

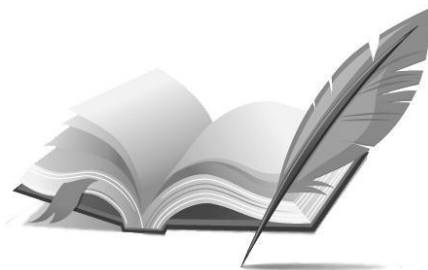
Міністерство освіти і науки України
Чорноморський державний університет імені Петра Могили

А. М. Науменко

Зібрання творів

Том 3

Текстознавство



Миколаїв – 2015

УДК 81+82
ББК 81
Н 34

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради
Чорноморського державного університету імені Петра
Могили (протокол № 2 від 11.09.2014).*

Н 34

Науменко А. М. Зібрання творів : у 7 т. /
А. М. Науменко. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ імені Петра
Могили, 2015.

ISBN (Заг.) 978-966-336-318-9

Том 3. Текстознавство. – 2015. – 472 с.

ISBN (Том 3) 978-966-336-335-6

Запропоноване читачеві зібрання наукових та художніх творів А. М. Науменка із семи томів структуровано за концепцією акту філософського пізнання: спочатку автором аналізується рівень логічного й фонового досвіду суб'єкта (том 1: «Навчання-знавство»), потім – уміння суб'єкта користуватись мовою (том 2: «Мовознавство») та розуміти її вербальний результат (том 3: «Текстознавство»), далі подається аналіз найвищого типу тексту – перекладу (том 4: «Перекладознавство») та інших менш складних типів висловлювання (том 5: «Літературознавство»), а на завершення запропоновано два томи красного письменства (том 6: «Мистецтвознавство – Поезія» і том 7: «Мистецтвознавство – Проза і драма»).

УДК 81+82

ББК 81

ISBN (Заг.) 978-966-336-318-9
ISBN (Том 3) 978-966-336-335-6

© Науменко А. М., 2015
© ЧДУ ім. Петра Могили, 2015



Науменко Анатолий Максимович

ЗМІСТ

Довідка про автора.....	5
Linguopoetik und Belletristik.....	8
<i>Коментар</i>	16
Теоретичні засади лінгвопоетики	19
<i>Коментар</i>	29
Типологія лінгвопоетики	30
<i>Коментар</i>	154
Філологічний аналіз тексту (основи лінгвопоетики)	155
<i>Коментар</i>	470

ДОВІДКА ПРО АВТОРА

Науменко

Анатолій Максимович

Дата народження: 02.10.1941.

Місце народження: с. П'їщане Мелітопольського району Запорізької області, Україна.

Науковий ступінь: доктор філологічних наук (шифр 10.01.04 – література зарубіжних країн), 1991 р.; **вчене звання:** професор кафедри німецької філології (шифр 10.02.04 – германські мови), 1991 р.

Загальна характеристика наукової діяльності: перекладознавець, германіст, літературознавець, методист. Друкується з 1974 р. російською (Росія, Україна), українською (Україна), німецькою (Австрія, Голландія, Німеччина, Швейцарія) мовами, перекладався удмуртською (Росія) та німецькою (Австрія). Викладав німецьку філологію, переклад та зарубіжну літературу в декількох вищих навчальних закладах Росії та України; зараз працює завідувачем кафедри теорії та практики перекладу Чорноморського державного університету імені Петра Могили (м. Миколаїв).

Головною тематикою декількох сотень його власних розвідок та десятків наукових праць, що вийшли за його редакцією, є німецькомовна філологія, а проблематикою – національна специфіка та філософія мови, соціальні і національні закономірності літературного процесу, ідіостиль митця, майже стовідсоткова неадекватність лінгвістичного перекладу і через це – тотальна необхідність перекладу концептуального, сутність художнього образу в белетристиці, філологічний підхід до навчання студента та ін.

Крім того, він є науковим керівником аспірантів і докторантів із чотирьох фахів: перекладознавство, германські мови, загальне мовознавство, зарубіжна література. У своїх публікаціях виступає за синтез усіх наук, що займаються словом, до єдиної цілісності – філології; такий синтез він назвав у 1988 р. «лінгвопоетикою», на базі якої розробив низку дослідних напрямів (ворожнеча культур, світомоделювання у слові, лінійність та цілісність художнього образу, лінгвопоетичний аналіз тексту, лінгвістичний переклад як обробка тощо) і став організатором міжнародної перманентної щодворічної конференції **«Нові підходи до філології у вищій школі»** (1992, 1994, 1996, 1998, 2000, 2002 рр.) та укладачем, науковим редактором і співавтором збірок її матеріалів, які з № 9 (2000 р.) ВАЖ України визнала всеукраїнським фаховим науковим журналом **«Нова філологія»**.

З № 21 (2005 р.) у зв'язку з переїздом А. М. Науменка до м. Миколаїв журнал видається під новою назвою **«Новітня філологія»** (до шести номерів на рік обсягом до 30 друкованих аркушів, статті різними європейськими мовами), хоча Запорізький національний університет, де раніше працював А. М. Науменко, продовжує видавати збірку тез і статей під назвою **«Нова філологія»**, запропоновану А. М. Науменком ще в 1997 р.

Освіта: вища; закінчив у 1967 р. Московський державний університет імені М. В. Ломоносова, філологічний факультет, спеціальність «німецька мова і література». Там само навчався в аспірантурі і захистив кандидатську дисертацію (1976 р.), а також закінчив докторантуру і захистив докторську (1991 р.).

У студентстві, аспірантурі й докторантурі набирався навчального й наукового, а також життєвого досвіду у провідних учених-викладачів Радянського Союзу (професорів вказаного факультету), за підручниками та науковими монографіями яких навчалося тоді майже півсвіту:

– у галузі німецької філології – у доктора філологічних наук К. А. Левковської, за теоретичними й практичними працями якої навчалися студенти всього Радянського Союзу та інших країн світу;

– у галузі англійської філології – у доктора філологічних наук О. С. Ахманової, світової величі англістиці й загальної лінгвістиці;

– у галузі теорії літератури – у «батька» радянської літературної теорії, доктора філологічних наук Т. М. Пospelова та його найуспішнішого учня: доктора філологічних наук І. Ф. Волкова;

– у галузі історії зарубіжних літератур – у царськоросійського засновника цієї науки, доктора філологічних наук С. І. Радцига, та не менш талановитого його учня: доктора філологічних наук Р. М. Самаріна;

– у галузі перекладу – у талановитого практика перекладу і не менш евристичного його теоретика А. В. Карельського.

Кандидатську дисертацію захистив у 1976 р. в Московському держуніверситеті ім. М. В. Ломоносова на тему «Творчий метод К. Крауса-драматурга», відкривши нею для радянських літературознавства і читача незнайому творчість цього всесвітньо відомого австрійського сатирика (шифр 10.01.04 – література зарубіжних країн).

Докторську дисертацію захистив у 1991 році в Московському держуніверситеті ім. М. В. Ломоносова на тему «Жанрові особливості австрійської драматургії 1918-1938-х рр.» (шифр 10.01.04 – література зарубіжних країн). Це була перша в Радянському Союзі наукова монографія про історію австрійської драми за два попередні сторіччя. Саме тому її головним опонентом був академік Національної академії України Д. В. Затонський, автор першої в Радянському Союзі монографії про австрійську літературу взагалі.

Наукові напрями: хронологічно першим результатом його наукових розвідок стала російськомовна стаття 1974 р. «Література и критика». На сьогодні (після понад 40 років наукової творчості) кількість його публікацій сягає більше ніж 350 одиниць. Усі вони легко укладаються в п'ять дослідних напрямів, які вже можна назвати усталеними науковими школами:

а) у галузі перекладознавства (загальна кількість публікацій – близько 100): теорія концептуального перекладу як макроперекладу, як перекладу тексту (а не слова), як перенесення задуму оригіналу з одного культурного середовища в інше (тобто з однієї національно забарвленої мовної картини світу в іншу), на відміну від традиційного, лінгвістичного, перекладу як мікроперекладу, перекладу автономної лінгвістичної одиниці, перенесення оригіналу з однієї мови в іншу (тобто збереження лише стилістики оригіналу за умови втрати його задуму);

б) у галузі германістики (загальна кількість публікацій – майже 100): національні варіанти німецької мови як наслідок ментальних розбіжностей на рівні мовних картин світу (на відміну від традиційної лінгвогеографії, яка вбачає розбіжності лише на рівні фонетики, лексики, граматики);

в) у галузі теорії літератури (загальна кількість публікацій – близько 50): цілісний, філологічний (= лінгвопоетичний) аналіз художнього тексту як всебічне оцінювання художньої функції кожної одиниці тексту, на відміну від лінгвістичної рецепції, яка перераховує лише конкретний реєстр лінгвістичних одиниць тексту, залишаючи осторонь їх образність, та літературознавчої інтерпретації, яка описує лише загальні екстралінгвістичні чинники тексту, забуваючи про його мовленнєві особливості;

г) у галузі історії літератури (загальна кількість публікацій – понад 50): естетичний та соціальний ідеал (тобто принцип зображення людини та буття) як рушій літературного процесу, на відміну від панівної сьогодні оцінки белетристики як засобу беззмістовного самовираження автором своїх евристичних знахідок;

д) у галузі методик (загальна кількість публікацій – близько 30): новий тип підручника з іноземної мови для вищої школи (і, відповідно, нова система вивчення іноземної мови) як заглиблення студента майже виключно в професійний текст, з якого через дискусії щодо його змісту та мовлення вичерпуються студентом лінгвокраїнознавчі знання.

Ім'я Я. М. Науменка внесено до міжнародного довідника особистостей «*Dictionary of International Biography*» (Cambridge, England, 1999, p. 289).

LINGUOPOETIK UND BELLETRISTIK

Das vollständige, allseitige, konzeptuelle, philologische, linguopoetische, kurz gesagt objektive Einschätzen eines belletristischen Textes (ehrlich gesagt: eines beliebigen Textes) ist von großem Belang wenigstens aus drei wichtigen Sichten: aus philosophischer (als ein wirkliches Wahrnehmen des Wortwerks eines Schöpfers), aus logischer (als ein richtiges Deuten kommunikativer Intentionen eines Autors) und aus pädagogischer (als ein professionelles Herausbilden der gesellschaftlich notwendigen philologischen Erkenntnis, ohne welche das XXI. Jahrhundert als Sozium, nach Claude Levi Strauss, unmöglich wäre).

