу «все или ничего» (с. 79). Со стороны Трубецкого это явное проявление нефункциональности, поскольку нет никаких сколько-нибудь серьезных аргументов против возможности включения евразийской и западноевропейской культур в единый иудео-христианско-мусульманский культурный ареал. Тем более, что все они вышли из того же корня (не в «растительном» смысле, конечно, а в плане подражания и культурной преемственности) и развивались в тесном взаимодействии на протяжении многих веков.

Методологический оппозиционизм, последовательно применяемый в книге, не позволяет автору замечать некоторых специфических онтологических и эпистемологических тонкостей, заметных при плюралистичном взгляде на методологическую ситуацию в Европе первой трети XX века. Так, приводимая на с. 81 цитата из Бердяева весьма показательна для моей критики, поскольку демонстрирует относительность традиционных концептов «реализм» (у П. Серио «эссенциализм») и «номинализм». С точки зрения наиболее радикального «эссенциалиста» (платониста или плотиниста – я бы все же использовал здесь не попперовский термин «эссенциализм», он не совсем здесь на месте) все остальные концепции (справа и слева) — номиналистичны. С их позиций аристотелизм (вот концепция, для которой достойным наименованием был бы термин «эссенциализм»), сингуляризм ранних

позитивистов или диалектических материалистов, атомизм или феноменализм (вплоть до бихевиоризма и эмпириокритицизма) – все это не что иное, как **номинализм**. Таким же номинализмом в их глазах являются все оттенки идеалистического индивидуализма: от монадологии и спиритуалистического плюрализма до экзистенциализма и солипсизма. Для радикального же номиналиста (вроде Р. Рорти) любое проявление инвариантной стабильности есть обязательный признак **метафизики** и идеализма или «эссенциализма» по-попперовски. Таковы уж правила оппозитивной методологической полемики. Бердяев обвиняет Трубецкого и других евразийцев в номинализме. И правильно делает, поскольку с точки зрения платониста («трансценденталиста») любое признание сущностной самотождественности единицы (неприятие полного холизма) и непризнание онтологического статуса за этой самой целостностью – признак самого «отъявленного» номинализма. Пример весьма показателен также как иллюстрация раздробленности российского идеализма. Он подтверждает мнение автора рецензируемой книги о неправомерности утверждений Трубецкого о монолитности евразийского образа мысли, но одновременно показывает и недостаток концептуальных рамок его анализа. Они слишком широки для того, чтобы ими можно было измерить и описать тонкости и нюансы философских воззрений конца 19 - начала 20 века.

На с. 138 встречаем следующий типологический тезис: «Номиналистический подход стремится до бесконечности, до полного распыления описывать различия, отдельные факты, тончайшие нюансы. Реалистический подход, напротив, стремится отыскивать общее за разным, прозревать Единое за Многим, восстанавливать Тип, Архетип или Сущность. Таковы два противоположных способа построения предмета познания». К сожалению, следует констатировать, что такова была ситуация в Средневековье (и то уже тогда были поиски среднего пути: Фома, Дунс Скот, Иоанн Солсберийский). То, о чем пишет Патрик Серио, релевантно лишь для объективистов и субстанциалистов. Субъективисту, а тем более реляционисту и релятивисту глубоко безразлична эта оппозиция. Оппозиционистский способ мышления из методологии окончательно переключался в методике (построение оппозиций, антиномий, антитез и под.). Конец XX века и вовсе ознаменовался борьбой со всяческими оппозициями. Постмодернисты попытались найти свой методологический путь, отрицая все оппозиции и стирая все границы (т.е. пытаясь на новый лад и на другой методологической основе «снять» противоречия и повторить «подвиг» Гегеля). В свете сказанного пассаж о оппозиционном противостоянии номинализма и реализма можно воспринимать либо как исторический экскурс, либо как рецидив старого оппозиционизма, либо как метафору.

Не полностью согласен я и с методологическим положением, помещенным на с. 142-143: «Органицистская модель в лингвистике соответствует эссенциалистской концепции, распространенной в биологии XIX века: согласно этой концепции каждый вид имеет свою неизменную сущность, а между видами царит радикальная прерывность». Организмизм – понимание объекта как единого целого, в котором все элементы подчинены целому, в то время как эссенциализм – это простая констатация наличия в вещах неизменной сущности. Вопрос же соотношения этой сущности и феноменальной стороны вещи может решаться по-разному: у Аристотеля сущность (внутренняя форма) едина у всех вещей одного класса и именно она задает развитие вещи (преформизм), в то время как у сингуляристов, концептуалистов или эмпирических позитивистов каждая вещь обладала собственной сущностью, которая могла изменяться вместе с вещью. Что же касается идеалистического подхода, который, очевидно, имеет в виду Патрик Серио, используя вслед за Поппером термин «эссенциализм» применительно к платонизму, платинизму, гегельянству или марксизму, то здесь сущность (эссенция) выводится за пределы единичной вещи и соотносится с ней самым разнообразным способом (от эманации или иллюменизма к экземпляризму и эволюционизму). **В этом смысле идея организма и идея наличия**

инвариантной сущности – не идентичны и неизоморфны. Я пока не затрагиваю вопроса о возможности использования обоих этих понятий к неметафизическим концепциям (например, антропоцентрическим). Ведь можно рассматривать психическую сущность человека (личность, Эго) как ядро и основу его самоидентичности, при этом не отрывая ее от телесного или мозгового субстрата. Точно так же можно рассматривать психическую деятельность человека в гештальтистском ключе как целостную, саморегулирующуюся систему, в которой все элементы подчинены механизмам психического гомеостаза (сохранения самоидентичности) или же допускать возможность постоянных реактивных изменений этой системы под влиянием стимулов, поступающих от внешней среды (как поступают бихевиористы).

Проблемы межъязыковой коммуникации и языковых союзов

На с.86-87 Патрик Серио называет «поразительными» приводимые им примеры рассуждений Трубецкого и Якобсона об отношениях входящих в евразийский культурно-языковой ареал народов между собой и с другими народами, в этот ареал не входящими, но тем не менее близким данным народам по языку (родство), вере (культурологический фактор) или расе (биологический фактор). По-моему нет ничего необычного в этих рассуждениях. Здесь они совершенно гармонируют со всеми другими их лингвистическими воззрениями, по крайней мере у Трубецкого (может быть, в меньшей мере – у Якобсона). Суть рассуждений состоит в том, что народы, синхронно (т.е. актуально) входящие в один геокультурный ареал, должны быть гораздо ближе друг другу чем к своим историческим «собратьям» по расе, языку или вере. Это типичное антимиладиграмматическое, прососюрское утверждение о примате синхронного положения вещей над историей. Однако эта идея, как мне кажется, страдает незаконченностью. Она недостаточно функциональна. Сам по себе географический фактор (ареальное единство) еще не аргумент. И тут я совершенно солидарен с профессором Серио. Но недостаточен сам по себе и временной фактор (актуально-историческое единство). Гораздо более важным является собственно функционально-прагматический или **деятельностный** фактор – взаимовыгодное сожителство народов, входящих в одну актуальную ареально-историческую культурную систему. Без этого никакие доводы чисто временные или чисто географические не заставят латышей, чеченцев, украинцев и узбеков быть (вместе с русскими) прежде всего евразийцами, а уже потом балтийцами, греко-католиками, мусульманами или тюрками. Поэтому вполне понятна ирония П. Серио, удивляющегося, почему одни границы (например, границы славянского мира) для русских пражан были плохи, а другие (например, границы евразийского культурного ареала) – хороши. Здесь предполагается одновременно два ответа: научный и идеологический. Первый говорит о том, что славяне никогда (во всяком случае в исторические времена) не представляли собой культурно-цивилизационное единство (достаточно вспомнить многочисленные украинско-польские, русско-польские, русско-украинские, чешско-польские, сербско-болгарские, сербско-хорватские, сербско-мусульманские и др. конфликты), а евразийская культурно-историческая общность была пусть насильственно, но все же обусловлена единством Российской империи, а позже единством Советского Союза. Столетия пребывания в одной тюрьме сплочают. Свобода (после распада СССР) не всеми была воспринята одинаково. Сравнительно легко «отряхнулись» от единого советского («евразийского») прошлого лишь те, кто пребывал в этом ареале сравнительно недолго (прибалтийские народы и западные украинцы). Уже даже с чеченцами не все так просто. Идеологический же ответ гораздо проще: российский (а ныне советский) человек за границей (особенно в Европе и Америке) особо остро ощущает свою культурную «инаковость», что толкает его на поиски глобальных объяснений своего психологического дискомфорта. В случае с

русским князем Трубецким этот ответ был прост (причиной всему – особый, «российский» образ мыслей, специфическая «российская» картина мира, и далее – особая русская идея и миссия вплоть до реализации старой формулы «Москва – третий Рим, а четвертому не бывать»). В этом смысле профессор Серию совершенно прав, выводя евразийские политические идеи князя Трубецкого из российского мессианизма и русофильства. В случае же с русским евреем Р. Якобсоном все выглядело куда сложнее. Его сентимент к России, а позже к СССР может быть объяснен только психологическими факторами. Кстати замечу, что в приводимой на с. 87 «евразийской» цитате Якобсона дело не ограничивается географией и политическими границами. Прежде всего речь идет о хозяйственном и этнологическом единстве (основанном, конечно, не на метафизическом единстве, а на историческом опыте взаимодействия культур).

Замечанием на полях прошу считать обращение внимания на то, что для современного русского человека «ближнее зарубежье» – это не горцы Кавказа или чуваша, башкиры, якуты (с. 174-175). Все они «россияне». А «ближнее зарубежье» это Прибалтика, Закавказье, Молдова, Украина, иногда Белоруссия.

Рассмотрим еще одно положение П. Серию со с. 136, касающееся толкования пражанами концепта языкового союза «Если исходить из того, что перед нами – система, то тогда нам придется признать, что либо система может иметь лишь один структурный признак (мягкостная корреляция), в чем явно нет ничего системного, либо что она может сложиться в результате наслоения совпадений между положительными, материальными свойствами, в чем явно нет ничего структурного»

Данная фраза далеко не однозначна. Здесь поднято сразу несколько методологических проблем. Во-первых, может ли система содержать только один структурный признак? Во-вторых, является ли совпадение материальных свойств структурным явлением? Насколько мне известно, классическое определение системы требует только наличия упорядоченности элементов, т.е. наличия элементов (множества) и наличия их упорядоченности (структуры). Количество же критериев структурирования элементов в системе никак не ограничено. Чем их больше и чем они разнообразнее, тем система сложнее. Но, как мне кажется, Трубецкой и не настаивал на том, что языковой союз – сложная система. Важна релевантность признака и оппозиция к другой системе, где этот признак отсутствует или не является релевантным. Поэтому, если Трубецкому и Якобсону удалось найти релевантный признак для одних языков и нерелевантный для других, – это вполне достаточный фактор для утверждения, что это системное различие. Это было бы верно (в смысле правомочно) даже в том случае, если бы это были только три языка, распространенные в трех селениях на трех разных континентах. Но ведь Трубецкой и Якобсон говорили о **смежных** языках. Разве смежность не является еще одним системным признаком? Таким образом налицо два системообразующих признака: мягкостная корреляция (парадигматический) и географическая смежность (синтагматический).