Obwohl der Beitrag den Titel "**Linguopoetische Analyse des belletristischen Textes**" trägt und wirklich diesem Problem gewidmet ist, geht es hier eigentlich um eine prinzipielle Frage der Gegenwartsphilologie: ob die Literaturwissenschaft und Sprachwissenschaft, vereinzelt bei der Textanalyse angewendet, in eine logische Sackgasse führen.

Das Wichtigste in der neuen, linguopoetischen Textinterpretation liegt darin, dass alle Sprachmittel des Kunstwerkes sowie seine anderen künstlerischen Eigenschaften nicht vereinzelt, sondern ganzheitlich in Betracht gezogen werden. Bekanntlich kann der Schriftsteller in der Belletristik nur das Wort für die Verkörperung seines Konzeptes anwenden. Dabei tritt er als Wortschöpfer auf, deshalb wird sein Werk von Linguisten nur als Sprachergebnis behandelt. Das ist aber ein tiefer Irrtum. Der Dichter gebraucht das lexisch orientierte Wort nur als Grundlage für das Schaffen eines neuen inhaltlichen Rohstoffes; Bildhaftigkeit genannt, die später im Text ein subjektives, aber die wirkliche Welt objektiv modellierende künstlerische Bild entstehen lässt.

Ebendeswegen sind in der Belletristik zwei Formen und zwei Inhalte zu unterscheiden: erstens das Wort als linguistische Größe, wo die lexische Bedeutung als Inhalt gilt und die grammatische Kategorie als Form, und zweitens die Bildhaftigkeit als literaturwissenschaftliche Größe, wo das Kunstbild Inhalt ist und die linguistischen und extralinguistischen Faktoren Form sind.

Um die linguopoetische Texttheorie erfassen zu können, muss man sich daran erinnern, dass die Philosophie der Welterkenntnis, anders gesagt der reale Wahrnehmungsakt (und dabei nicht zu vergessen, dass das Texteschätzen auch eine Abart des philosophischen Welterkenntnis, des realen Wahrnehmungsaktes ist) eine dreigliedrige, aber zugleich ganzheitliche psychische, seelisch-geistige Handlungskette darstellt: Objekt-Subjekt-Kopie, wo das erste Glied (das Objekt) Gegenstand der Wirklichkeit (in unserem philologischen Fall ein

belletristischer Text) ist, das zweite Glied (das Subjekt) – der Wahrnehmer (der Leser) und das dritte Glied (die Kopie) – das Abbild der wahrzunehmenden Wirklichkeit (in unserem Fall – Einschätzung des Textes).

Es ist nicht zu bestreiten, dass der Wahrnehmer während des Erkenntnisaktes eine wesentliche Frage beantworten soll und muss: "*Was sehe ich im wahrzunehmenden Text?*" seine Antwort aber (und somit ihr Objektivitätsgrad) hängt davon ab, welches Satzglied er in der Frage betont: "*was*", "*ich*" oder "TEXT". Je nach dem Akzeptieren eines dieser dreien Satzglieder (und somit eines der dreien Kettenglieder des Wahrnehmens) steigert oder sinkt er zu einem entsprechenden Erkenntnisniveau, zu einer entsprechenden Objektivitätsstufe.

Wenn der Wahrnehmer "*was*" (die Kopie) betont (d.h. was für ein Abbild der Wirklichkeit in seinem Kopf entsteht), so erreicht er ein alltägliches, freies, oberflächliches und nebensächliches Verstehen des Textes, d.h. das erste Objektivitätsniveau, die anfängliche Wahrnehmungsstufe, die mit engpersönlichen Assoziationen und äußerstzufälligen Launen des Adressaten zusammenhängt. Eine solche Einschätzung des Textes kann und soll "*Rezeption*" genannt werden, weil der einzuschätzende Text nur eine provokative (ergänzende) Rolle für die paratextualen Phantasien des Lesers in diesem Fall spielt, wobei der Wahrnehmer nach dem Prinzip handelt: "Was aber kommt mir in den Sinn bei der Textbetrachtung?"

Betont der Wahrnehmer das Satzglied "*ich*" (das Subjekt in der Erkenntniskette), d.h. wie er das Original betrachten müsse, so entwickelt er in seiner Psyche eine diskutabile Vorstellung des wahrzunehmenden Textes und in seinem Denken eine eigene Version der Texteinschätzung und erreicht somit das zweite Objektivitätsniveau, die mittlere Wahrnehmungsstufe, die mit den vielseitigen Bemühungen des Adressaten zusammenhängt, eine persönliche, sich von anderen schon vorhandenen Textfassungen unterscheidende Deutung des wahrzunehmenden Textes zu formulieren. Eine solche Einschätzung des Textes kann und soll "*Interpretation*" genannt werden, weil der einzuschätzende Text jetzt schon nicht nur eine provokative (ergänzende) Rolle für die paratextualen Phantasien des Lesers spielt, sondern auch eine wirklich in den Textinhalt einführende Funktion für seine Bestrebungen nach der Objektivität der Texteinschätzung, wobei der Wahrnehmer nach dem Prinzip handelt: "*Was aber kann ich bei der Textbetrachtung sagen?*"

Falls der Wahrnehmer das Satzglied "*Text*" (das Objekt in der Erkenntniskette) betont, d.h. was für einen Text vor ihm liege, so erzeugt er eine wissenschaftlich fundierte, argumentationsreiche Texteinschätzung und erreicht somit das dritte Objektivitätsniveau, die höchste Wahrnehmungsstufe, die mit dem Suchen nach einer philologischen Terminologie zusammenhängt, welche dem poetischen Konzept des wahrzunehmenden Textes zu entsprechen strebt. Eine solche Einschätzung des Textes kann und soll "*Analyse*" genannt werden, weil der

einzuschätzende Text dabei nicht nur eine provokative und zugleich führende Rolle spielt, wie der Fall während der beiden anderen Erkenntnisstufen ist, sondern (und in erster Linie!) eine "gebärfähige", wobei der wahrnehmer nach dem Prinzip handelt: "Was aber kann bei der *Textbetrachtung* entdeckt werden?"

Leider wird die oben genannte Analyse, d.h. die dritte Objektivitätsstufe bei der Texteinschätzung heute in der ganzen Welt fast nicht verwendet, was durch die globale agnostische Tendenz in den gegenwärtigen europazentrischen Philosophie und Soziologie verursacht wird, den Rezipienten (das Subjekt) und nicht die Wirklichkeit (das Objekt) ins Zentrum des Weltalls zu rücken und seine Willkür bei der Weltbetrachtung als eine einzig messbare und reale Objektivität festzustellen. Nicht zufällig verbreitet sich kämpferisch seit den 1970er Jahren, seit der Blütezeit des Literaturstrukturalismus mit seiner falschen Kategorie der Intertextualität als Symbol des Todes für die Objektivität des Adressanten und sogar für ihn selbst und als das der Herrschaft für die Subjektivität des Adressaten die im Grunde genommen falsche Rezeptionsästhetik, die nicht auf allgemeinkonventionellen, für alle Mitglieder eines Soziums festgelegten Gesetzmäßigkeiten der Logik und Vernunft basiert, sondern auf höchstsubjektiven Maximen des Empfängers "verständlich-unverständlich", "gefällt-nicht gefällt" usw. beruht.¹

Die Linguistik allein ist dadurch nicht imstande, die Bildhaftigkeit zu erforschen, weil diese nicht ihr Untersuchungsobjekt ist. Andererseits erweist sich auch die Literaturwissenschaft nicht fähig, das Wort als linguistisches Untersuchungsobjekt allseitig zu deuten. Ohne das Problem gelöst zu haben, wie das Wort, d.h. das Sprachmittel, zu einem ästhetischen Ideenmittel wird, kann kein belletristischer Text analysiert werden. Daraus folgt die Notwendigkeit einer neuen philologischen Disziplin, die ich noch 1988 "Linguopoetik" genannt habe.²

Als Schlüsselkategorie tritt hier die Reihenfolge von Wörtern im Werk auf; weil die Bildhaftigkeit und somit das künstlerische Bild linealisch entsteht. Die Reihenfolge von Wörtern ist ein einziger extralingualer Faktor in der Belletristik, aber nicht darum, weil jene angeblich außer des Wortes liegt, sondern deshalb, weil sie Ergebnis des dichterischen Konzeptes (d.h. des Denkens) und nicht das der Sprache ist. Die Ganzheit unseres Daseins kann der Schriftsteller mit Hilfe des Kunstbildes deswegen darstellen, denn er gebraucht die Sprachmittel in einer bestimmten Reihenfolge und füllt somit das Wort mit einer kontextuellen Semantik ein, was ihn die Grenzen der Linguistik und Literaturwissenschaft für das Gebiet der Linguopoetik überschreiten lässt.

Er nimmt dabei noch zwei basische Kategorien mit, ohne die keine objektive Textanalyse stattfinden kann: aus der Linguistik ist es vierschichtige Semantik des Wortes und aus der Literaturwissenschaft – vierstimmige Erzählweise im literarischen Text.

Was die erste Kategorie angeht, so ist hier darauf hinzuweisen, dass das Wort als ein dreifaches Mittel vom Menschen gebraucht wird: als Sprach-, Rede- und Denkeinheit. In der ersten Funktion bringt das Wort seine zwei Bedeutungen (Gegenstandsbezeichnung, denotativ genannt, und eine ergänzende, konnotative) zum Ausdruck, die konventionell und für alle Mitglieder einer Nationalsprache gültig sind. Im zweiten Fall (Wort als Redeeinheit) kommt schon die kontextuelle Bedeutung des Lexems zur Erscheinung, die durch die engere und weitere Umgebung des Lexems im Text verursacht wird und die Sinnentwicklung der Wörterbuchsbedeutung ist. In der dritten Situation (Wort als Denkeinheit) verleiht der Sprecher einem Lexem äußerstsubjektive, höchstpersönliche Assoziationen und Bilder, die mit den konventionellen und kontextuellen Bedeutungen des Lexems in keinem Zusammenhang stehen und deswegen inhaltlich nie decodiert werden können.

Wie bekannt, verwendet die Wissenschaft die erste Sicht der Wortsemantik (die konventionelle), die klassische Dichtung die erste, zweite und dritte (die denotative, konnotative, kontextuelle), die postmodernistische Wortspielerei fast nur die dritte (die undecodierte).

Was die zweite Kategorie (die vierstimmige Erzählweise im Text) betrifft, so soll hier jene Tatsache hervorgehoben werden, dass der Sprecher im belletristischen Text im Unterschied zu anderen Funktionalstilen viererlei ist: Autor, Narrator, Erzähler, Held. Das sieht man sehr deutlich in Texten, die in Er-Form geschrieben worden sind (zum Beispiel "**Nibelungenlied**", "**Das Narrenschiff**" von S. Brant, "**Doktor Faustus**" von Th.Mann, "**Das Parfüm**" von P. Süskind u.a.). Dasselbe gilt auch für die Ich-Formtexte, nur wird die Situation hier komplizierter, aber nicht dem Wesen nach, weil die Rollen der vier Sprecher dieselben bleiben und dieselbe Verkleidung tragen: was erzählt wird, gehört dem Helden, wie erzählt wird, gehört dem Narrator, wer erzählt, ist Erzähler (wenn er selbstverständlich vorhanden ist), in welcher Reihenfolge erzählt wird, gehört dem Autor.

Klar und verständlich ist die logische Schlussfolgerung, dass diese vier Stimmern konzeptuell Unterschiedliches berichten und deswegen vom Leser nicht zu verwechseln sind.

Um die angeführte linguopoetische Lehre anschaulich zu machen, will ich Goethes Gedicht "**Gefunden**" analysieren. Zuerst aber das Gedicht selbst.

GEFUNDEN

*Ich ging im Walde
So für mich hin,
Und nichts zu suchen
Das war mein Sinn.
Im Schatten sah ich*

*Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Äuglein schön.
Ich wollt' es brechen;
Da sagt' es fein:
Soll ich zum Welken
Gebrochen sein?
Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.
Und pflanzt es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.*

Um das weltmodellierende Konzept dieses Gedichtes und seine künstlerischen Reichtümer berühren, spüren, oder erfassen zu können, besitzt man drei Wege: einen linguistisch rezipierenden, einen literaturwissenschaftlich interpretierenden und einen linguopoetisch analysierenden. Die linguistische Rezeption berührt bekanntlich die nächsten Sprachebenen. Phonetik, Lexik, Morphologie, Syntax, Stilistik (wenn man das Letztere traditionell als Verletzung der Gebrauchsnormen versteht).

Phonetische Seite des Gedichts von Goethe wird in erster Linie durch Assonanzen charakterisiert ("*Ich ging im Walde so für mich hin*", wo der Vokal "i" vorherrscht), Alliterationen ("*Und nichts zu suchen*", wo sich Affrikaten sowie Reibelaute anhäufen: [ch], [ts], [z], [s], [ch]), einfache Reimung (a-b-c-b), jambischen Rhythmus (- -), Reduzierung "*steh[e]n*", "*wollt[e]*", "*grub[e]s*") u.ä.m. All diese prosodischen Entdeckungen aber zeugen gar nichts weder vom Wesen der Bildlichkeit, noch vom gegenständlichen Inhalt des Werks.

Seine lexischen Besonderheiten zeigen das Vorhandensein oder Fehlen unterschiedlicher Wortschatzschichten: so zum Beispiel sieht man hier Stammwörter ("*Wald*", "*Sinn*", "*Haus*"), Ableitungen ("*hingehen*", "*Blümchen*", "*Äuglein*"); man findet aber hier keine Zusammensetzungen, Archaismen u.ä.m. Was sagt jedoch das vom Konzept des Gedichtes?! Man kann sich daran erinnern, dass die Etyma (Stammwörter nationaler Herkunft) das Wesen des nationalen Daseins bezeichnen im Unterschied zu Ableitungen, die etwas marginales verkörpern; weil jene im Gothischen Gedicht herrschen, darf man zum Schluss kommen, dass das Gedicht etwas grundsätzliches äußert, aber was und wozu bleibt unverständlich und bewieslos. Man kann gewiss feststellen, dass eine Wortgruppe mit Suffixen "-chen" und "-lein" im Gedicht auffällt ("*Blümchen*", "*Äuglein*", "*Würzlein*"), und deshalb behaupten, dass die Lexeme eine Atmosphäre

des Mitgefühls, der Gutherzigkeit schaffen, aber wozu machen sie das, ist auf Grund der Lexik nicht zu erraten.

Der morphologische Teil des zu analysierenden Gedichts ist an Substantive, Pronomen und Adjektive im Vergleich zu Verben reich. So findet man nur in der ersten Strophe 7 Nomen gegen 3 Verben: "ich", "Wald", "mich", "nichts", "das", "mein", "Sinn" gegen "hingehen", "suchen", "war", – d. h. 70 % und 30 %. Eine ähnliche Situation ist auch in den anderen Strophen zu sehen. Diese Tatsache lässt eine Schlussfolgerung ziehen, dass der Nominalstil und somit die Beschreibung des Zustandes und nicht die der Handlung im Gedicht herrscht. Welche aber künstlerische Information über den bildhaften Sinn des Gedichtes will dabei die morphologische Tatsache dem Leser sagen?

Die Morphologie schweigt. Freilich beschäftigt sie sich nicht nur mit den Wortarten, sondern auch mit deren Kategorien. Aus dieser Sicht ist es interessant, wie Goethe eine entsprechende Ausdrucksform des Verbs gebraucht, die das syntaktische Verhältnis des Subjekts zum Geschehen und zum Objekt bezeichnet: die aktive Tätigkeit beim Erzähler ("ich ging hin", "ich sah", "ich wollt brechen", "ich grub", "ich trug") und eine passive bei der Person Blümchen ("ich sah ein Blümchen stehn", "ich wollt es brechen", "ich grub's", "ich trug's"). Zweifellos beweist das die Gegenüberstellung beider Helden, aber dasselbe zeigt leichter und anschaulicher die Semantik entsprechender Lexeme: "Ich wollt' es brechen, da sagt es fein: 'Soll ich zum Welken gebrochen sein?'" u.ä.m. Und wiederum hilft die Morphologie, wie auch früher die Lexik, keinen konzeptuellen Gedanken im Gedicht entdecken.

Man kann die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass sich das Lexem "gefunden" im Gedichtstitel seltsam benimmt: dieses Partizip II kann als ein infinitiver Teil eines verbalen Prädikats in der Zeitform Perfekt (zum Beispiel "Ich habe gefunden") oder Präsens (zum Beispiel "Es ist gefunden") gedeutet werden, oder als ein selbständig gebrauchtes partizipiales Attribut (zum Beispiel "etwas, gefunden von mir"). Und das bedeutet, dass die inhaltliche Dimension des Titels zu breit ist: von der Handlung des Erzählers (zum Beispiel "Ich habe gefunden") bis zur Beschreibung des Zustands eines Dings (zum Beispiel "etwas Gefundenes"). Aber nur diese inhaltliche Breite, nur diese linguistische Seltsamkeit des Lexems "gefunden" kann die Morphologie feststellen. Und nichts mehr.

Daraus sieht man, dass die traditionelle linguistische Beschreibung der Morphologie eines individuellen belletristischen Textes nur als einer allgemeinen Spracherscheinung nichts Objektives für das Wahrnehmen des literarischen Textes als einer besonderen belletristischen Textart und als einer originalen Textsorte sowie für das Einschätzen seines Autors als eines einmaligen Schöpfers sagen lässt. Der bildhafte Inhalt des Gedichtes, seine Sinnebenen, Funktionen der poetischen Form, sogar ästhetische Komponenten seines künstlerischen "Fleisches" bleiben dabei unerforscht.

In der Syntax des Goethischen Werks fallen zwei Satzkonstruktionen auf: die lateinische Wortverbindung **accusativus cum infinitivo** im ersten und zweiten Vers der zweiten Strophe (*"Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn"*) und der Fragesatz in der Rede des Blümchens (im Unterschied zu den Aussagesätzen in der Rede des Erzählers): *"Soll ich zum Welken gebrochen sein?"* Aber die Syntax schweigt, wenn man die Hamletische Frage der Analyse dabei stellt: *"Wozu hat der Autor all das in den Mund des lyrischen Helden eingelegt?"* Darüber hinaus: man bekommt auch keine Antwort auf diese Frage, wenn man andere Bereiche der traditionellen Linguistik oder sogar ihre neuen Zweige zum Beispiel Textlinguistik, die eigene, sich von der Wortverbindung und dem Satz (oder der Satzgruppe) unterscheidende strukturelle Texteinheiten sucht, danach fragt.

Man kann gewiss behaupten, dass die führende Darstellungsart, mit der Terminologie der namhaften Vertreter der gegenwärtigen Textstilistik M. P. Brandes und W. Heinemann zu sagen,³ in der ersten Strophe des Goethischen Gedichts Betrachtung ist (weil die Sätze nach dem logischen Erörterungsprinzip *"falls – so"* miteinander verbunden sind: denn *"Ich ging im Walde so für mich hin"*, so *"nichts zu suchen war mein Sinn"*), in der zweiten Strophe Beschreibung (weil die Sätze nach dem räumlichen Schilderungsprinzip *"das eine hier, das andere dort"* miteinander verbunden sind: denn hier ist *"Schatten"*, dort – *"Blümchen"*) und in der dritten Strophe Bericht (weil die Sätze nach dem zeitlichen Erzählungsprinzip *"zuerst das eine und später das andere"* miteinander verbunden sind: denn zuerst *"ich wollt' es brechen"*, und dann *"es sagt' fein"*). Aber leuchtet vor dem Texterforscher sofort nach diesen Feststellungen der bildhafte Sinn des Gedichtes auf?!

Nein, die traditionelle Linguistik ist nicht imstande, die Tür zum wörtlichen Kunstbild aufzumachen.

Eine beliebige literaturwissenschaftliche Interpretation beruht bekanntlich auf solchen extralinguistischen Kategorien wie Person, Sujet, detaillierter Beschreibung u.ä.m. (als Komponenten der Kunstform) und wie Thema, Problematik, Pathos u.a. (als Bestandteilen des Kunstinhalts). Betrachten wir sie näher.