Сложнее со второй проблемой, поскольку точно неизвестно о чем спрашивается. Возможно здесь нечеткий перевод с французского, но не совсем ясно что значит, что в «наслоении совпадений между положительными, материальными свойствами» «нет ничего структурного». Свойствами чего? Языков? Смежных диалектов? Текстов, речевых высказываний, звуков? Очевидно, речь идет о совпадении (полном или частичном) звуков или фонем соседствующих языков (диалектов) и об их наслоении (наложении? смешении? сближении? усреднении? приспособлении?). Если звуки моего языка полностью или частично отождествляются (например, воспринимаются мною как аналоги или соответствия) с отдельными звуками другого языка, разве эти отношения (тождества, аналогии, соответствия) не являются структурными отношениями? Разве в таком «наслоении» (тем более, если оно не случайно, а вполне может быть объяснено факторами междиалектного или межъязыкового контакта) «нет ничего структурного»?

Мне кажется, гораздо правомочнее было бы сформулировать вопрос о системности и структурности языковых союзов в несколько иной плоскости: не гипостазируется ли понятие о языковом союзе Трубецким и Якобсоном? Не приписывают ли они этой слабоструктурированной системе свойства **объективного бытия**? При такой постановке вопроса я бы однозначно поддержал господина Серию. Для прагматизма, который я отстаиваю, понятие языкового союза – это всего лишь научная рабочая гипотеза, необходимая для выяснения более существенных проблем организации, функционирования и происхождения конкретного этноязыка, а еще точнее – конкретной его территориальной или социальной диалектной разновидности, а еще точнее – конкретного идиолекта, поскольку все остальные формы существования языковой способности или языковой деятельности – не более, чем абстракции.

Здесь мы, наконец, подошли к центральному моменту моего анализа, а именно – к проблеме тетрихотомичности методологической типологии, или, проще говоря, к утверждению о том, что в начале XX века уже сформировалась трихотомическая и начинала формироваться тетрихотомическая (четырёхчастная) методологическая ситуация. Обратимся к тексту. На с. 161 читаем: «Как мы видели, в Западной Европе противостояние позитивизму предполагало провозглашение человеческой свободы и отказ от детеминизма. В Пражском кружке, и особенно у его русских членов, свободе человека нет места. Соответствия между рядами генетически не связанных явлений восходят скорее к неоплатоническому взгляду на мир, в котором целостности являют себя через отношение частей к целому. Выявить связи между этими частями – такова цель «структуральной науки» русских пражан».

Это сверхважный пассаж, вскрывающий принципиальное расхождение концептуальной базы и терминологического аппарата объективистской и субъективистской методологий. Патрик Серию строит **дихотомическую** типологию, в которой учитывается только один критерий: **целостность** (холизм, сущностный подход) – **анализ** (структурный подход, феноменализм). Но автор совершенно не берет во внимание фактора онтологической объективности (реальности) или антропоцентричности исходного объекта – ЯЗЫКА. Фактор, рассматриваемый П. Серию, касается только вопроса КАКОВ ЯЗЫК (целостен или аналитичен). Но о ЧЕМ речь? ЧТО такое язык? Какова его онтология? Где он онтологически локализован? Ведь если язык СУЩЕСТВУЕТ вне сознания (психики, опыта) человека – это одно, а если только и исключительно в этом опыте – это нечто совершенно иное. Мне кажется профессор Серию не учитывает одной специфической особенности восточнославянского способа видения мира и коммуникации (включая и изложение научных или философских взглядов). Это поисково-смысловой способ мировидения, в отличие от западноевропейского позитивно-констатирующего способа. Так, фраза, сказанная (написанная) западным ученом может анализироваться на предмет ее логичности (когерентности) или истинности (конвенциональности, корреспонденции и пр.). К положениям из работ русских философов или ученых такие процедуры неприменимы в силу двуплановости их способа выражения (и способа их мышления). Зачастую в этих положениях говорится одно, а понимать следует нечто совершенно иное. Здесь нужен не логический анализ (к которому так пристрастился западный научный мир), а герменевтическая интерпретация. Не зря герменевтика получила развитие именно в России и Германии (где сильны традиции трансцендентализма, причем обоих типов: гегелевского и кантовского). Высказывания Трубецкого следует подвергать не анализу, и не синтетическому схватыванию (как у Дильтея), а именно функциональному прочтению. Здесь нужна не дихотомическая, а (по крайней мере) **тетрихотомическая** типология (не по двум, а по четырем признакам: двум пространственным и двум временным):

не содержится в тексте, он всегда потусторонен. Он должен быть принесен в текст извне. Вопрос только в том, где она – та, другая сторона. Если она выводится за пределы человека, в мир объективных сущностей – это метафизика, если же смысл имманентен человеческому сознанию (психике) – это ментализм. Их очень легко спутать, как очень часто путают платонизм и кантианство, объективистский структурализм и функционализм. Но это онтологически противоположные парадигмы. Все это я говорю для того, чтобы отмежевать взгляды представителей Пражского кружка (известных своими заявлениями об ИДИОЛЕКТНОЙ ОНТОЛОГИЧЕСКОЙ СУЩНОСТИ языка) от платонизирующих или неоплатонистических взглядов на язык как на объективный ДУХ НАРОДА, чего в помине не было во взглядах Трубецкого или Матезиуса, Трнки или Данеша.

Если внимательно посмотрим на цитату из Якобсона, приведенную на с. 162, то без труда обнаружим: а) оппортунистический способ аргументации (поиск третьего пути между холистической и атомистической диалектологией), б) оппозиционизм – противопоставление асистемности обеих предыдущих точек зрения системной (= структурной) собственной точке зрения, опирающейся на понятие инварианта (единства), в) отстаивание функционально значимого соотношения «инварианта – варианта» между фонологической системой и изоглоссами, причем одни изоглоссы отделяют системы, другие – варианты системы, третьи – репрезентируют систему в действии. Чего нет в указанном отрывке? Нет ни слова об **онтологии** системы. Из этого пассажа никак не явствует неоплатонизм пражан. Сами по себе рассуждения о рассмотрении неких фактов как функций различного порядка – это чистая методика. Она абсолютно в равной степени может быть отнесена к идеалистическому описанию феноменов, репрезентирующих объективные идеальные сущности, к реалистическому описанию феноменов, проявляющих содержащуюся в них сущность или антропологическое описание проявлений психосоциального гомеостаза, в каком-то пребывает человеческая личность. Позволю себе привести цитату из раздела о лингвогеографии в Тезисах Пражского лингвистического кружка: «можно констатировать, что изолированные изоглоссы являются, так сказать **фикциями**, так как явления, внешне тождественные, но принадлежащие двум разным системам, функционально могут различаться» (здесь и далее выделения в цитатах мои – О.Л.). Само по себе системное («структуральное») решение проблемы изоглосс еще не свидетельствует об идеализме или об объективистской метафизике ученого. Для такого методологического вердикта необходимо привести высказывание о том, что с точки зрения этого ученого представляет собой язык как система или хотя бы одна из его инвариантных системных единиц. В другом месте Тезисов встречаем следующий пассаж: «Важным фактором для подразделения речевой деятельности служат **взаимоотношения говорящих**, находящихся в лингвистическом контакте: степень их социальной, профессиональной, территориальной и родственной связи, их **принадлежность к нескольким коллективам**, порождающая смешение лингвистических систем в городских языках» [в русле настоящей дискуссии особо важным мне представляется объяснение смешения языковых систем не объективными телеологическими факторами, эманулирующими в бытие из идеальной сущности, а совершенно реальными intersубъективными контактами языковых личностей – О.Л.].

Обратимся еще раз к Тезисам Пражского лингвистического кружка, в составлении которых Трубецкой и Якобсон сыграли не последнюю роль: «Распространение языковых явлений, изменяющих лингвистическую систему, не происходит механически, а **определяется склонностями воспринимающих эти изменения индивидов**; эти склонности проявляются в полном соответствии с тенденциями эволюции. Таким образом, споры о том, имеют ли в данном случае место изменения, распространяющиеся из общего источника, или же факты, являющиеся результатом конвергирующей эволюции, теряют всякое принципиальное значение», «Регистрация с

помощью инструментов объективных акустико-двигательных факторов **субъективных акустико-двигательных образов** представляет большую ценность как показатель объективных соответствий лингвистических значимостей. Однако эти объективные факты имеют только косвенное отношение к лингвистике, и **их нельзя отождествлять с лингвистическими значимостями**», «Необходимо различать **внутреннюю речевую деятельность** и выраженную речевую деятельность. Последняя для большинства **говорящих** является только частным случаем, так как **лингвистические формы чаще употребляются мысленно**, чем в речевом процессе. Поэтому не следует обобщать и переоценивать важность для языка чисто внешней звуковой стороны, а **нужно принимать во внимание также и потенциальные лингвистические явления**» [совершенно очевидно, что «потенциальные» здесь не трансцендентные сознанию, а мыслительные], «Реализованная **интеллектуализированная** речевая деятельность имеет прежде всего социальное назначение (**связь с другими**). То же можно сказать и об **аффективной** речевой деятельности, если она стремится вызвать у **слушателя** известные **эмоции** (**эмоциональная** речевая деятельность), кроме того, она служит для выражения **эмоции** вне связи со **слушателем**». Наконец, пункт «а)», с которого начинаются Тезисы, однозначно объявляет об антропоцентристском и менталистском подходе пражан: «Являясь **продуктом человеческой деятельности**, язык вместе с тем имеет целевую направленность. Анализ речевой деятельности как **средства общения** показывает, что наиболее обычной **целью говорящего**, которая обнаруживается с наибольшей четкостью, является выражение. Поэтому к лингвистическому анализу нужно подходить с функциональной точки зрения. С этой точки зрения язык есть система **средства выражения**, служащая какой-то определенной цели» .

Еще один момент, на который следует обратить внимание, комментируя сказанное Патриком Серию – понятие свободы человека и борьбы с детерминизмом. Мне кажется автор не учел того, что борьба с натуралистическим (генетическим) детерминизмом не обязательно предполагает освобождение от всякой зависимости. Фромм называл такую свободу – «свободой от». Понимание же человека как общественного существа предполагает (опять же в терминах Фромма) «свободу для». Западная свобода – это индивидуализм (ведущий либо к капиталистическому либерализму свободы богатых либо к анархизму и нигилизму свободы люмпена). Это ли та свобода, ради которой стоило бороться с физикалистским детерминизмом? Будучи идеалистами, пражане конечно же боролись с таким детерминизмом, но, будучи социоантропоцентристами, они не допускали мысли о свободе от общественного уклада, в котором вырос и сформировался человек. В этом смысле весь пражский функционализм – это апостериоризм (но не физический, а социологический).