Wenn man sich bei der literaturwissenschaftlichen Betrachtung des Goethischen Werkes daran erinnert, dass es der Lyrik gehört, wo die poetische Form eine sehr wichtige Rolle spielt, so kann man es vor allem aus dieser Sicht deuten. Und hier soll man wie auch beim phonetischen Aspekt der linguistischen Rezeption wiederum von Versmass (Jambus), Fußzahl (zwei volle Füße und ein reduzierter), Reim (Wechsel weiblicher und männlicher Klauseln); Reimungsart (a b c b), Zäsur (nach dem ersten Fersfuß im ersten Vers jeder Strophe und in der Mitte des zweiten Fuß in den anderen Versen

--' // --' -

--' // --')

u. ä. m. sprechen.

Aber weder diese formalen Merkmale noch etwas ähnliches lässt den Texterforscher nicht die Bildlichkeit des Goethischen Gedichts verstehen.

Es scheint auf den ersten Blick, dass das Sujet des Gedichts einen richtigen Interpretationsweg zum bildhaften Reichtum des Goethischen lyrischen Textes bahnen kann, aber es ihn auch wenig deuten hilft, weil seine gegenständliche Handlungsfläche nur eine gewöhnliche alltägliche Geschichte malt: ein zielloses Waldbummeln zwingt den Erzähler zuerst das gefundene Blümchen zu brechen, später aber es in einen gemütlichen Hausgarten behutsam zu bringen. Gewiss ist auch so ein Sujet kein schlechtes poetisches Ereignis, jedoch wohl für einen anfänglichen Dichter, nicht für einen genialen (und Goethe war schon für die ganze Welt ein poetisches Genie, als er sein Gedicht "**Gefunden**" geschrieben hat!).

Man kann natürlich von seiner Komposition im klassizistischen Sinne des Wortes sprechen: wo ist die Exposition und wie verläuft sie (die erste Strophe über den Wunsch des Erzählers, während des Waldhingehens nichts zu suchen: "*Ich ging im Walde so für mich hin*"), was ist als Peripetie (Handlungssteigerung) einzuschätzen (die Strophe 2 mit der Beschreibung des unerwarteten Treffens des Erzählers mit dem Blümchen: "*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*"), wann und wie stellt der Autor die Retardation dar (die Strophe 3 als eine Gegenüberstellung der zweien Wünsche: eines des Erzählers, das Blümchen zu brechen, und eines des Blümchens, auch weiter als ein selbständiges Phänomen zu leben: "*Ich wollt es brechen*" – "*Da sagt' es...*"), wo beginnt die Lösung (die vierte Strophe über die Verwandlung des Erzählers in einen treuen Diener des Blümchens: "*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*") usw.

Man kann die Personensystem erörtern: die Autonomie, die gegenseitige Unabhängigkeit des Erzählers und des Blümchens von einander bis zur dritten Strophe ("*Nichts zu suchen, das war mein Sinn*", "*Ich sah...*"), ihre Gegenüberstellung in der Strophe 3 ("*Ich wollt' es brechen*" – "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*") und ihr harmonisches Zusammenleben seit der vierten Strophe ("*Zum Garten trug ich's*" – "*Und pflanzt es wieder*"). Man kann sogar die Aufbauprinzipien des Helden betrachten: Selbstcharakteristik durch Wort und Tat beim Erzähler und äußerliche Charakteristik des Blümchens nur von Standpunkt des Erzählers aus (obwohl eine einzige Äußerung des Blümchen "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" als eine grelle Selbstcharakteristik eingeschätzt werden darf).

Man kann noch den poetischen Wortschatz des Gedichts deuten, um festzustellen, welche Tropen Goethe gebraucht hat: zum Beispiel eine Personifikation für das Blümchen ("*Da sagt es*"), eine Hyperbel für den Erzähler ("*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*") u.ä.m.

Es ist nicht schwer zu sehen, dass all das den Textinterpreten dem inhaltlichen Verstehen des Gedichts bedeutend nähert (bedeutend im Vergleich zur linguistischen Rezeption), jedoch auch hier bleibt die Bildhaftigkeit des Goethischen Kunstwerks als das Buch mit sieben Siegeln.

Ich habe schon gezeigt, dass sogar das Sujet als der Bestandteil der poetischen Form, der mehr als die anderen formalen Komponenten inhalbezogen ist, das bildhafte Wesen des Gedichts, sein Konzept nicht entdecken hilft.

Schlussfolgerung: es bleibt mir nur nochmals hervorzuheben, dass die linguopoetik als die lehre über künstlerische funktionen jeder textgröße imstande ist, den objektiven sinn des werks, d.h. sein konzept voll und ganz zu entziffern und in die analytische sprache der philologie zu übertragen.

ANMERKUNGEN

1. Karlhans Frank. Literarische Texte im Unterricht: Märchen. – München: Goethe-Institut, 1985; derselbe: Sagen. – München : Goethe-Institut, 1989; Aloys Beuers u.a. Moderne Literatur verstehen. – München : Hueber, 1987; Korbian Braun u.a. Lesen leicht gemacht. – Stuttgart: Klett, 1989; Hans Joachim Schädlich. Der Sprachabschneider. – München: Goethe-Institut, 1986.
2. Anatolij M. Naumenko. Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes // das Wort '88-'89. – Zwickau, 1988. – S. 206–214.
3. Брандес М. Л. Стилистика немецкого языка. – М. : ВШ, 1990. – С. 58–80; Stilistik der deutschen Sprache / W. Fleischer u.a. – Leipzig : Bibliographisches Institut, 1975. – S. 268–300.

КОМЕНТАР

Текст під цією назвою і в цьому обсязі надруковано лише в 2005 році:

Naumenko A. M. Linguopoetische Analyse des belletristischen Textes / A. M. Naumenko // Новітня філологія. – Миколаїв. – 2005. – № 1. – С. 266–285.

Але цей текст був лише обробкою декількох попередніх моїх статей, написаних спеціально для одного німецького і двох австрійських видань:

- Naumenko A. M. Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes / A. M. Naumenko // Das Wort. – Zwickau : Ministerium für Hochschulwesen der DDR, 1988. – S. 206–214.

- Naumenko A. M. Zur Interpretation der literarischen Texte im DaF-Unterricht für Studenten-Philologen / A. M. Naumenko // *Moderner Unterricht: Deutsch als Fremdsprache*. – Wien : IDV, 1989. – S. 142.
- Naumenko A. M. Linguopoetik in Rußland: Inter- oder Transdisziplin? / A. M. Naumenko // *TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. – November 1997. – N 2. – S. 1–9.

У цілому ж над концепцією лінгвопоетики (найновітнішої філологічної науки, яка синтезувала аналітичні принципи мовознавства, літературознавства, лінгвістики тексту, естетики, філософії, культурології і т. п.) я почав працювати значно раніше і протягом двох десятиріч, починаючи зі статті далекого 1986 року і завершуючи монографією 2005 року:

- Науменко А. М. Синтез лингвистики и литературоведения при анализе художественного текста / А. М. Науменко // *Депонент ИНИОН АН СССР, № 24578 от 24.03.1986*. – 18 с
- Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі*. – К. : ІСДО, 1994. – С. 89–105.
- Науменко А. М. Образ мира в слове / А. М. Науменко // *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі*. – К. : ІСДО, 1994. – С. 46.
- Науменко А. М. Лінгвопоетичний аналіз художнього твору / А. М. Науменко // *Нові підходи до філології у вищій школі*. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 12–13.
- Науменко А. М. Спроба нового підходу до белетристики / А. М. Науменко // *Сучасні проблеми вивчення фольклору та літератури*. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 82–83.
- Науменко А. М. Текст-подтекст-контекст: от смысла к бессмыслице / А. М. Науменко // *Гуманитарное знание на пороге XXI в.* – Ижевск : УдГУ, 1997. – С. 50–51.
- Науменко А. М. Аналіз твору / А. М. Науменко // *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі*. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 4–10.
- Науменко А. М. Аналіз творчества / А. М. Науменко // *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі*. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 20–27.
- Науменко А. М. Аналіз літературного напрямлення / А. М. Науменко // *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі*. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 27–51.

- Науменко А. М. Анализ-сопоставление / А. М. Науменко // Нови підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 51–61.
- Науменко А. М. Лінгвопоетичний аспект художньої мови / А. М. Науменко // Південний архів. – Випуск X-XI. – Херсон : ХДПІ, 2000. – С. 170–180.
- Науменко А. М. Від рецепції через інтерпретацію до аналізу / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ, 2000. – № 1. – С. 306–355.
- Науменко А. М. Типологія лінгвопоетики / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ, 2001. – № 1. – С. 166–337.
- Науменко А. М. Теорія лінгвопоетики / А. М. Науменко // Античність – сучасність. – Випуск 2. – Донецьк : ДонНУ, 2001. – С. 181–192.
- Naumenko A. M. Sprache und Macht / A. M. Naumenko // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ. – 2002. – № 1. – С. 16–33.
- Науменко А. М. Розкоші і злидні наукового мовлення філологів / А. М. Науменко // Нова філологія. – 2002. – № 3. – С. 23–36.
- Науменко А. М. Псевдонаучная функция языка современных филологов / А. М. Науменко // XI Международная конференция по функциональной лингвистике. – Ялта : Доля, 2004. – С. 254–255.
- Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту / А. М. Науменко. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 416 с.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ЛІНГВОПОЕТИКИ¹

Провідними типологічними формами лінгвопоетичного аналізу треба вважати наступні: дослідження окремого белетристичного тексту, творчості письменника в цілому, літературного напрямку, зіставлення оригіналу і перекладу. Всі останні можливі прояви (наприклад, жанр художнього твору, кризний мотив в одному тексті, в усіх текстах одного автора, в одній національній літературі, в літературному процесі взагалі тощо) будуть активно використовувати компоненти названих чотирьох жанрів лінгвопоетики.