Проблема «социологизма» как методологического критерия далеко не самоочевидна и требует специальных оговорок . На с. 214 автор книги пишет: «... мы утверждаем, что два главных русских представителя Пражского лингвистического кружка были бесконечно далеки от социологической модели – той, что Мейе заимствовал у Дюркгейма, что они опирались, как и Шлейхер, на биологическую метафору с той разницей, что сама эта биологическая модель была совершенно антидарвиновской – в духе русского восприятия дарвинизма». С этим мнением я бы одновременно и согласился, и не согласился. То, что Трубецкой (а может быть, и Якобсон в пражский период) не были **онтологическими социологами** в духе Мейе-Дюркгейна, – это однозначно. Им претила онтологизация общества. Язык ими (как и многими другими пражанами) рассматривался сквозь призму деятельности человека-носителя языка (но не единичного, здесь-и-сейчас, а по-кантовски – любого человека как такового, как представителя вида). Их социологизм был принципиально иного плана. Это был социологизм антропоцентрический, а не метафизический, как у Дюркгейма. Несомненно и то, что социологизм Трубецкого-Якобсона был телеологическим. Но понятие телеологии само по себе не является методологически базовым. Все зависит от

того, о каком телеологизме мы говорим: метафизическом (цель предзадана и сущность развивается неумолимо в направлении реализации этой объективной цели, в таком понимании телеология ведет к фатализму) или антропоцентрическом (всякая деятельность человека целенаправлена и целесообразна, а потому не является однозначно детерминированной средой, как у бихевиористов или материальным миром, как у позитивистов; такая телеология ведет к прагматизму). Я не исключаю, что антропоцентризм Трубецкого и Якобсона был только в зародышевом состоянии или же еще недостаточно четко отделенным от метафизического идеализма. Но однозначно утверждать их платонизм не рискнул бы, поскольку знаю об их положительном отношении к учениям Бодуэна и Соссюра. По большому счету и функционализм, и прагматизм в гораздо большей степени телеологичны, чем каузальны или детерминистичны. Функция предполагает предзаданность (инвариантность, алгоритмичность) предполагаемых будущих действий. Прагматизм же однозначно требует от деятельности, чтобы она была целенаправленной и измерялась фактором полезности и эффективности. Но предполагают ли оба эти учения объективную предзаданность, фатум, неумолимый рок? Отнюдь. Считали ли Трубецкий и Якобсон, что языки развиваются в раз навсегда предзаданном судьбой направлении по раз и навсегда установленным свыше законам? Не думаю. Несомненно, социологизм пражан принципиально отличался как от метафизического социологизма тех, кто гипостазировал общественные структуры, оперируя понятиями РЕАЛЬНОГО общества, так и от позитивистского интерактивного социологизма, представляющего общество в виде множества механически функционирующих (физически коммуницирующих) особей (метафора броуновского движения). Идеалисты, каковыми были пражане, не могли выдвигать на первый план понятие физической (сигнальной) коммуникации. Общественным является не просто КОММУНИЦИРУЮЩИЙ (обменивающийся сигналами), а именно ОБЩАЮЩИЙСЯ, т.е. входящий с другими людьми в отношения психического контакта и единения человек. Коммуницировать могут и машины, общаться же – только существа, обладающие психикой (понятиями, эмоциями, волеизъявлениями). Общение – залог осмысленности функционирования индивида. Изоляция же от общества – пример «индивидуалистического гуманизма».

В том же духе «западного гуманизма», опирающегося на понятие индивидуальной «свободы от» строится и сопоставление взглядов Трубецкого и Марра. Если не обращать внимания на то, что взгляды марристов (особенно собственно лингвистические) не всегда были тождественны взглядам самого Марра (так Мещанинов и Кацнельсон, идя за Потебней, существенно отошли от марристовской метафизики и развили собственно антропоцентрическую, функциональную концепцию в лингвистике), о чем забыл упомянуть профессор Серио, то в остальном сопоставление взглядов этих двух лингвистов представляет собой замечательный пример методологического анализа. Тем не менее, окончательный вывод об одинаковой «антигуманистичности» теорий Трубецкого и Марра (с. 189) оставляет гораздо больше вопросов, чем содержит в себе информации. Не совсем ясно, что господин Серио считает «гуманистичностью»: эгоцентризм, индивидуализм, солипсизм, логический позитивизм? Введение подобного термина в качестве итогового аксиологического маркера требует, по крайней мере, представления шкалы или хотя бы отправной точки, эталона «гуманистичности» в языкознании. Насколько мне известно, ни западноевропейский структурализм, ни американский дескриптивизм, стремившиеся к абсолютной объективности, не могут считаться таковыми, поскольку полностью изгнали человеческий фактор из языка. Тем же «грешил» и логицизирующий языковые процессы генеративизм. Индивидуализм же когнитивистов затруднительно считать гуманизмом, поскольку замкнутость на индивидуальном акте выражения мысли или на индивидуальных когнитивных процессах так же мало гуманистичны, как и интерес к работе компьютера. О «гуманизме» постструктуралистов и постмодернистов я вообще

не вспоминаю. Достаточно только упомянуть яростные атаки Ж. Дерриды на логоцентризм и понятие смысла, а также нападки Р. Рорти на теорию познания и его же заявления об эпифеноменальном характере сознания. В формализме так же мало гуманизма, как и в нейтральном монизме или анархизме. Поэтому фразу об «антигуманистичности» Трубецкого я отнес бы к разряду пристрастных идеологических ярлыков.

Следы кантианства в структурном функционализме пражан

П. Серию, по моему мнению, впадает в некоторое противоречие, приписывая пражанам одновременно монадизм (Парацельс, Беме), платонизм, пифагореизм и гегельянство (с. 249-250). Они ни в какой форме не отстаивали единство всех языков и культур (ни примарное – дивергентно расходящееся в процессе эволюции, ни вторичное – в виде конвергентно стремящегося к единению множества). Трудности профессора Серию вполне понятны, поскольку пражане были одновременно антропоцентристами-психологистами (о чем позже), идеалистами (т.е. смыслоцентристами) и системоцентристами (и в этом последнем смысле КАК ЕСЛИ БЫ последователями Платона и Пифагора), но не метафизическими, а интерсубъективными (функциональными). А это все создает видимость монадологии или витализма. Но только видимость. И мы опять возвращаемся к выдвинутой мною в самом начале идее особой значимости «видимости», «явленности смысла» в западной эпистемологии и «сокровенности», «потаенности смысла» в теориях познания, распространенных на востоке Европы. Но не только здесь. Кант, хотя и прожил всю жизнь на востоке Европе, все же не может быть назван «евразийским» философом. Тем не менее именно его способ мировидения кажется мне наиболее соответствующим рассматриваемым здесь взглядам. Главными чертами этого способа мировидения мне представляются антропоцентризм, системоцентризм, дуализм трансцендентального и чувственного опыта, критицизм и прагматизм в эпистемологии. Одним из ключевых понятий кантианства (как верно подметил в свое время Файхингер) является понятие **«как если бы»** («als ob»). Из непонимания ключевого характера этой фразы происходят многочисленные недоразумения, связанные с интерпретацией концепций Канта. А ведь без него нельзя понять ключевого концепта всей кантовской онтологии – понятия непознаваемой вещи в себе. Все (и Фихте, и Гегель, и Шопенгауэр, и Коген), кто выбрасывали «как если бы», вынуждены были в итоге либо выбрасывать и вещь в себе и уходить в солипсизм, либо выбрасывать тезис о различии между вещью в себе и опытом и уходить в объективную метафизику. Понятно, что сказать «следует изучать язык, поскольку он является реально существующей вещью» не одно то же, что «следует изучать язык, как реально существующую вещь», и уж тем более не и то же, что «следует изучать язык, как если бы он был реально существующей вещью», однако при изучении конкретной лингвистической проблематики методологические пассажи зачастую оказываются нерелевантными. Физики могут спорить до хрипоты относительно онтологического статуса электрона, но при конкретных вычислениях эта проблема для них нерелевантна. Естественно, языкознание – не физика, но и здесь методологическая постановка проблемы далеко не всегда совпадает с теоретической, и уж довольно редко с конкретным лингвоанализом. Патрик Серию сам пишет: на с. 217: «Заметим, что не проводя здесь аналогии по предмету (в отличие от Шлейхера, для которого языки суть живые организмы), Якобсон проводит аналогию по методу: можно изучать эволюцию языков подобно тому, как мы изучаем эволюцию живых существ». Не просматривается ли здесь прямая аналогия с генеральным методическим приемом Канта – «как если бы»? Чтобы не быть голословным, здесь вполне уместно процитировать самого Канта: «...поступай так, как если бы максима твоего поступка посредством твоей воли должна была стать всеобщим законом природы», «максимы должно так выбирать, как если бы им следовало иметь силу всеобщих законов»

природы», «...каждое существо, которое не может поступать иначе, как руководствуясь идеей свободы, именно поэтому в практическом отношении действительно свободно, т. е. для него имеют силу все законы, неразрывно связанные со свободой, точно так же **как если бы** его воля, значимая и сама по себе, и в теоретической философии была признана свободной. Я утверждаю, таким образом, что каждому разумному существу, обладающему волей, мы необходимо должны приписать также идею свободы и что оно действует, только руководствуясь этой идеей» (все цитаты из «Основ метафизики нравственности»). Принципиально тот же стиль мышления представлен в «Пролегоменах»: «...вообще же в отношении всякого возможного опыта все остается так, **как если бы** я нисколько не расхотел в этом вопросе с общим мнением», «Когда я говорю: мы вынуждены смотреть на мир так, **как если бы** он был творением некоего высшего разума и высшей воли, я действительно говорю только следующее: так же как часы относятся к мастеру, корабль - к строителю, правление - к властителю, так чувственно воспринимаемый мир (или все то, что составляет основу этой совокупности явлений) относится к неизвестному, которое я хотя и не познаю таким, каково оно есть само по себе, но познаю таким, каково оно для меня, а именно по отношению к миру, часть которого я составляю», и в «Критике чистого разума»: «... мы должны, вопервых, (в психологии) стараться, чтобы наша душа во всех своих явлениях, действиях и восприятиях руководствовалась внутренним опытом так, **как если бы** она была простой субстанцией, которая, обладая личным тождеством, существует постоянно (по крайней мере на протяжении жизни), между тем как состояния ее, к которым состояния тела относятся лишь как внешние условия, непрестанно меняются. Во-вторых, (в космологии) мы должны проследивать условия и внутренних и внешних явлений природы, проводя такое исследование, которое нигде не может быть закончено, **как если бы** оно само по себе было бесконечным и не имело первого или высшего звена... Наконец, в-третьих, (в отношении теологии) все, что только может принадлежать к связи возможного опыта, мы должны рассматривать так, **как если бы** возможный опыт составлял абсолютное, но совершенно зависимое и внутри чувственно воспринимаемого мира все еще обусловленное единство, но в тоже самое время как если бы совокупность всех явлений (сам чувственно воспринимаемый мир) имела вне своего объема одно высшее и вседвлюющее основание, а именно как бы самостоятельный, первоначальный и творческий разум, в отношении к которому мы направляем все эмпирическое применение нашего разума в его наибольшей широте так, как если бы сами предметы возникли из этого прообраза всякого разума». Для сравнения приведу одну цитату из Вильяма Джемса: «Исследователи, занимающиеся философией естествознания, в один голос утверждают, что не следует принимать эти новые сущности и их характеристики — как бы точно их не определяли — за действительные в буквальном смысле этого слова. Дело обстоит так, **как если бы** они существовали. В действительности все они, подобно логарифмам или координатам, представляют собой искусственные сокращения, известные удобные приемы разбираться в потоке опыта. С их помощью мы превосходно умеем производить выкладки, они нам отлично служат, но мы не должны позволять себе быть одураченными ими» (выделение Джемса) (см. Прагматизм, Киев 1995, с.95). Проблема сходства взглядов Канта и Джемса выходит за пределы данной работы, однако она важна для объяснения постоянной моей апелляции к методологическому единству функционализма и прагматизма. Показательна в этом смысле последняя изданная работа Канта «Антропология с прагматической точки зрения».

Профессор Серюо. отмечает тяготение Трубецкого и Якобсона к идее необходимости закона и квалифицирует это как антиэволюционизм. Вспомним, что именно в категориях необходимости рассматривал трансцендентальную сторону опыта Кант (в отличие от материально-чувственной его стороны, где властвует стихия случая). Утверждение необходимости у прагматов признак антинатурализма. Языковые законы

необходимы именно в силу того, что это трансцендентальные законы. Это чистое кантианство. Иное дело – вопрос о появлении самих этих законов. Появляются они в опыте человеческой коммуникации (каузализм) и для опыта (телеология). Но это не объективные законы-в-себе. Об этих законах мы ничего не знаем. Изучать природу языка как естественного социального феномена (Шлейхер) и изучать развитие языка как будто природу (Якобсон) – не одно и то же. Позволю себе напомнить еще один тезис Канта: «Дело не в том, как мы можем научиться у природы ее законам (посредством опыта), так как такие законы не были бы априорными и не составляли бы чистой естественной науки, а дело в том, каким образом априорные условия возможности опыта суть вместе с тем источники, из которых должны быть выведены все законы природы», и далее «... главное положение, что всеобщие законы природы могут познаваться а priori уже само собою приводит к положению, что высшее законодательство природы должно находиться в нас самих, т.е. в нашем рассудке, и что мы не должны искать этих всеобщих законов в природе посредством опыта, а наоборот — должны природу в ее всеобщей закономерности выводить только из условий возможности опыта, лежащих в нашей чувственности и рассудке» (Прологомены). Все это очень напоминает дедуктивный поиск прагматиками априорных языковых законов как условий возможного опыта языковой деятельности, которые следует искать не в физике речи или в объективной действительности, а именно в трансцендентальной стороне ее опыта человеческой личности.

То, что в дихотомии «конвергенция – дивергенция» прагматики отдают предпочтение первому члену оппозиции, но при этом не отвергают второго – весьма показательный пример в подтверждение их кантианства: «Все эти вопросы приводят к такой теории происхождения видов, которая противоположна дарвиновской: если для Дарвина все организмы развиваются путем дивергенции из ограниченного количества первоначальных видов, то для Берга, напротив, они развиваются в основном путем конвергенции из десятков тысяч изначальных форм. Именно у Берга Якобсон и Трубецкой взяли термин «конвергенция», применив его к эволюции языков» (с. 225). Учитывая онтологический ментализм (антропоцентризм), задекларированный в Тезисах, заимствование идеи конвергенции у Берга становится абсолютно логичным: трудно вообразить себе однозначное дивергентное развитие от Единого к Многому того, что изначально признается Многим, поскольку существует только в форме ИДИОЛЕКТА (системно организованной индивидуальной языковой способности конкретного носителя языка), а функционирует только в коммуникативной интеракции (т.е. как интересубъективный контакт), оказывающей влияние на идиолекты и в итоге изменяющей их. Основным фактором развития языка при таком понимании становится именно конвергенция, которая, впрочем, не отрицает дивергенции. Однако при антропоцентрическом толковании языковой деятельности нелегко установить, что такое сверхиндивидуальное «единое» (например «говор», «диалект», «национальный язык»), которое может дивергентно эволюционировать во «многое». Если это «единое» – чистая условность (абстракция), то объяснение его эволюции становится вещь довольно сложной. Как может эволюционировать то, чего нет? Образование вариантов из абстрактного единого (например, праязыка) может быть объяснено только при помощи понятий инварианта и социального единого (понимаемого как сродство конвергировавших идиолектов).

Какова же логика реальной метафизической эволюции языка (дивергенции)? Таких логик может быть по крайней мере две: идеалистическая (предполагающая реальное существование языка как духовного надличностного явления, как идеальной системы, как ноумена, вещи в себе) и реалистическая (предполагающая имманентное существование системы языка в речевых высказываниях, звукорядах или графических текстах). Развитие языка как идеальной системы будет носить характер телеологический и дивергентный (от Единого к многому в платонизме или плотинизме)

или конвергентный (при спиритуалистическом подходе, например в монадологии или витализме). Конвергенция духовных монад может быть либо предзаданной (фаталистичной, как в теории предустановленной гармонии Лейбница) или окказиональной (как в витализме). Развитие языка как системы, имманентной речевому потоку (тексту, дискурсу), попадает в большую или меньшую зависимость от этого потока, а следовательно, от натуралистического фактора (например, фактора условий и среды коммуникации). Оно также может быть внутренне детерминированным (например, преформистски обусловленным видовыми пресуппозициями) или кондициональным (эпигенетическим). В случае внутренней детерминации (аристотелизм) можно говорить о дивергенции, во втором случае (классический позитивизм или атомизм) – о конвергенции. Таким образом, и дивергенция, и конвергенция могут становиться объяснительной основой развития языка как в реализме, так и в идеализме. В книге же эта зависимость представлена слишком прямолинейно в виде дихотомии «дарвинизм – антидарвинизм». Различие же проходит по линии генетический ноуменализм (первичность единого) – феноменализм (первичность многого). Трубецкой и Якобсон, без сомнения были принципиальными феноменалистами в вопросах генезиса языка (языковые союзы не предшествуют языкам, а слагаются из сходств между контактирующими языками) и рассматривали понятие языка через призму человека-носителя. Отсюда их большая склонность к конвергенции (опытное происхождение единого из смешения и взаимоприспособления многого).

Вместе с тем, сама по себе конвергенция не является гарантией случайности, а значит не может быть достаточным контрагументом против объективного телеологизма. Она может допускать в равной степени как необходимость возникновения сродства, так и его случайность. Если изначально многое естественно (механично), его конвергенция в единое может быть только случайна, если же оно духовно (объективно-осмысленно, идеально), то может обладать целесообразностью в конвергентных процессах. Однако аналогичная ситуация может возникнуть и в антропоцентрической схеме, где место духовной монады занимает целесообразно действующая человеческая личность. Разница между этими двумя позициями (лейбницеанство – кантианство в философии или гумбольдтианство – бодуэнизм в лингвистике) состоит в априоризме первой и апостериоризме второй. Таким образом, позиция Трубецкого и Якобсона (если верить в их принципиальный конвергентизм и телеологизм) может быть либо лейбницеанской (и гумбольдтианской), либо кантианской (и бодуэнистской либо соссюрианской). При всем их несогласии с «Курсом общей лингвистики», следует отметить их принципиальную близость позиции Соссюра (антропоцентризм, дуализм, реляционизм, функционализм, системность). Идея системности сродни кантовской идее единства опыта (единства апперцепции и единства антиципации). Близость же их взглядов с позицией Бодуэна еще более очевидна. Вспомним, хотя бы, выдвижение в центр лингвистических интересов Бодуэна понятия идиолекта и неприятие применения термина «история» к идиолекту (идиолект может лишь развиваться, история же – как научный конструкт – может быть только у такого же конструкта, т.е. у национального языка или диалекта).

Однако есть еще большие доводы в пользу кантианства Трубецкого. Цитируемая Патриком Серио статья «Мысли об индоевропейской проблеме», в которой, по словам автора, Трубецкой «в утонченной сложной форме» опроверг понятие смешения языков, на деле ставит проблему в совершенно ином ракурсе: не только конвергенция или дивергенция, а и/и или в одном случае конвергенция, в другом – дивергенция. Но самое важное, Трубецкой поставил проблему прагматически и критически (в духе Канта): нет никаких доводов ни за, ни против обоих видов развития. Одновременно с этим, он дедуктивно выдвигает критерии черт языка индоевропейского типа, исходя из

синхронного состояния систем языков, типологически подводимых исследователем под условную группу т.н. «индоевропейских языков».

На с. 233 встречаем совершенно замечательные и абсолютно точные наблюдения профессора Серию: «... позиция евразийцев с их акцентом на связи между социоисторической средой и географической обстановкой своеобразна: они не учитывают причинные отношения и выводят на первый план понятие симбиоза, органической целостности. Их научная задача – выявить связи, чтобы определить границы между целостностями. По достижении этой цели научный потенциал исследователей как бы оскудевает, или, быть может, у евразийской науки просто не было времени расширить рамки исследования». Однако меня совершенно не удовлетворяет интерпретация этого наблюдения. Это не отход от решения научной проблемы, а просто эпистемологический мелиоризм – установка на познание того, что познаваемо и воздержание от выхода за эти границы, образец кантианства: установление границ познания понятием возможного опыта. Стремление познать истинные причины, равно как и истинные цели, попытка сказать, как было в прошлом НА САМОМ ДЕЛЕ, – это не их эпистемология, а позитивизм или метафизика. Их задачей было выдвижение гипотезы, которая бы не описывала, а объясняла, как устроена (структурирована) система, т.е. как связаны ее элементы в структурном (синхронно-инвариантном) и функциональном (телеологически-прагматическом) отношении. Дело не в том, что они не успели изучить то, как и почему система сформировалась именно так, а не иначе. Я думаю, они и не пытались этого делать, поскольку сама такая эпистемологическая претензия – это эпистемологический максимализм, чуждый прагматам.

Профессор Серию все же сумел меня убедить в том, что П. Савицкий действительно был убежденным неоплатоником. Вполне возможно, что это именно он оказывал определенное методологическое воздействие на Якобсона, меньше – на Трубецкого. В любом случае, цитируемые П. Серию отрывки свидетельствуют о том, что Савицкий был наиболее последовательным и убежденным «евразийцем», Якобсон же все время тяготел к натурализму (аристотелианству), а Трубецкой после 1929 года практически полностью отходит на антропоцентрические позиции. Но даже у Савицкого мы встречаем пассаж, который вряд ли можно однозначно интерпретировать как гегельянство. На с. 236 приводится цитата из Савицкого: «По нашему мнению, процесс, связывающий социально-историческую среду с географической обстановкой, есть процесс двусторонний», прокомментированная следующим образом: «Этот «двусторонний процесс» наводит на мысль о «взаимном воздействии» (Wechselwirkung) у Гегеля: причина одновременно выступает и как следствие» Как мне кажется, здесь наблюдается определенная тенденциозность параллелей. Автор постоянно ищет параллели с трансцентным идеализмом или идеалистическим абсолютизмом, не беря во внимание их внешнее сходство с трансцендентальным идеализмом Канта, прямо противоположным этим течениям в методологии. Гегель попросту переинтерпретировал в метафизическом отношении основные положения концепции Канта, включая трансцендентальный закон единства противоположностей. Почему у г-на Серию возникла ассоциация между «двусторонним процессом» Савицкого с «взаимным воздействием» Гегеля, но не возникла совершенно логично напрашивающаяся ассоциация с кантианскими понятиями «взаимности» или «взаимодействия» (Ср. «... явления должны быть подведены, во-первых, под понятие субстанции, которое, как понятие самой вещи, служит основанием всякому определению существования; во-вторых, под понятие действия относительно причины, поскольку в явлениях находится временная последовательность или происхождение; наконец, насколько сосуществование познается объективно, т.е. чрез опытное суждение, — явление подводится под понятие **взаимности (взаимодействия)**); таким образом, в основании объективных, хотя и эмпирических, суждений лежат принципы а

prigori, т.е. возможность опыта, насколько он соединяет предметы в природе по существованию» (И. Кант, Пролегомены, с. 88). Автор, по-моему, упустил из вида (а жаль) фразу Савицкого (в той же цитате): «Понятие месторазвития устанавливает «связи явлений», и вопрос о направлении и природе причинных зависимостей с этой точки зрения **не является существенным**» (с. 235). К тому же, почему не «месторазвитие связывает явления», а «понятие месторазвития устанавливает «связи явлений»? Почему «связи явлений» взято в кавычки? Может речь идет не о РЕАЛЬНОЙ связи РЕАЛЬНЫХ явлений, а только об их соединении (объяснении их единства) при помощи инструментального понятия «месторазвитие»? Разве в гегельянстве принимается во внимание аргумент «существенности // несущественности» какого-либо вопроса? Гегельянцы решают проблемы Истинного Знания, а не прагматически релевантного или нерелевантного. Это признак кантианства и прагматизма. Я не пытаюсь доказать кантианство П. Савицкого. Единственное, что я хотел здесь продемонстрировать – это огромные сложности в методологических интерпретациях взглядов, выраженных двусмысленно, окольным образом.