Виходячи з того факту, що структурно й змістовно центральним серед них виступає все ж перший тип (дослідження конкретного витвору красивого письменства), у наступних зразках лінгвопоетичного аналізу, деякі з котрих у значно інших об'ємі, оформленні, змісті вже друкувалися (і тому в цій публікації інколи збережена мова першодруку, за що автор приносить вибачення сучасному читачеві), йому приділено особливу увагу: надано декілька текстів майстрів світової літератури різних народів, періодів, родів та жанрів, тоді як у останніх трьох розділах цієї роботи розглядається кожного разу лише один об'єкт.²

До теоретичних думок, так би мовити, синхронічного порядку щодо головних категорій лінгвопоетики, які містяться у статті з попереднього номера журналу,³ тут хочеться додати ще роздуми діахронічного сенсу.

Звісно, що вже на початку 1920-х років радянське мовознавство розпочало ґрунтовне вивчення структурних одиниць, за розміром більших, ніж речення. Спочатку це була фраза, потім абзац і, нарешті, текст, якщо окреслити цей рух лінгвістичної думки ескізно, а не в деталях. Можна з цього приводу назвати основопологаючі роботи О. М. Пешковського про абзац,⁴ Н. С. Поспелова про складне синтаксичне ціле,⁵ Л. А. Булаховського про надфразову єдність⁶ та ін. З виходом мовознавців на рівень вивчення тексту як внутрішньо єдиного явища дослідження художнього твору лінгвістами стало на порядку денному як проблема номер один. Її найактивніші розвідки припадають на час після другої світової війни – на 50-60-ті роки. Однак не можна сказати, що тоді це складне і важливе для всієї філології завдання було успішно вирішено. Скоріше навпаки: чим більше з'являлось мовознавчих робіт, присвячених художньому мовленню (або, як модно було тоді висловлюватися, мові та стилю художнього твору), тим очевиднішим ставав той факт, що лінгвістичний аналіз белетристичного тексту в межах традиційного категоріального апарату

мовознавства заводить розв'язання цієї проблеми у глухий кут. При такому підході словесний твір виступав то як текст на певну тему, який мало чим відрізняється від небелетристичних текстів, то як окремий реєстр загальномовних стилістичних засобів, втрачаючи при цьому естетичну своєрідність форми та художню специфіку змісту. Небагато допоміг тут і структуралізм (зокрема Р. Барт або Ю. М. Лотман та їх школи), тому що так звана образна інформація не охоплювалась аналізом формальних рівнів.

Не можна все ж не відзначити зусиль деяких вітчизняних вчених щодо створення нового філологічного напрямку: вивчення мовлення словесного твору. Першоджерелами нової наукової дисципліни слід назвати основоположну працю В. В. Виноградова «Про художню прозу» (1930), а також публікації Г. О. Винокура та Б. А. Ларіна тих же тридцятих років. У 1960-70-ті її освоювало вже багато дослідників: М. А. Карпенко,⁷ В. Д. Левін,⁸ Ю. Т. Лістрова⁹ та ін. Однак розроблювачі цієї галузі шукали й знаходили в художньому творі особливий варіант загальнонаціональної мови; варіант, почасти автономний, почасти залежний від названої загальнонаціональності, почасти такий, який впливає на неї. Неважко зрозуміти, що і такий підхід до словесного твору тільки як до вербального тексту, а не як естетичного феномену, давав у філологічному відношенні максимально все той самий перелік окремого вживання загальномовних лексичних, граматичних і стилістичних засобів. Художній твір як особлива естетично-філософська форма пізнання дійсності залишався і для прихильників цього напрямку (художнє мовлення) – до речі, найрезультативнішого в галузі лінгвістики тексту – за сімома печатками.

Тим самим для декількох мовознавців 1960-70-х років ставало цілком зрозумілим, що традиційну методику лінгвістичного аналізу художнього тексту треба замінити іншою, бо, як стверджували вони, хоча мовознавство взагалі і зокрема ще ненароджена лінгвістика художнього тексту мають, на перший погляд, один і той самий об'єкт дослідження (себто слово), предмет вивчення у них суттєво різний: комунікативно-інформаційна функція слова у першого та естетико-образна у другої. Так поступово від мовознавства відбруньковувалася нова філологічна галузь, яка тоді часом називала себе новою наукою, але ще й сьогодні не має точно визначеної назви: «літературознавча стилістика» у В. В. Виноградова, «стилістика декодування» у І. В. Арнольд, «інтерпретація тексту» у В. М. Жирмунського, Е. Г. Різель, В. А. Кухаренко, А. І. Домашнева, «стилістичний аналіз» у М. П. Брандес, «лінгвостилістика» у багатьох інших та ще легіон назв.

Загальним твердженням у працях таких дослідників, принаймні там, де подаються їх аксіоматичні положення, став постулат про необхідність під час характеристики художнього тексту враховувати мовну форму та екстралінгвістичний зміст і про необхідність при цьому синтезувати лінгвістику й літературознавство, щоб розв'язати непосильне для кожної з

цих існуючих, на жаль, окремо наук, завдання цілісного аналізу белетристичного твору. Як типологічний приклад можна навести цитату з монографії І. В. Арнольд: «Стилістику декодування не можна розглядати як підрозділ лінгвостилістики або літературознавчої стилістики, оскільки вона об'єднує дані тієї і другої».¹⁰ Часто, однак, ця важлива й правильна думка в публікаціях означеного типу не реалізується, а залишається гучною декларациєю, хоч окремі досягнення прихильників цього напрямку не викликають сумніву: аналіз фонетичних одиниць О. М. Пешковским,¹¹ ритмічних Л. В. Щербою,¹² фразеологічних Ю. Ю. Аваліані.¹³

Не важко здогадатися, що новий напрям у лінгвістиці (навіть чи сучасну лінгвістику художнього тексту в її теперішньому стані можна назвати новою наукою) приречений був від самого свого виникнення зайти скоро у глухий кут через ту саму, що й минулі спроби, методологічну причину: його розроблювачі, використовуючи традиційну методику мовознавства, хотіли пізнати не зовсім мовний об'єкт – белетристичний твір. Вони забували при цьому, що у дисципліні, яка має за мету вивчення художнього тексту як цілості змісту і форми (як би цю дисципліну не називати), не лише предмет дослідження зовсім інший, ніж у мовознавства, а й зовсім інший об'єкт пізнання: не слово, а сукупність художніх засобів для реалізації концепції автора; сукупність, яку через відсутність кращого терміна можна назвати в робочому порядку «образністю», усвідомлюючи всю багатасоціативність і тому незручність цієї лексеми, однак більш придатної для наукового використання, ніж занадто довге словосполучення «сукупність художніх засобів для реалізації концепції автора».

Слід звернути увагу при цьому на те, що об'єктом аналізу у новій дисципліні, яка має на меті аналіз белетристичного тексту як цілості художнього змісту й художньої форми (або теж саме, але в категоріях цієї нової філологічної дисципліни, яку я ще у 1988 році запропонував назвати «лінгвопоетикою»,¹⁴ – екстралінгвістичного змісту й лінгвістичної форми), буде образність, а не образ. Різниця тут суттєва: образність – це засіб створення образу, а образ – наслідок образності; з іншого боку, образність – це дослідницький об'єкт лінгвопоетики, а образ (художній) – літературознавства. Отже, з вищесказаного випливає головний висновок щодо змісту філологічних дисциплін, які займаються белетристикою: лінгвістика тексту може обійтися без літературознавства, а лінгвопоетика (тобто лінгвістика художнього тексту) – ні, якщо вона бажає аналізувати головну і єдину функцію художнього слова: естетико-образну (або світомоделюючу). До речі, про те, що ця функція притаманна як головна і всьому художньому тексту в цілому, говорять не лише літературознавці, а й мистецтвознавці, естетики та ін.¹⁵

Звісно, для літературознавства перше місце в аналізі відведено так званим екстралінгвістичним чинникам: світогляду і задуму автора,

ідейному змісту, індивідуальним засобам його втілення (тема, проблема, ідея, характер, тип узагальнення тощо). Лише поетика як особливий розділ літературознавства вивчає, поряд з іншими, і лінгвістичні чинники, але вивчає тільки загальностилістичну та загальноестетичну функцію цих мовних засобів, що занадто мало для об'єктивного сприйняття змістовно-формальної цілісності художнього тексту. Чудово оперуючи екстра-лінгвістичними чинниками, літературознавець успішно аналізує ідейне та художнє багатство белетристичного твору, причому аналізує інколи настільки об'єктивно, що його дослідження стає зразком істинно наукового підходу до красного письменства і віхою в історії літературознавства. Послатися можна лише на декілька зачущих прикладів: у Росії середини XIX ст. праці В. Г. Белінського про Пушкіна, а М. Г. Чернишевського про Гоголя; у Німеччині порубіжжя XIX-XX ст. – розвідки Ф. Мерінга про Лессінга, Шіллера, Гейне, Гауптмана; в Англії 1930-х років – думки Р. Фокса про англійських романістів; у Франції 1970-х – книга Ж.-П. Сартра про Флобера та ін.

Характерним у цьому зразковому суто літературознавчому аналізі є, однак, те, що вчений майже завжди обходиться без вивчення слова як сировинного, будівельного, матеріалу образності, вчинюючи, з точки зору лінгвіста, жахливий злочин: художній твір словесності аналізується без урахування цієї самої словесності! І аналізується успішно, що тим більш дивно! Цю очевидну суперечливість помічали ще з давніх часів і самі літературознавці. Щоб якось зв'язати кінці з кінцями, вони або все ж таки досліджували слово, хоч і як допоміжний матеріал, який нічого істотно нового до вже зроблених висновків не додавав, або кликали на допомогу тасмничі і, на їх погляд, всесильні поняття таланту, літературознавчого чуття, інтуїції вченого. Ось, як яскравий ілюстративний приклад, думка з приводу сказаного одного з видатних російських теоретиків літератури Г. М. Фрідлендера: у своїй статті «Про деякі сьогоденні проблеми поетики», говорячи про труднощі вивчення художнього твору як цілісного ідейно-естетичного явища, він твердить, що їх можна подолати лише за наявності в інтерпретатора наукової інтуїції.¹⁶

Не заперечуючи у принципі самої ідеї щодо необхідності наукової інтуїції у процесі аналізу белетристичного тексту, слід все ж таки звернути увагу на те, що твердження Г. М. Фрідлендера можна і треба оцінювати як визнання краху традиційної літературознавчої методики дослідження явищ красного письменства, як заклик до створення нової, синтетичної, системи такого аналізу. Зрозуміло, що він не є самотнім зі своїм постулатом. Об'єктивний висновок про необхідність і неминучість синтезу методологій і методик лінгвістики і літературознавства впливає із праць багатьох сучасних філологів; впливає або безпосередньо робиться їх авторами: В. М. Жирмунським, І. В. Арнольд, Н. М. Шанським та ін.

Поворот лінгвістів до змістовного (екстралінгвістичного) боку мовного матеріалу белетристичного тексту, а літературознавців до формального (лінгвістичного) боку ідейно-художнього змісту словесного твору, представлений багатьма розвідками, хоч і не завжди належного рівня, у 1960-70-ті роки, відбувся задовго до цих десятиріч і, на превеликий жаль для лінгвопоетики, залишився майже у всій своїй теоретичній вагомості набутком історії, а не знаряддям філологічної практики. Під час навіть поверхового знайомства з працями російських, радянських і західноєвропейських дослідників слова 1910-30-х років не можна не помітити в них багато тепер заново відкритих ідей, перші «батьки» яких не завжди згадуються в сучасних бібліографіях до обговорюваного питання. Так, Йосип Брик у 1917 році висловлює,¹⁷ а у 1927 розвиває¹⁸ важливу в методологічному відношенні думку про два компоненти вірша – звуковий та образний склад зі своїми власними і нетотожними формою і змістом. Празький лінгвістичний гурток у своїх «Тезах» (1929) висунув, а у наступних публікаціях своїх представників Б. Гавранека, Я. Мукаржевського, Б. Матезіуса та ін.¹⁹ обгрунтував необхідність вивчення композиції словесного твору, іманентного аналізу його художнього мовлення, першочергового дослідження засобів актуалізації як основи поетичної образності. Принцип глибинного осягнення змісту через копійтий аналіз його мовленнєвої форми і функціональне пояснення останньої за рахунок об'єктивного сприйняття її ідейного змісту зустрічається у багатьох роботах 1910-20-х років: у Валерія Брюсова²⁰ та Сергія Боброва²¹ щодо техніки вірша у Пушкіна, у Леоніда Гроссмана²² щодо звукової будови, композиції і філософського змісту «Віршів у прозі» Тургенева та ін. Особливо треба відзначити декілька статей О. М. Пешковського,²³ в яких він вирішує загально-теоретичні та загальнометодичні питання зв'язку всіх рівнів мовної форми (фонетичної, лексичної, граматичної, стилістичної – у вузькому розумінні цього слова: експресивно-емоціональна, тобто конотативна, забарвленість) і смислового змісту та висловлює дуже важливу для лінгвопоетики і цікаву для лінгвістики тексту взагалі думку про «неминучість образності кожного слова» у художньому творі, а не лише його тропів.

На значну увагу заслуговує також монографія Андрія Белого «Ритм як діалектика та «Мідний вершник» (1929). У ній уперше і, наскільки відомо, один лише раз в історії літературознавства,²³ а пропонуються як об'єкт дослідження тексту не містичні екстрамовні чинники, що розташовані за межами самого твору, а криві його ритму, які можна накреслити за методикою, розробленою самим А. Белим, і які, на його погляд, є синтезом художньої форми й ідейного змісту,²⁴ з чим не можна не погодитися. Не менш важливою є і думка цього дослідника, що соціальна дійсність сприймається і передається художником лише образно і тому вимагає відповідного аналітичного дешифрування.²⁵

Про інші вагомі для лінгвопоетики праці цього періоду Л. В. Щерби, В. М. Жирмунського та ін. вже було сказано вище.²⁶

Нескладно побачити, що філологи 1910-30-х років багато чого зробили для сучасної лінгвопоетики. Але навіть у них, щедрим науковим талантом яких запліднені майже всі серйозні розвідки кінця ХХ сторіччя, немає відповіді на дуже складне в теоретичному і практичному відношенні питання про те, як слово (сировинний матеріал мовознавства) породжує художній образ (сировинний матеріал літературознавства). Ще О. О. Потебня своєю ідеєю щодо внутрішньої форми слова спробував – і не без успіху – розв'язати проблему породження образу словом. Але, як правильно зауважив одного разу В. В. Виноградов, «образ у слові та образ за допомогою слова – це різні поняття і різні завдання».²⁷ А коли до цього додати ще згадку про той усталений факт, що терміни «образ» і «художній образ» не є синонімами, то буде цілком зрозумілим: однією внутрішньою формою слова, одними тропами ємного художнього образу (а тим більше вагомого художнього тексту) не створиш. Не випадково ж, а навпаки, закономірно за своєю суттю, у справжніх майстрів белетристики навіть безобразні (за теорією О. О. Потебні про образ у слові) лексеми створюють дивні й різноманітні за своєю ідейно-естетичною силою художні образи. Як доказ та ілюстрацію можна навести гетевську «Нічну пісню подорожнього» («Темна ніч вершини всі оповила...»), пушкінське «Я вас кохав», шевченківське «Садок вишневий коло хати...» та ін.

Точної відповіді на запитання, як матеріал загальнонаціональної мови породжує художній образ, індивідуальний за письменницьким баченням світу, але епохально глибинний й узагальнений за ідейно-естетичним багатством, не мають поки що ані літературознавство, ані лінгвістика тексту (ані її «батько» – лінгвістика загальна). А лінгвопоетика – має, щоправда, поки що тільки робочу гіпотезу, хоч і в ній багато що потребує детальних доказів. При цьому лінгвопоетика виходить з того теоретичного аксіоматичного постулату, що, крім двох «побутових» типів людини (сентиментального і безпристрасного), існує ще й художня натура, яка, на відміну від перших двох, котрі спроможні сприймати й зображати довкілля лише як емоційну або розумову реальність, здатна засвоювати й відтворювати дійсність як художній образ. Причиною такої «тріади» оцінки людством свого середовища є фізіологічна (спочатку! А потім – і філософська) потреба людини в об'єктивній (тобто життєдайній і одночасно життєздатній) реакції свого тіла й духа на зіткнення з середовищем. Звісно, що відчуття і розум – звичайні знаряддя пізнання – аналізують світ шляхом розкладу його цілісного буття на полиці емоцій та понять, тобто лишають людину змоги реагувати об'єктивно на «дотик» довкілля, і через це їх виробник не тільки забуває (на рівні свідомості), що дійсність неподільна, що вона існує лише як цілісність і тому впливає на людину

теж як цілісність, а й втрачає свою життєдайну й життєздатну функцію і через це гине (не лише як індивід, але і як біологічний вид).

Ось чому еволюція органічних тіл не змогла не породити й зберегти (за рахунок випадкових проявлень) у людині третій інструмент пізнання – інтуїцію, змістом і формою якої і є художній образ, бо тільки він володіє привілеєм осягати світ синкретично і бути естетичною моделлю цілісної дійсності, на відміну від почуттів і розуму, які допомагають людині створювати інші, нехудожні (тобто нецілісні) образи для узагальнення лише частини нашого світу. Не важко здогадатися, що саме цю домінуючу в пізнанні роль художнього образу як засобу естетичного моделювання реальності мав на увазі великий німець Гете, коли у травні 1827 року твердив: «Чим неприступнішим для розуму є художній твір, тим він вище».²⁸

І вірно: у белетристиці автор не може виразити себе інакше, як використавши слово для створення своєї моделі світу; через це письменник виступає як мовотворець, що дозволяє лінгвістам цілком справедливо розглядати художній текст як явище мови взагалі чи її конкретно національного варіанту або ж як їх окрему підсистему. З цього приводу В. М. Жирмунський говорив ще у 1919 році: «Оскільки матеріалом поезії є слово, остільки до основи систематичної побудови поезики має бути покладена класифікація мови, яку нам дає лінгвістика».²⁹ Тією чи іншою мірою цієї платформи дотримуються теоретично або практично всі видатні сучасні лінгвостилісти: І. В. Арнольд, М. П. Брандес, В. А. Кухаренко, Е. Г. Різель та ін. Та й сам В. М. Жирмунський, хоч і використовує активно через півстоліття літературознавчі категорії для інтерпретації художнього тексту, все ж продовжує вбачати лише у слові «матеріал поезії».³⁰

Але для лінгвопоетики ця думка не лише хибна, а й руйнуюча, бо фальсифікує (підмінює) предмет дослідження. Вбачати в художньому тексті лише явище мови – помилка, бо автор використовує слово тільки як сировину для створення нової сировини, але вже вищого рівня: образності, з якої і будується (себто породжує себе) художній образ. Сказане має загальномистецьку вагу і вже тому об'єктивно: так, наприклад, у скульптурі первісною сировиною слугує природний матеріал (глина, мармур, граніт, метал тощо), з якого, певна річ, у складному процесі поетичного натхнення – але це вже окрема розмова – виникає нова сировина (поза, жест, розташування маси природного матеріалу), вторинна щодо початкового матеріалу, але первинна щодо майбутнього художнього образу. У живописі, наприклад, первинною сировиною буде склад фарби, а вторинною – колір і лінія. Подібна картина спостерігається і в інших видах мистецтва. Отже, слово – об'єкт дослідження мовознавства – не може бути об'єктом вивчення у лінгвопоетиці; підміна об'єктів і є головною помилкою лінгвістів при аналізі ними художнього тексту.

Не меншу методологічну помилку роблять і літературознавці, коли стверджують, що художній образ створюється екстралінгвістичними чинниками і тому об'єктивна характеристика белетристики, зокрема ідейного змісту і стилю, під силу лише історикам літератури, а не мовознавцям. Так, на початку нашого сторіччя російський (а потім і радянський) літературознавець А. Г. Горнфельд заявляв, що ідейно-художню своєрідність словесного твору можна досягнути у процесі лише літературознавчого аналізу³¹. Через 60 років найстаріший радянський теоретик літератури Г. М. Поспелов войовничо захищав ту ж саму платформу.³² Як і у випадку з лінгвістами, ця вимога теж є хибною, бо у художньому тексті немає нічого, крім слова. Всі так звані позамовні чинники приходять до читача лише через слово, існують тільки у слові, вони не лежать за межами тексту, хоч і звуться екстралінгвістичними, позамовними, тобто «за межами». Цю ідею іманентного аналізу мови художнього твору висунув у 1929 році Празький лінгвістичний гурток,³³ а у 1930 – В. В. Виноградов.³⁴ Щоправда, у 1960-х роках він відмовився від неї,³⁵ але це вже предмет окремої розмови.