Иное дело взгляды Трубецкого, Якобсона и Карцевского. Их принципиальное отнесение к функционально-прагматической антропоцентрической парадигме (наряду с Соссюром, Бодуэном и Матезиусом) у меня не вызывает никакого сомнения. Насколько мне известно, монадология или неоплатонизм (абсолютизм) в лингвистике не противопоставляет язык (систему) и речь (континуальный асистемный поток)!!! А ведь это было ключевым во взглядах пражан. Вопрос о строгом разведении языка и речи настолько принципиален для функционального прагматизма, что я позволю себе задержаться еще на одном пассаже из книги, с которым я никак не могу согласиться: «Неоднократно отмечалось, что во введении к «Основам фонологии» Трубецкой, ссылаясь на Соссюра, использует оппозицию язык – речь для обоснования оппозиции фонология – фонетика. Однако это единственное место, в котором он прибегает к этой дихотомии. Больше нигде он не подвергает ее теоретическому разбору, больше нигде она не играет никакой роли: язык – это не система знаков, а «проявитель» лежащего за ним типа культуры» (с. 292)ю Мне кажется, что это место – замечательная иллюстрация к старой мудрости: Никогда не говори «никогда». В статье Н. Трубецкого 1937 года «К вопросу о стихе «Песен западных славян» А. С. Пушкина» читаем: «Одним из наиболее существенных недостатков почти всех этих теорий является недостаточно четкое разграничение между теорией стихосложения и теорией стихопроизнесения. Между тем, стихосложение есть факт языка (langue, Sprachgebilde, language), а стихопроизнесение – факт речи (parole, Sprechhandlung, speech), – **современная структуральная лингвистика строжайшим образом разграничивает язык и речь**» (и далее по тексту) (см. Трубецкой Избранные труды по филологии, М, 1987, с. 360). Строгое разграничение фонетического и фонологического подхода оговаривается также в статье «Системы согласных в восточнокавказских языках». Практически все собственно лингвистические работы Трубецкого построены на противопоставлении языковых единиц и их речевых вариантов-реализаций. Необходимо ли для этого всякий раз писать о том, что в основе этого противопоставления лежит соссюровская оппозиция «язык – речь»? Проблема почти всех западных интерпретаторов русских текстов состоит в том, что они, приученные к позитивистской логике изложения информации, никак не научатся видеть за эксплицированным содержанием неявно эксплицированный смысл. Я полагал, что такой тонкий знаток пражского функционализма, как профессор Серио сумеет избежать этого распространенного промаха.

Однако автор книги все же настаивает на принципиальном платонизме (объективном идеализме) русских пражан: «С Трубецким дело обстоит не совсем так. Известно, что у него, в отличие от С. Карцевского, симметрия это критерий онтологической реальности объектов» (с. 259). Далее следует цитата из письма Трубецкого Якобсону, в котором он

отмечает, что «до сих пор я еще не встретил ни одного языка с несимметричной системой гласных». Швейцарский ученый интерпретирует данные слова как реальную онтологизацию Трубецким систем гласных, хотя об этом в письме нет ни слова. Патрик Серю утверждает, что для Трубецкого «симметрия – это внутреннее свойство систем гласных, то, что им принадлежит, а вовсе не эвристическая установка исследователя» (с. 259). Это очень сильное утверждение и выводить его из письма, в котором поднимается принципиальный вопрос о симметрии или ассиметрии фонологических систем, но не оговариваются проблемы **ОНТОЛОГИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА** этой симметрии или ассиметрии, – сомнительно. Кроме того, можно ли из заявлений о симметричности отношений в фонологической системе (тем более, что речь шла только о системе гласных) переносить идею симметрии на весь язык или даже на всю языковую деятельность в понимании Трубецкого и Якобсона?

Я думаю наиболее яркой иллюстрацией к методологической позиции Трубецкого в книге П. Серю стал раздел «Персонология» (с. 285-292). Во-первых, здесь однозначно задекларирован **ОБЪЯСНЯЮЩИЙ** характер его эпистемологии в противовес описательному характеру позитивизма (с. 286). Профессор Серю абсолютно прав, когда пишет, что в отличие от персоналистов «Трубецкой определяет личность как психофизическую целостность, связанную с физическим окружением»; он стремится исследовать «коллективную личность в ее физическом окружении» (с. 287). Это и есть новая, историко-социологическая версия кантианской трансцендентальной теории опыта первой половины 20 века. И персонализм, и экзистенциализм, возникшие как методологические направления в этот же период, были либо чисто индивидуалистическими, либо индивидуал-спиритуалистическими теориями. С функционализмом (или «персонологией») Трубецкого их сближал только антропоцентризм. В этот период антропоцентризм еще не разделился однозначно на две методологии – априорную (индивидуализм) и апостериорную (функционализм), но различия уже наметились. Патрик Серю называет это «напряжением между требованием полноты личности и безличностью философии, обусловленной историко-культурным детерминизмом» (с. 287). В который раз здесь используется этот термин («напряженность»), которым, возможно, подчеркивается эклектизм или несочетаемость подобных постулатов. По мнению автора книги, детерминированная культурой и историческим временем личность не может быть полной и целостной. Но что ей в этом мешает? Я бы поставил вопрос иначе: может ли кто-нибудь привести пример хотя бы одной-единственной личности, которая была бы недетерминирована своим временем и культурой, в которой она выросла, и при этом была бы «полной» в любом смысле этого термина (если это вообще термин)? Мне кажется это типичный индивидуалистический миф, распространенный на Западе, что человек может быть полноценной и при этом независимой от своего окружения и обстоятельств своей жизни автокреативной личностью (self-made-man). Отсюда мнение, что Трубецкой «в итоге парадоксальным образом сдвигается к полюсу безличного» (с. 288). Замечу, что в «Морфонологической системе русского языка» (работа 1934 г.) и в «Носовых гласных в лехитских языках» (еще 1925 г.) объяснение **фонологических характеристик морфем и фонетических процессов** проводится Трубецким через понятие «языкового сознания говорящего» (аналогично объяснял языковые процессы Бодуэн де Куртенэ). Через это же понятие объясняется **межязыковая коммуникация** в статье 1939 г. «Как следует создавать фонетическую систему искусственного международного вспомогательного языка», **смыслоразличительные функции фонем** в «Фонология и лингвистическая география» (1931), **динамические различия между сильными или слабыми фонемами** в «Исследования в области сравнительной фонетики севернокавказских языков» (1926 г.), **понятие фонемы** в «Системы согласных в восточнокавказских языках» (1931 г.). Более того, через призму языкового сознания Трубецкой объясняет в уже упоминавшейся выше «К вопросу о стихе «Песен западных славян» А. С. Пушкина» **различия в**

национальных способах стихосложения. Для характеристики своеобразия мордовской фонологической системы в «Мордовская фонологическая система в сравнении с русской» (1932) он использует понятие «речевого мышления». Понятия говорящего, носителя языка и слушающего являются едва ли не самыми частотными в работах Трубецкого. Это ли неоплатонизм? И это ли антипсихологизм?

Фраза «такой противник психологизма, как Трубецкой» вызывает некоторые сомнения, особенно рядом с цитатами из работ Трубецкого, где фонематика сопрягается с процедурами «ощущения» «лингвистическим сознанием» (см. с. 133-134). Я не думаю, что Трубецкой спиритуалистически гипостазировал «сознание» в гегелевском духе (так поступал критикуемый им, а еще ранее – Бодуэном Шлейхер). Мне кажется в данном случае Патрик Серियो попадает в сети бытующего на Западе антипсихологического предубеждения. Психологизм во многих работах западных лингвистов звучит так же грозно, как «романо-германец» в устах Трубецкого или «буржуазный лингвист» в устах Марра. Психологизм может быть кому-то неприятным явлением, но это реальнейшая часть русской (и вообще православной) ментальности. Психологизм принципиально поощряем в этом типе культуры. Детей с пеленок учат обращать внимание на важное, глубинное, на смысл, не цепляться за слова, не обращать внимания на внешнее, на форму. Важно не то, что говорится или делается, а то, что имеется в виду. Во взаимоотношениях с другими людьми в этом типе культуры важны не формальные приличия, не нарочито подчеркнутые внешние проявления, а интимный психологический контакт. Столь ценимое и культивируемое на Западе право «приватности» не приветствуется в русской культуре и чаще всего трактуется здесь как эгоизм, замкнутость, неискренность, «ненастоящность». В статье Трубецкого «Славянские прилагательные на -ькъ» читаем: «Поскольку для семантики имеет значение не логика, а **психология**, было бы лучше заменить эту классификацию другой, более простой» (в Избранные труды по филологии, с. 223), и далее строит классификацию, используя понятия «впечатление» и «восприятие смысла». В целом ряде других работ он широко использует психологические термины («звукосприятие», «восприятие звуков», «фонетическое восприятие», «грамматическое мышление», «звукорепрезентация», «звуковой эффект», «ритмическое впечатление», «недоразумения», «непонимание», «затруднения», «осознание», «смыслоразличение», «субъективно-фонетическое языковое сознание», «фонологическая значимость» или «языковое чувство»). Можно ли считать его при этом «антипсихологистом»?