Хоч у художньому тексті немає нічого, крім слова, воно, як було відзначено вище, використовується митцем не так, як у побутовому мовленні (усному чи писемному), а для створення образності, вивчити яку об'єктивно лінгвістика не може, бо це не її дослідницька річ. Але аналізувати образність, не розуміючи, як вербальна форма породжує ідейно-естетичний зміст, літературознавство теж не може, тому що його методика націлена на характеристику екстралінгвістичних чинників. Звідси – необхідність створення нової методики на засадах нової методології, яку і дає лінгвопоетика.

Теоретично підсумовуючи сказане, слід констатувати, що в белетристиці треба розрізнити дві форми і два змісти: слово як явище лінгвістики (де змістом є лексична семантика, а формою – граматичні категорії) і образність як явище лінгвопоетики (де змістом є художній образ, а формою – лінгвістичні ті екстралінгвістичні засоби його створення). Цю двоєдину складність і досягає лінгвопоетика за допомогою своєї ключової категорії архітектоніки (композиції), тобто черговості думок у тексті як наслідка черговості використання в ньому слів (їх лінійного розташування). Архітектоніка – це єдиний екстралінгвістичний чинник у художньому тексті, але не тому, що перебуває за його межами, а через те, що належить мисленню, а не мові. Цілісність навколишнього й внутрішнього світу автор може передати художнім образом саме тому, що вишикує мовні засоби в певній послідовності, наповнюючи слово контекстуальною семантикою і тим самим транспонуючи його із сфери лінгвістики у сферу лінгвопоетики.

Отже, виходячи з того, що лінгвістика не спроможна вийти за межі вивчення комунікативної і стилістичної функції мови в будь-якій сфері її вживання, в тому числі і в галузі белетристики, а літературознавство здібне лише виявляти залежність художнього образу від умов створення останнього та характеризувати його структуру і еволюцію в авторських, жанрових, національних і хронологічних системах, можна і треба констатувати, що аналіз специфіки створення художнього образу залишається прерогативою тільки лінгвопоетики, яка, можливо, хоч і таким чином все ж зведе до так пекуче художньому тексту потрібної купи всі давно роз'єднані і сьогодні, на жаль, катастрофічно самостійні компоненти колись цілісної філології.

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. Науменко А. М. Від рецепції через інтерпретацію до аналізу / А. М. Науменко // *Нова філологія*. – 2000. – № 1. – С. 305–319.
2. Вперше надруковано німецькою мовою у 1989 році: "Anatolij M. Naumenko. Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes // *das Wort: Germanistisches Jahrbuch 88-89* / Hrsg. Horst Breitung. – Zwickau 1989. – S. 206–214". Вдруге ці міркування побачили світ у 1994 році вже українською мовою, але змістовно перероблені як теоретична частина великої статті: «Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі*. – К. : ІСДО, 1994. – С. 89–97». Для цієї розвідки об'єм, лінгвістичне оформлення та концепція вказаних міркувань ґрунтовно перероблені.
3. Див. пос. 1.
4. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М., 1935.
5. Поспелов Н. С. Сложное синтаксическое целое и основные особенности его структуры / Н. С. Поспелов // *Доклады и сообщения Института русского языка АН СССР*. – М. – Л., 1948. – Вып. 2.
6. Булаховский Л. А. Курс русского языка / Л. А. Булаховский. – К., 1952.
7. Карпенко М. А. Роман М. Горького «Фома Гордеев»: опыт лексико-стилистического анализа / М. А. Карпенко. – К., 1963.
8. Левин В. Д. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII – начала XIX вв. / В. Д. Левин. – М., 1964.
9. Листрова Ю. Т. Иносистемные языковые явления в русской художественной литературе XIX в. / Ю. Т. Листрова – Воронеж, 1979.

10. Арнольд И. В. Стилистика декодирования / И. В. Арнольд. – Л., 1974. – С. 5.
11. Пешковский А. М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы / А. М. Пешковский // Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. – М. – Л., 1930.
12. Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений / Л. В. Щерба // Избранное. – М., 1937.
13. Авалиани Ю. Ю. К лингвистической интерпретации художественного текста / Ю. Ю. Авалиани и др. – Самарканд, 1978.
14. Naumenko A. M. Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes / A. M. Naumenko // das Wort. – Zwickau 1989. – S. 206–214.
15. Див., напр.: Каган М. Морфология искусства / М. Каган. – Л., 1972. – С. 201.
16. Фридлиндер Г. М. О некоторых проблемах поэтики сегодня / Г. М. Фридлиндер // Исследования по поэтике и лингвистике. – Л., 1972. – С. 18.
17. Брик О. Звуковые повторы / О. Брик // Два эссе о языке поэзии. – Ann Arbor 1964. – С. 4.
18. Брик О. Ритм и синтаксис / О. Брик // Там же, с. 72.
19. Пражский лингвистический кружок. – М., 1967.
20. Брюсов В. Стихотворная техника Пушкина / В. Брюсов // Собрание сочинений в 7 томах. – Т. – М., 1975. – С. 61–99.
21. Бобров С. Новое о стихосложении А. С. Пушкина / С. Бобров. – М., 1975.
22. Гроссман Л. Портрет Манон Леско / Л. Гроссман. – М., 1972.
23. Пешковский А. М. Стихи и проза / А. М. Пешковский. – Л.-М., 1925; Он же: Стихи и проза с лингвистической точки зрения. – М., 1926; Он же: Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева // Русская речь. – Л., 1928. – Т. 2.
- 23.a Щось подібне можна знайти в книзі С. Б. Бураго «Музыка поэтической речи» (К. : Дніпро, 1986. – 181 с.), в якій він, сприймаючи мелодики вірша як змістовну і головну складову лірики, накреслює її криві, інтерпретація котрих самим С. Б. Бураго часто суперечить семантиці вірша.
24. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник» / А. Белый. – М., 1929. – С. 34.
25. Там же, с. 30–31.
26. Додати можна ще: Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений / Л. В. Щерба // Русская речь. – Пг., 1923; Жирмунский В. М. Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гете / В. М. Жирмунский // Вопросы германской филологии. – Л., 1969. – Вып. 2.

27. Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики / В. В. Виноградов. – М., 1981. – С. 102.
28. Цитується за: Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения / А. Г. Горнфельд. – СПб., 1912. – С. 7.
29. Жирмунский В. М. Задачи поэтики / В. М. Жирмунский // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 28.
30. Жирмунский В. М. Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гете / В. М. Жирмунский // Вопросы германской филологии. – Л., 1969. – Вып. 2.
31. Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения / А. Г. Горнфельд. – СПб., 1912. – С. 29.
32. Поспелов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Г. Н. Поспелов. – М., 1970. – С. 14.
33. Тезисы Пражского лингвистического кружка // Пражский лингвистический кружок. – М., 1967. – С. 32.
34. Виноградов В. В. О художественной прозе / В. В. Виноградов. – М. – Л., 1930. – С. 63.
35. Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики / В. В. Виноградов. – М., 1981. – С. 161.

КОМЕНТАР

Уперше надруковано у 1994 році як фрагмент майбутньої монографії про новий (лінгвопоетичний) аналіз художнього тексту і як ілюстративну частину теоретичних положень об'ємної статті:

- Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – К. : ІСДО, 1994. – С. 97–105.

Для цієї розвідки об'єм, лінгвістичне оформлення і концептуальний зміст роботи суттєво перероблені.

ТИПОЛОГІЯ ЛІНГВОПОЕТИКИ

У наступних підрозділах дається лінгвопоетичний аналіз окремих творів світової літератури різних родів (лірика, драма, епос), жанрів (філософський, інтимний, пейзажний, соціальний, психологічний тощо), літературних напрямків (від Просвітительства до сучасного постмодернізму) і країн (Австрія, Німеччина, Росія, Україна) у їх хронологічній черзі (від 1780 року до 1952 рр.).

1. ПОЕЗІЇ ГЕТЕ ФІЛОСОФСЬКО-ЕТИЧНЕ КРЕДО АВТОРА

GEFUNDEN (26. August 1813)

<i>Ich ging im Walde</i>	<i>"Soll ich zum Welken</i>
<i>So für mich hin</i>	<i>Gebrochen sein?"</i>
<i>Und nichts zu suchen,</i>	<i>Ich grub's mit allen</i>
<i>Das war mein Sinn.</i>	<i>Den Würzlein aus,</i>
<i>Im Schatten sah ich</i>	<i>Zum Garten trug ich's</i>
<i>Ein Blümchen stehn,</i>	<i>Am hübschen Haus.</i>
<i>Wie Sterne leuchtend,</i>	<i>Und pflanzt es wieder</i>
<i>Wie Äuglein schön.</i>	<i>Am stillen Ort;</i>
<i>Ich wollt es brechen,</i>	<i>Nun zweigt es immer</i>
<i>Da sagt' es fein:</i>	<i>Und blüht so fort.</i>

Щоб спробувати дійти до світомоделюючого сенсу та художнього багатства цього вірша можна обрати три шляхи: лінгвістичний, літературознавчий, лінгвопоетичний. Розглянемо можливості кожного з них для досягнення означеної цілі.

А. Лінгвістична рецепція тексту, як відомо, охоплює наступні рівні мови: фонетику, лексику, морфологію, синтаксис (інколи деякі дослідники традиційного типу додають сюди також стилістику).

Фонетика. Неважко виявити у вірші Гете асонанси (наприклад, перший та другий рядок першої строфи "*Ich ging im Walde so für mich hin*" з пануванням голосного "i"), алітерації (наприклад, третій рядок першої строфи "*Und nichts zu suchen*" з накопиченням приголосних фрикативно-змичного складу [ch], [ts], [z], [s], [ch]), спрощене римування (a в с в), ритм як повторення ненаголошено-наголошеної пари складів (- ' , тобто

ямб), чергування інтонації, що зростає і падає; можна виявити емпатичний, фразовий та інший наголос, знайти редукацію (наприклад, "steh[e]n", "wollt[e]", "grub[els]" тощо), яка свідчить про усно-мовленнєвий стиль Розповідача, і дещо інше. Але, залишаючи зараз осторонь складну, суперечливу, у значній мірі бездоказову, а часто і просто помилкову гіпотезу звукосимволізму, знов реанімовану в останні часи, про семантично-понятійне навантаження звуків мови, не можна не бачити, що при будь-якій кількості просодичних знахідок дійти до аналізу навіть предметного змісту вірша, не говорячи вже про сенс образів, таким шляхом неможливо.