В вопросах онтологии пражане (и русские, и чешские) продолжали развивать все ту же кантианскую психологическую парадигму, которую они переняли, с одной стороны, от Поттебни, Бодуэна и Н. Крушевского, а с другой, – от Э. Кассирера, частично от Гуссерля, но больше от Г. Тарда и Соссюра. Многие наблюдения Патрика Серियो относительно взглядов Соссюра (антисубстанциализм, номинализм) и пражан (субстанциализм, реализм) мне кажутся все тем же упрощением. С одной стороны, автор рецензируемой работы абсолютно прав, что соссюровская эпистемология – субъективистская, это «точка зрения». Но это далеко не номинализм. Язык для Соссюра – не научный конструкт, как для номиналистов, а психическая РЕАЛЬНОСТЬ. Это система знаков, а знаки – двусторонние психические сущности (!). Приписывать номинализм Соссюру – большая натяжка: «Для Соссюра язык это система, построенная лингвистом (эмпирическая реальность в целом необъятна), а для Якобсона и Трубецкого язык – это объект онтологически сконструированный, целостный и только ждущий, когда же, наконец, лингвист его откроет» (с. 317) Позволю себе процитировать «Записки по общей лингвистике» Соссюра (М., 1990): «**Реальность** существования отношений, связывающих между собой элементы языка, будучи психологическим фактом огромной важности, не нуждается, так сказать, в доказательстве. Именно этим и определяется язык» (с. 147), «Если существуют априорные истины, которые нуждаются лишь в здравом смысле для своего подтверждения, то такой истиной является

утверждение о том, что **ни психологическая, ни фонологическая реальность в отдельности** никогда не могут обусловить возникновение даже мельчайшего языкового факта. Чтобы возник языковой факт, необходимо объединение двух рядов явлений, но объединение особого рода; попытка исследовать все его особенности сразу или предсказать заранее, каким оно будет, неизбежно обречена на провал» (там же), «Я хочу высказать несколько еретическое предположение. **Неверно, что** такие результаты членения, как корень, тема, суффикс, **являются чистыми абстракциями**. Прежде всего и до того, как заводить речь об абстракциях, необходимо иметь жесткий критерий для определения того, что можно назвать реальным в морфологии. Критерий таков: **реальным является то, что говорящие субъекты хоть в какой-то степени осознают, все то, что они осознают, и только то, что они могут осознать**» (с. 71-72),

Наряду с этим, Соссюр отмечает, что «По мере того как мы углубляемся в предмет изучения лингвистики, мы все больше убеждаемся в справедливости утверждения, которое, признаться, дает нам богатейшую пищу для размышления: в области лингвистики связь, которую мы устанавливаем между объектами, предшествует самим этим объектам и служит их определению. В других областях науки существуют заранее данные вещи, объекты, которые можно затем рассматривать с различных точек зрения. У нас же имеются прежде всего точки зрения, верные или ложные, но всегда лишь точки зрения, и уже с их помощью СОЗДАЮТСЯ объекты. Эти созданные объекты соответствуют реальности, если исходная точка оказывается верной, и не соответствует ей в противоположном случае; но в обоих случаях ничто, ни один объект не дан нам хотя бы на мгновение сам по себе. Это верно даже тогда, когда речь идет о самом что ни на есть материальном факте, казалось бы заранее определенном со всей ясностью, как, например, последовательность произнесенных звуков» (с. 109-110) и «В лингвистике запрещено говорить, хотя мы постоянно это делаем, о «каком-либо объекте» с различных точек зрения или об объекте вообще, потому что именно отчка зрения и СОЗДАЕТ этот объект», или еще более радикальное «Мысль о том, что языковые факты излагать единственным и неизменным способом – ложная мысль, она приводит к предположению, что сам язык есть нечто единое. Но мы отрицаем единство языка и тем самым приобретаем право представлять в каком-угодно виде те два компонента, которые мы в нем обнаруживаем» (с. 120)

Профессор Серио наверное написал бы, что здесь у Соссюра наблюдается «напряженность» между понятием реальности и понятием точки зрения или же «напряженность» между понятием реальности и понятием объекта. На деле же такой «напряженности» (противоречия) нет. Просто это чисто кантианский способ рассуждения: язык – реален и реальность его психическая (опытная), а опыт этот двусторонен (понятийно-фонологический, т.е. знаковый, семиотический). Язык как реальность – вещь в себе. Его можно ПОЗНАВАТЬ только комплексно, двумя способами одновременно: трансцендентально-понятийным (гипотетическим, дедуктивно-систематическим,) и эмпирико-сенсорным (описательно-фактуальным), но ПОЗНАТЬ его нельзя, т.к. он нам не дан непосредственно. Отсюда: язык как психическая реальность (вещь в себе) не соответствует языку как объекту (вещь для нас). Когда Соссюр пишет о неприятии ЕДИНСТВА языка, это требует внимательного прочтения: «единство языка» в приведенной цитате следует читать как объективную данность одного единого для всех реального языка, а не как протест против рассмотрения языка-объекта как системного и функционального единства (язык по Соссюру – система отношений сходства и смежности, в которой единица сама по себе не существует, но представляет собой совокупность отношений-функций, или, говоря «пражским» языком «пучок релевантных признаков-отношений»). Прочтение Соссюра и Трубецкого в терминах и концептах кантианства демонстрирует их практически полную тождественность. Различия между их взглядами носят скорее внешний, методический характер и являются внутрипарадигматическими. Поразительно, но

Патрик Серіо ставить в упрек пражанам то, в чем я бы стал упрекать его самого: «Тождественное и различное выступает скорее как два полюса, к которым можно лишь косвенно приближаться. Между этими двумя полюсами есть место для постепенного перехода, саму возможность которого бинарный тип мышления даже не замечает» (с. 322) Это сказано в Заключение. Вся же книга выдержана строго в бинарном типе мышления: анализ строился на оппозициях «структура – целостность», «номинализм – реализм», «метафизика – позитивизм»).

Очень важным, по моему мнению, является и следующее замечание автора книги: «Понятие целостности сможет превратиться в средство открытия нового лишь тогда, когда оно будет относиться уже не к объекту, а к нашему знанию об объекте, когда оно перестанет быть нагромождением разнородных элементов и станет чистой точкой зрения, отрицательным определением элементов» (с. 325). Сама по себе эта мысль вполне трезвая и с ней можно было бы согласиться, если бы не одна деталь: она нивелирует принципиальное отличие между кантианством и позитивизмом. Проблема в том, что отделить объект от точки зрения об объекте на теоретическом или практическом уровне невозможно. Можно методологически отделить реальность как негативное определение объекта, взятого в себе и для себя. Если же эту негативную «реальность» брать как объект исследования – это уже позитивная трактовка. Объект – это реальность-для-нас. А значит, нет никакой возможности ее отделить от точки зрения. Объект – есть реальность, помноженная на точку зрения. Разделение объекта и точки зрения допустимо лишь в объективистических парадигмах. Это либо позитивизм, либо метафизика. Соссюр же (равно как и пражане, равно как и Кант, равно как и Джемс) не разделяли объекта и реальности на уровне познавательной прагматики. Пражане создавали теорию, а не методологию и не философию языка. Соссюр же занимался не только созданием теории, но и создавал лингвистическую методологию. Отсюда его рассуждения на метатеоретические темы, каковых почти не было у Трубецкого. Поэтому изучать парадигматические признаки теории Соссюра практически не составляет труда. А вот определить методологические основания концепций Трубецкого и Якобсона крайне сложно. Поэтому все мои замечания и упреки в адрес профессора Патрика Серіо должны рассматриваться не как отрицание проделанной им фантастически сложной, грандиозной аналитической работы, а только как рабочую дискуссию, преследующую две цели – обсудить различные возможности методологической интерпретации взглядов основателей Пражского лингвистического кружка и привлечь внимание лингвистов к методологической проблематике.

Спор о фонологии и других чисто лингвистических проблемах

Как я уже отметил, методологические взгляды пражан необходимо буквально «добывать» из их лингвистических текстов, поскольку они редко открыто эксплицировали свой онтологический или эпистемологический базис. Поэтому обращусь к анализу некоторых сугубо лингвистических положений структурного функционализма.

Нельзя не согласиться с глубоким и точным замечанием Патрика Серіо относительно гипостазирования фонемных признаков Якобсоном после 1938 года: «... неминуемо встает вопрос о природе внутрисистемных элементов со всеми вытекающими отсюда следствиями. Если из фонемы извлекается значимый признак, то не приводит ли это к его материализации и превращению в фонетический факт или же к такому уровню обобщения, на котором это понятие становится бесполезным?» (с. 119). Трубецкой, в отличие от Якобсона, перешедшего в свой американский период на атомистические метафизические и позитивистские позиции, твердо отстаивал идею функционального **единства** фонемы (равно как и всех остальных инвариантных единиц языковой системы). Функционально значимая единица не может быть сведена к сумме своих составляющих, но одновременно с этим не может рассматриваться и как

самостоятельный и независимый от системных связей и отношений факт. Это должна быть именно «функционально целостная структура» или «структурное единство функций».

Вообще понятие фонемы (как и весь комплекс фонологических воззрений) Н. Трубецкого представляет собой хрестоматийную иллюстрацию функционально-прагматической методологической парадигмы в языкознании. На с. 133 читаем: «Трубецкой указывает, что северный диалект великорусского языка имеет «четыре безударные (или редуцированные) гласные фонемы – ъ, ѓ, ѣ, ї», тогда как южный диалект великорусского языка имеет лишь «три главные безударные фонемы – ъ, ѣ, ї – и не имеет безударного ѓ» (343). Но ведь, следуя его подходу, в диалектах русского языка можно было бы ожидать вовсе не «безударных фонем», а лишь фонетических реализаций основных фонем в безударной позиции. У такого противника психологизма, как Трубецкой, странно видеть подобные формулировки, из которых к тому же неясно, является ли <a> звуком или фонемой».

Здесь затронут сразу целый комплекс проблем, связанных с трактовкой Трубецким диалектов // языков и фонем // звуков. Это две принципиально отличные проблемы. Первая может рассматриваться в социолингвистическом, этнокультурологическом или собственно лингвистическом ключе. Вторая же – чисто лингвистическая. Так, этнокультурное соотношение между языком и его диалектами целиком зависит от политических взглядов ученого. Трубецкой вполне мог рассматривать украинский и великорусский языки как диалекты единого «русского языка», равно как современные русины, лемки или полешуки вправе (в рамках собственных политических воззрений) рассматривать свои диалекты как самостоятельные восточнославянские языки. Нет никаких достаточно объективных научных аргументов ни за, ни против таких высказываний. Политика – не наука, здесь строгая научная аргументация не обязательна. Можно вообще все славянские языки рассматривать как диалекты одного славянского языка, что и заявил когда-то мне в личной беседе Д. Спивак. Это дело политического вкуса. И то, что некоторые лингвистические образования квалифицируются как языки, а другие – как их диалекты, не имеет никакого прямого отношения к проблеме изучения той или иной фонологической системе. Свою самостоятельную и специфическую фонологическую систему может иметь не только т.н. диалект, но и более мелкие социолектные образования (например говор отдельной деревни). Фонологическое описание любого «абстрактного» языка, начиная от говора и заканчивая языковой семьей или человеческого языка вообще – дело неблагодарное и его всегда должно оценивать «с поправкой на ветер».

Теперь же что до конкретного замечания о «безударных фонемах». Не исключаю, что мое прочтение трактовки понятия фонемы Трубецким может показаться неожиданным, но оно базируется на принципиально отличных принципах. Мне не важно, что писал Трубецкой в том или ином месте своей книги или же в той или иной своей статье. Исходная мысль, которой я руководствуюсь, следующая: человек творческий и творящий никогда не обладает готовой концепцией. Его концепция всегда *in statu nascendi*. Задача критика или интерпретатора вычленил самое главное, существенное, принципиально значимое, что отличает данную концепцию от других, что делает ее именно этой концепцией. И в этом смысле наиболее существенным мне кажется введение Трубецким понятий **архи-** и **морфонемы**, поскольку этих понятий нет ни в московской, ни в ленинградской фонологии. Еще одним типологически значимым элементом фонологии Трубецкого я считаю выделение им **релевантных (значимых)** фонологических оппозиций как основания квалификации фонемы и выдвижение на передний план понятия **нейтрализации** значимого признака. Что нам дает весь этот набор понятий, если посмотреть на него в русле общетеоретических заявлений представителей Пражского кружка на тему языка и речи, системы и структуры, понятия ценности (значимости), интереса к языковой личности, коммуникативной и

экспрессивной функциям языка и т.д.? Очень стройную фонологическую систему, в которой мельчайшая единица – фонема – представляет собой инвариантное целостное образование, информационную единицу, объединяющую (не суммирующую, а именно объЕДИНяющую!!!) целый ряд фонологически значимых признаков. Это апостериорная единица, возникающая в опыте коммуникации (именно поэтому диалекты у Трубецкого могут иметь собственный набор фонем). Замечу, что уже тот факт, что Трубецкой учитывает различия между фонологическими системами различных диалектов великорусского языка говорит о многом: в строгих лингвистических исследованиях он, скорее всего, не был склонен к априоризму и абстрагированиям в стиле Ельмслева.

Кроме собственно перцептивной инвариантной значимости фонема обладает значимостью сигнификативной, поскольку выполняет смысловоразличительную функцию в пределах единицы, в план выражения которой она входит. А такой единицей является морфема (в этом смысле Трубецкой был продолжателем Бодуэновской трактовки фонемы). Однако морфы одной и той же морфемы могут в плане выражения содержать неравновеликие (неравноценные) различия. Сравним, морфы морфемы {друг}: **друг** [друк], **другу** [друг], **друге** [друг'], **дружба** [друж], **подружка** [друш], **друзья** [друз']. Несложно заметить, что здесь налицо и исторические чередования г:ж:з', и чисто системные комбинаторные или позиционные изменения г:г':к. Отсюда необходимость установить иерархию фонологических единиц. Одни единицы четко выполняют свои функции, другие, в силу различных нейтрализующих факторов эти функции выполняют лишь частично. Встает выбор: либо феноменологически признать фонемой сильный вариант (а все остальные выводить из него путем трансформаций), либо позитивистски умножать количество фонем и признавать фонемой психический отпечаток каждого звука. Но поскольку Трубецкой не стоял на феноменологических позициях, он не искал ИСТИННОЙ фонемы, которая ПРЕВРАЩАЛАСЬ бы в тот или иной звук. Все звуки, представляющие ту или иную фонему – это речевые, а не языковые единицы. Они образуются по моделям фонации на основании информации, заложенной в фонемах (и плане выражения тех или иных морфем). Но Трубецкой не был также и позитивистом. Его концепция гласила – только **значимые инвариантные** образования! А раз так, то на передний план выдвигается понятие релевантности / нерелевантности или же функциональной **ценности** содержащейся в фонеме информации. Системная нейтрализация каких-либо значимостей порождает новое функциональное образование – архифонему, а исторические преобразования – морфонему. Во всех случаях мы имеем дело просто с тем или иным **НАБОРОМ** значимых признаков. Полный набор, независимый от обстоятельств фонации дает фонему, обобщение коррелирующих фонем, утрачивающих в связи с нейтрализацией значимый признак, дает архифонему, а соединение фонем и архифонем в пределах одной морфонологической функции – морфонему. Понятно, что в случае с согласными, где налицо парность и фонологические оппозиции (мягкость : твердость, звонкость : глухость и под), вычленение архифонем не составляет особого труда. Иное дело – гласные. Парность по ряду или подъему не коррелятивная характеристика. Коррелирующим здесь могло бы быть разве что отношение квантитативности. Но чем является ударность // безударность? Нейтрализующим фактором? А как быть в случае с гласными фонемами, которые ни в одном из морфов не встречаются в ударной позиции (см. например, русский суффикс /tɨl'/ или корень /sābak/)? Ведь безударность только нейтрализует значимые признаки. Какие именно? Термин «архифонема» здесь неприменим без привнесения в него концептуальных поправок, поскольку не выяснен нейтрализованный признак, по которому коррелируют фонемы, объединяемые в архифонему. Термин «гиперфонема» ничего принципиально не объясняет, поскольку, будучи просто конструктивной, инструментальной единицей описания, он выбивается из общей концепции фонемы как языковой инвариантной единицы и объекта

исследования. Концепция же Трубецкого является более удобным средством объяснения происходящего: в этих позициях ранее, возможно были какие-то другие фонемы (сопоставления с другими славянскими языками или диалектами русского позволяет гипотетически предположить, что это была фонема /e/ в –тель и фонема /o/ в собак-), но вхождение в силу фактора редукции и постоянная презентация этих фонем в речи редуцированными звуками привели к появлению такой самостоятельной сущности, как безударная фонема. Только феноменолог (= платонист), доискивающийся ответа на вопрос, а какая же здесь «чистая» фонема «в себе и для себя», будет подгонять этот конкретный факт под априорную систему фонем. Безударные фонемы такой же системный факт языка, для которого значимой является безударность, как и ударные. Вопрос только в том, что безударность в русском редко дает однозначное звучание (как в пределах какого-то диалекта, так и в междиалектном отношении). На фонологическом уровне важно не конкретное звучание плана выражения данного морфа, в фиксации в нем значимых единиц фонологической системы: фонем (гласных и согласных, ударных и безударных, сонорных и шумных, звонких и глухих, мягких и твердых etc.) или архифонем (образовавшихся вследствие слияния фонем в нейтрализованных позициях). Привычка анализировать все в терминах простой оппозиции (язык // речь) не позволяет многим ученым заметить многоярусность подхода Трубецкого. Не «фонетика // фонология», а «фонетика // фонология // морфонология». Первый уровень звуковой презентации – речевой (звуки в фонетических словах), второй – языковой грамматический (фонемы в словоформах, т.е. в плане выражения морфов), третий – языковой словообразовательный (морфонемы в словах, т.е. в плане выражения морфем). Попытки интерпретировать эту трехмерную модель двумерными средствами московской или ленинградской фонологии – дело бесполезное.

Можно спорить, был ли Трубецкой в лингвистике объективным идеалистом (платонистом или платинистом) или же менталистом-кантианцем (к чему я лично склоняюсь). Ясно одно – в фонологии он не был ни реалистом (аристотелианцем), ни феноменологом (платонистом), ни феноменалистом (он не рассматривал фонемы как чистые продукты научного анализа, как их в поздний период творчества рассматривал Якобсон). Для Трубецкого фонема была **идеальной реальностью**. Но не объективной (как для феноменологов московской школы), а именно психической (как для Бодуэна или Соссюра). Если ставить вопрос, зависит или не зависит фонема в понимании Трубецкого от обстоятельств речевой коммуникации, то следует признать, что Трубецкой все же был апостериористом (вспомним хотя бы его решительный протест против проникнутой гегельянством шлейхеровской теории генеалогического древа и поддержку шмидтовской концепции волн). Если к этому прибавить подчеркивание прагматиками коммуникативной природы языка как деятельности говорящего индивида, без труда вырисовывается имманентный психологизм Трубецкого.

В предлагаемой Трубецким идее распространения фонологических явлений нет абсолютно ничего противоречивого (конечно с точки зрения функционализма, но не классического структурализма). То, что Трубецкой в основном разделял теорию волн свидетельствует в пользу его ментализма и функционализма. Я смею утверждать, что Трубецкой не был структуралистом в том смысле, какой вкладывается в этот термин современными западными теоретиками и историками языкознания. Он был функционалистом, в крайнем случае, – структурным функционалистом. А это принципиальная разница. Для структуралиста-феноменолога язык – это замкнутая в себе структурированная целостная система, элементы которой однозначно подчинены заданным системой закономерностям. Для структуралиста-позитивиста язык – структурированная система явленных (материальных) знаков, взаимно связанных и взаимно обуславливающих друг друга. Для функционалиста же язык – открытая функциональная система, чутко реагирующая на внешние изменения и

приспосабливающаяся к ним. Если взять во внимание, что представители пражской школы не раз заявляли о коммуникативной и экспрессивной (выразительной) функции, выполняемой языком, можно без труда сделать вывод, что язык – это функциональный посредник между внешней физической коммуникацией и мыслительными процедурами. Отсюда и разговоры о языковом сознании (кстати это именно тот термин, который постоянно использовал в отношении языковой деятельности Бодуэн де Куртенэ). Нет совершенно ничего удивительного в том, что фонемы Трубецким рассматривались при анализе языковых союзов как явления (или сущности-функции), выходящие за пределы системы. Не язык задает фонемы, а фонемы делают этот язык (со стороны его фонологической системы) этим языком. Вот центральное положение функционализма. Коммуникация (межличностная, междиалектная, межъязыковая, межсемейная) становится причиной и основой распространения фонологических явлений, а как следствие – изменения и развития фонологических систем этих семей, языков, диалектов и языковых личностей. В конкретном общении, конечно же, фонемы принимают участие не непосредственно, а опосредованно, через репрезентирующие их звуки. И тут, как мне кажется, содержится корень проблемы. Звук – не только репрезентант фонемы (ее следствие), он ее конкретно-физический конституэнт (ее генетическая причина и функциональная цель). Изменения звуков могут в определенных случаях изменять характер фонемы. Вспомним сосюрвовское «в языке нет ничего, чего бы не было до этого в речи». Поэтому нет ничего удивительного, что при изучении фонологической географии привлекаются данные речи и выделяются частные фонологические системы, свойственные не всему языковому ареалу, а какому-то из его элементов (например, диалекту). То же, что эта конкретика рассматривается с универсалистских позиций – это совершенно нормально. Не для структурализма, конечно, а для кантианства, где человеческая способность суждения или человеческий опыт (которые не существуют вне конкретной личности) рассматриваются «в принципе», «по большому счету» или же «в общем», «как таковые».

Мой анализ книги Патрика Серио был бы неполным, если бы я не вспомнил его совершенно замечательных наблюдений, связанных с переносом в лингвистику эпистемологических метафор с юриспруденции, физика, химии, географии, биологии, геологии. Особенно ценным мне кажется удивительный пассаж (с. 195) о переносе в эпистемологию гуманитарных наук метафоры обретенного родства из земельного права – понятия «сродства» (лат. *adfinitas*, фр. *affinité*). Сродство во французском – родство через брак. Очень ценное наблюдение: сходство (некровное) побуждает к сближению и ведет к появлению сродства, в то же время родство (кровное) не предполагает такого сближения (кровосмешения) и считается нежелательным (добавим только, что первый процесс индуктивный: от установления отношений к выяснению отношений родства, а второй дедуктивный: от выяснения родства к установлению отношений; в опыте нередки случаи появления симпатии и физиологического влечения между родственниками, особенно до выяснения родства). Не менее интересна и химическая метафора (с. 196-200): сродство как имманентная тенденция веществ к соединению (чем менее сходны, тем более склонны к соединению). Взгляд идет от неоплатоников через Фичино к Гете. Я бы добавил — и через Лейбница (предустановленная гармония). Метафорические находки Патрика Серио – отличное подспорье именно для функционально-прагматического методологического анализа существующих лингвистических теорий, поскольку вскрывает релятивный, субъективно-культурологический и прагматически обусловленный характер познания в сфере гуманитарных наук.

Возвращаясь к тому, с чего я начал этот анализ, повторюсь, что ни одно из высказанных здесь замечаний в адрес профессора Серио ни в малейшей степени не умаляет значения рецензируемой книги. Книга заставляет думать, спорить, обсуждать, дискутировать, выяснять непонятное и искать новые пути. Книга только создает

видимость своей направленности на анализ прошлого. На деле же она вся устремлена в будущее, поскольку показывает, сколько еще неясного и нерешенного в языкознании. Но еще большая ценность рецензируемой книги в том, что она принципиально настраивает на плюрализм, ломку стереотипов и демифологизацию лингвистики (причем не только традиционной, но и т.н. «современной»). Судя по введению, профессор Серио писал книгу как призыв к откровенной дискуссии. Надеюсь я не обманул ожиданий моего давнего знакомого. Во всяком случае в моем лице он нашел благодарного читателя и достаточно открытого собеседника.

Світлана БОРОДИЦА

© 2002

ПЕРША МОНОГРАФІЯ ПРО ЛЕВКА БОРОВИКОВСЬКОГО

(Ткачук М.П. Поетика балад Левка Боровиковського. Передмова Р.Гром'яка. — Тернопіль: Збруч, 2001. — 146 с.)

Сучасна наука про літературу вирізняється значною увагою до проблем поетики романтизму, що засвідчують праці Тетяни Бовсунівської, Д.Наливайка, Є.Нахліка, П.Хропка, М.Яценка та ін. У них зібрано багатий фактичний матеріал, що висвітлює формування світоглядно-естетичних концепцій українських романтиків, з'ясовується жанровий репертуар, стилетворчі компоненти їх художнього світу. Незважаючи на певні здобутки у вивченні культурного процесу XIX століття, в результаті яких сформувався новий погляд на романтизм як оригінальну філософсько-культурну модель літературного розвитку, у дослідженні романтизму є ряд невіршених проблем, які вимагають глибоких узагальнень. Постає необхідність їх підсумування та обґрунтування романтизму як самодостатньої естетичної системи в єдності тематичного, образного, композиційного, жанрового рівнів.

Актуалізуються питання жанрової специфіки поезії першої половини XIX ст., оскільки цей аспект донедавна в українському літературознавстві розглядався принагідно. Романтична поезія, за словами Дмитра Чижевського, “наближається до ідеалу літератури “повної”, тобто такої, що хоче задовільнити духовні потреби всіх суспільних груп”. Її розвиток позначений “свідомим плеканням різноманітних літературних гатунків”, жанровою гнучкістю і переосмисленням поетичних канонів. 20 — 40-і рр. XIX ст. стали періодом художніх відкриттів, зокрема в галузі жанру. Митці пильно вдивлялися у народне життя, гостро відчували і намагалися відтворити складний зв'язок часів. Ускладнювалося художнє осмислення буття. Сонет, романс, медитація, елегія, пісня, вірш-пейзаж і вірш-послання демонстрували новаторство в пошуках глибшого й ширшого зображення дійсності та особистості у порівнянні з естетикою класицизму. У жанровому репертуарі романтизму особливе місце займає балада, яка домінує у творчості українських романтиків доби.

Недостатня з'ясованість деяких теоретичних аспектів та творчих принципів, які визначають естетичні відкриття романтиків, задовільний стан дослідження жанрової природи романтичної поезії диктує настійну потребу в науково-критичній оцінці складної парадигми розвитку романтизму в дискурсивній практиці, розкритті всіх граней “естетичної революції”, яку здійснювали митці романтичного світосприймання. Один із можливих шляхів розв'язання вище окреслених проблем запропонував М.П.Ткачук у ґрунтовній праці “Поетика балад Левка Боровиковського” — “Колумба української романтичної лірики”, як його називали сучасники.

Монографія Миколи Ткачука — фундаментальна історико-теоретична праця, яка пропонує нове висвітлення проблем романтизму. Дослідник, спираючись на здобутки західноєвропейських літературознавців та національну традицію, по-новому

інтерпретує символіку та смислове поле романтичного тексту, осмислює жанрову специфіку ліричного простору Левка Боровиковського в контексті філософсько-естетичних систем його доби. Автор праці рішуче відмовився від стереотипів, що побутували в радянському літературознавстві, яке применшувало романтизм, всіляко вип'ячуючи реалізм. У центрі обсервацій М.Ткачука — дискурс українського романтизму, що у своє силове поле включає ряд концептів: національна самобутність, відродження, філософізм, європеїзм, інтелектуалізм, індивідуалізм. Широкий контекст монографії (хоча дослідник інколи непомірно захоплюється цим контекстом), переконливе висвітлення цих та інших концептів, дискурсивної практики українських романтиків і Левка Боровиковського зокрема, є новим у сучасній науці про літературу, вигідно вирізняє цю працю з-поміж інших.

Цікавими й аргументованими є міркування М.Ткачука про самобутній характер романтизму, прероманізму у європейському та українському письменстві. У новаторстві європейського романтизму він окреслює тенденції та ознаки, які протистоять класицизму і водночас тяжіють до готизму, барокової поетики. Важливо, що автор простежує ускладнені, глибоко закорінені, завуальовані зв'язки тогочасного історико-культурного процесу кінця XVIII — поч. XIX ст., які знаходять вияв у феномені прероманізму. З'ясовуючи генезу й еволюцію романтизму у світовому літературному дискурсі, дослідник обґрунтовує джерела українського романтизму, встановлює типологічні збіги й подібності у їх розвитку. На основі таких зіставлень він переконливо доводить самобутність естетичних шукань і філософських теорій романтизму українських митців слова, наголошуючи на його здатності “сам із себе утворити універсальний світ”. У результаті всебічного аналізу фундаментальних засад романтичної концепції світобачення і світорозуміння змінюється підхід до її трактування: романтизм є не просто літературним напрямом чи культурним явищем, не набором стильових чи жанрових принципів, а оригінальною мистецькою філософією, філософсько-художньою моделлю зображення світу й людини.

М.Ткачук відкриває нову сторінку у дослідженні закономірностей розвитку жанру балади у XII — XIX ст. Він простежує генезу розвитку народної і літературної балади у французькому, німецькому, англійському, польському, російському письменстві, в кожному виділяючи її специфічні жанрові ознаки. Сприйняття й розвиток традицій — одне із свідчень формування цілісної концепції жанру української балади. Аналізуючи її обов'язкові структурні компоненти, визначені О.Деєм, С.Мишаничем, літературознавець робить важливі уточнення щодо жанрової матриці балади: сюжетність, що змальовує фатальність долі людини, епічність, ліричність оповіді, фрагментарність композиції і динамізм сюжету, елементи контрастів і драматичної конфронтації, неочікуваний поворот у розвитку сюжету і несподівана, часто трагічна розв'язка, глибокий символізм і метафоричність тексту. Розглянувши добір сюжетно-образних деталей, композиційно-словесних засобів поетичної нарації, простеживши органічну єдність і рівноправність епічного та ліричного начал у жанровій структурі балади, автор констатує, що українські романтики продукували і плекали жанрову матрицю народної балади, яку сприйняв і Левко Боровиковський.

Ще Д.Чижевський відніс Л.Боровиковського до плеяди митців, які не пішли шляхом простого наслідування народної поезії, а творили “в дусі народному, але для освіченого суспільства. Вони обирають шлях не назад, а вперед”. У цьому світлі зрозумілою є позиція М.Ткачука, який акцентує увагу на модернізації Л.Боровиковським жанру фольклорно-побутової балади. Поет-романтик розширює інтертекстуальне поле балади, поглиблюючи її образну сферу за допомогою алюзій, ремінісценцій, яскравих діалогів, прийомів метаморфози, порівняння, зіставлення, апофазії. Внаслідок цього романтичний дискурс Боровиковського характеризується динамікою і рухом у моделюванні світу: постійно змінювані картини природи, мінливість внутрішнього світу людини. На основі матриці етнографічно-побутової балади митець творив

оригінальну форму романтичної балади, яка дозволяла найтонше розкрити й виразити його концепцію романтизму. Зокрема, його перші романтичні балади “Молодиця”, “Маруся” засвідчили самотність символіко-міфологічного романтичного світу, в якому вражаючий національний колорит накладається на цілком оригінальну сюжетну канву, пронизану дихотоміями: добро — зло, кінчене — безкінчене, реальне — ірреальне. Так твориться романтична двосвітність.

Важливим ключем для усвідомлення своєрідності естетичних концепцій світу і людини Боровиковського, самостійного характеру мотивів у його ліричному просторі є, на погляд М.Ткачука, прочитання балад митця крізь призму інтертекстуальності. У цьому плані влучними є спостереження дослідника інтертекстуальних зв'язків балад Л.Боровиковського з творами В.Скотта, А.Міцкевича, В.Жуковського, Дж.Байрона та ін., що демонструє цілеспрямовану орієнтацію українського поета на здобутки європейських зв'язків. Не відкидаючи світового мистецького досвіду, Л.Боровиковський модифікував жанрові структури, мотиви, образи відомих митців слова, оновив стиль балад, віднайшов нові виражальні засоби у поезії. Переконаливо звучить висновок автора: “Зміст і форма балад Боровиковського, виступаючи у нерозривній цілісності, відбили нові зрушення в естетичній свідомості читача, а відтак і зовсім нові шляхи в мистецтві слова”.

Наукова вартість монографії “Поетика балад Левка Боровиковського” незаперечна. Автор неупереджено і по-сучасному, в руслі сучасної світової літературознавчої науки, оцінив творчу спадщину українського поета-романтика, аргументовано заперечивши “традиційне” трактування романтизму як “вторинного” стилю в історії українського мистецтва. Заслугою дослідника є глибокий аналіз джерел поетичного світу митця, який дозволив осмислити творчий досвід Л.Боровиковського як поета глибоко національного і самотнього. Як результат, постать першого нашого романтика та його романтична лірика стали для нас художнім відкриттям, оскільки з ним, за словами С.Єфремова, “увійшло до нашого письменства дещо таке з світової скарбниці, що поставило його ім'я в історії письменства досить твердо”.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бородіца С. — кандидат філологічних наук, викладач Тернопільського комерційного інституту.

Буко С. — викладач Севастопольської філії Санкт-Петербурзького Гуманітарного університету профспілок.

Гижий В. — кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Глотов О. — доктор філологічних наук, професор кафедри російської мови та літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Гуляйгородська Н. — здобувач кафедри російської мови та літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Кебало М. — викладач кафедри німецької мови Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Лещак О. — доктор філологічних наук, професор Вищої педагогічної школи (Кельце, Польща), головний редактор альманаху «Studia methodologica».

Матіушова З. — завідувач кафедри російської літератури Південночеського університету.

Папуша І. — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Руденко М. — аспірант кафедри історії української літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Ситько Ю. — викладач Севастопольської філії Санкт-Петербурзького Гуманітарного університету профспілок.

Ткачук В. — кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської мови Тернопільської академії народного господарства.

Царик Л. — кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії української літератури Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ ДО АЛЬМАНАХУ «STUDIA METHODOLOGICA»

Альманах «Studia methodologica» створено для публікування результатів досліджень у галузі 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 «Sapientia sat» (свого роду «інтелектуальний десерт», виражений в афористичній або навіть гумористичній формі).

Матеріали друкуються мовою оригіналу із збереженням авторської стилістики. Авторам надсилається примірник альманаху. Редакція просить надсилати матеріали за адресою: 46027, Тернопіль-27, а/с 554, або електронною поштою: narrator@tern.ukrpack.net

Примірник альманаху можна замовити за адресою редакції.

Вимоги до оформлення матеріалів. Матеріали приймаються на дискетах у форматі Microsoft Word Мінімальний обсяг статей — не менше 4 ст. машинопису (1800 зн/ст). Бажано наявність надрукованого примірника статті з авторськими виділеннями. Посилання бажано робити за зразком: «[Багалій, 1956: 128]». Обов'язкова наявність даних про автора (прізвище, ім'я та по батькові повністю, науковий ступінь, посада, службова та домашня адреса, контактний телефон).

Наукове видання

Studia methodologica
випуск 11

Відповідальний за випуск І.Папуша.

Здано до складання 21. 02. 2002. Підписано до друку 06. 03. 2002.
Формат 70x108/16. Папір офсетний. Гарнітура Таймс. Наклад 300.

Адреса редакції альманаху: 46027, Тернопіль 27, а/с 554.
Редакційно-видавничий відділ Тернопільського державного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2