Лексика. Можна, звичайно, описати всі її шари за принципом: є вони у Гете чи ні (наприклад, є кореневі "Wald", "Sinn", "Haus", похідні "hingehen", "Blümchen", "Äuglein" та ін.; немає складних слів, архаїзмів тощо). Можна обрати інший шлях: виявити, який шар лексики переважає у вірші. Можна навіть піти у глибини загальнолексичної семантики: згадати існуючу в мовознавстві гіпотезу про те, що кореневі слова у будь-якій національній мові бувають інколи корінними, тобто такими, які передають (втілюють) саму суть національного буття, а не його відгалуження, як це роблять слова похідні, і на цій теоретичній основі, враховуючи домінуючу роль у аналізованій поезії Гете кореневих та похідних лексем, стверджувати, що віршу, мабуть, притаманно щось глибинно-істотне. Але довести це твердження неможливо за рахунок об'єктивної аргументації, тобто спираючись на лексику вірша у її традиційно-лінгвістичній інтерперетації, бо семантика кореневих слів і значення понять про основоположні явища життя – це не тільки не тотожні, а навіть і не синонімічні явища.

Можна, звичайно, побачити і те, що серед похідних слів вірша, безперечно, виділяється група зі зменшувально-пестливими суфіксами "-chen" та "-lein", яку репрезентує достатня кількість прикладів ("Blümchen", "Äuglein", "Würzlein"), і на цій підставі заявити, що ці слова створюють у вірші Гете атмосферу розчулення, жалю або чогось подібного. Але для чого вони її створюють, не зможуть переконливо роз'яснити вся лексикологія разом з усією лексичною стилістикою.

Морфологія. Можна констатувати, наприклад, значну кількість у першій строфі іменників та займенників порівняно з дієсловами (відповідно 7 та 3 в абсолютному вираженні – "ich", "Wald", "mich", "nichts", "das", "mein", "Sinn" та "hingehen", "suchen", "war", – або 70 % та 30 % у відносному) і, спираючись на цей факт, говорити про панування іменного, а не дієслівного стилю у строфі, тобто про перевагу в ній опису над дією. Аналогічно можна розглянути і решту строф, але при цьому треба обов'язково відповісти на два запитання: по-перше, хіба в іншого поета (або в іншому вірші того ж Гете) немає подібного і хіба така загальностилістична характеристика виявляє що-небудь оригінальне в індивідуальному стилі

автора, і по-друге, яку інформацію несуть ці два морфологічні стилі про образний зміст вірша Гете.

Оскільки морфологія повинна аналізувати не лише частини мови, але і їх категорії, остільки можна дати належну лінгвістичну оцінку також і їм: наприклад, як цікаво використовує Гете категорію стану (точніше: відношення суб'єкта-підмета дії, її предиката-присудка та їх об'єкта-дodatка) – активного для Розповідача ("*ich ging hin*", "*ich sah*", "*ich wollte brechen*", "*ich grub*", "*ich trug*") та пасивного для персонажу Квітка ("*ich sah ein Blümchen stehn*", "*ich wollt es brechen*", "*ich grub es*", "*ich trug es*"); це, без сумніву, допоможе аргументувати висновок щодо протистояння вказаних дійових осіб. Проте, те саме доводить значно легше перш за все семантика відповідних лексем: "*Ich wollt es brechen, da sagt es fein: 'Soll ich zum Welken gebrochen sein?'*" і т. ін.

Можна звернути увагу і на те, що, без сумніву, якое морфологічно дивно поводить себе лексема "*gefunden*" у назві вірша ("**Gefunden**"): цей дієприкметник минулого часу може означати другу частину простого дієслівного присудка у складному минулому часі **Perfekt** (наприклад, "*Ich habe gefunden*" – «**Я знайшов**»), самостійно вживане означення (наприклад, "*etwas, gefunden von mir*" – «**щось, мною знайдене**»), іменну частину присудка (наприклад, "*es ist gefunden*" – «**це знайшлося**»). Через це виходить, що діапазон значень у заголовка дуже широкий: від дії Розповідача (тобто «**Я знайшов**») до опису стану якоїсь річі (наприклад, «**Знайдене**»). Але лише цю широту, цю лінгвістичну «дивність» і може констатувати морфологія. Не більше.

Отже, головне полягає в тому, що традиційний суто лінгвістичний опис мофології індивідуально-авторського художнього тексту лише як загальнонаціонального мовного явища нічого об'єктивного не дає для сприйняття ані тексту як особливого типу серед інших подібних та відмінних, ані автора як неповторного, оригінального творця. За межами такого «дослідження» залишаються образний зміст вірша, шари його смислу, функція поетичної форми, навіть художні складові цієї художньої плоти.

Синтаксис. Безперечно, в очі впадають дві синтаксичні особливості вірша: латинізована конструкція **accusativus cum infinitivo** («**знахідний відмінок з інфінітивом**») у першому і другому рядках другої строфи ("*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*") та питальний тип речення у мовленні Квітки як персонажу (на протигагу розповідному типу речення у мовленні ліричного героя Розповідача): "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" Але синтаксис мовчить щодо відповіді на «гамлетівське» запитання аналізу: «Для чого все це вкладено автором у уста дійових осіб?»

Більш за те, відповіді на це запитання не дають ні інші сфери традиційної лінгвістики, ні навіть нова її галузь – лінгвістика тексту, яка

прагне знайти свої, відмінні від словосполучення або речення (або фрази) структурні одиниці тексту. Можна, звичайно, услід за видатною представницею сучасної лінгвістики тексту М. П. Брандес заявити, що в першій строфі гетевського вірша провідною композиційно-мовленнєвою формою є міркування (бо речення пов'язані за логічним принципом «якщо – то»: оскільки "*Ich ging im Walde so für mich hin*", то тоді "*nichts zu suchen war mein Sinn*"), у другій – опис (бо речення пов'язані за просторовим принципом «тут одне, а там інше»: тут "*Schatten*", там "*Blümchen*"), а у третій – повідомлення (бо речення пов'язані за хронологічним принципом «спочатку одне, а потім друге»: спочатку "*ich wollt es brechen*", а потім "*es sagt' fein*"). Але хіба зразу ж після такої заяви засяє перед дослідником образний сенс вірша?

Ні, лінгвістика тут «сезамом» не буде: двері до художнього образу їй не відчинити.

Б. Літературознавча інтерпретація, як відомо, спирається на екстра-лінгвістичні чинники: персонажі, сюжет, деталізацію тощо як складові художньої форми та тему, проблематику, пафос і т.ін. як компоненти художнього змісту.

Формальні аспекти. Враховуючи те, що аналізований твір належить ліриці, в якій форма відіграє дуже важливу роль, можна інтерпретувати його перш за все з боку форми. Тут (перетинаючись частково з фонетичним аспектом лінгвістичного опису) доведеться говорити про розмір (ямб), кількість стоп (дві повні і одна скорочена), риму (чергування жіночої та чоловічої клаузул), римування (*а в с в*), цезуру (після першої стопи в першому рядку кожної строфи і у середині другої стопи у других рядках:

--' // --' -
--' // --'

Але ні це, ні що-небудь аналогічне ні на йоту не наблизить дослідника до розуміння образності вірша Гете.

Здається, на перший погляд, що краще за усі інші компоненти форми повинен підвести дослідника до образної скарбниці вірша його сюжет, але він теж мало що дає аналізу, бо свідчить лише про те, як прогулянка без мети в лісі привела Розповідача спочатку до бажання зірвати квітку, а потім – до перенесення її до своєї домашньої оранжереї. Звичайно, і такий сюжет є не самим гіршим у ліриці, але, скоріш, для поета-початківця, а не для майстра, тим більше – не для генія, яким вже став Гете на час написання вірша. Можна, зрозуміло, поговорити про композицію сюжету в її класицистському розумінні: експозиція (строфа 1 про намір Розповідача бродити лісом безцільно: "*Ich ging im Walde so für mich hin*"), зав'язка (строфа 2 з описом несподіваної «зустрічі» Розповідача і Квітки:

"*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*"), кульмінація (строфа 3 як протиставлення двох бажань: Розповідача – зірвати квітку на загибель і Квітки – жити і надалі у своєму середовищі: "*Ich wollt es brechen*" – "*Da sagt' es...*"), розв'язка (строфа 4 щодо перетворення Розповідача на «служу» Квітки: "*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*") тощо.

Можна виділити систему персонажів (автономність, взаємну незалежність Розповідача і Квітки до другої строфи включно – "*Nichts zu suchen, das war mein Sinn*", – їх протистояння у третій строфі – "*Ich wollt es brechen*" – "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" – та їх гармонійне життя у четвертій: "*Zum Garten trug ich's*" – "*Und pflanzt es wieder*"), можна навіть розглянути принцип побудови персонажів (Розповідач – самохарактеристика словом і ділом, а Квітка – характеристика лише Розповідачем, хоча, мабуть, єдине висловлювання Квітки "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" є також самохарактеристикою). Можна також спробувати охарактеризувати поетизми вірша: які тропи використав Гете (наприклад, персоніфікацію для Квітки – "*Da sagt es*", гіперболу для зображення дій Розповідача – "*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*" – тощо).

Неважко бачити, що все це значно наближує інтерпретатора до розуміння змісту вірша (значно – порівняно з лінгвістичним описом), але і тут образність гетевської поезії залишається за сімома печатками.

Змістовні аспекти. Вище вже було показано, що навіть сюжет, найбільш «змістовний» компонент художньої форми, не наблизив дослідника вірша до образної суті останнього, до його концепції. Не особливо домагають тут і власне змістовні складові: тема, проблематика, ідея тощо. Їх, до речі, взагалі важко сформулювати для гетевського твору. Прогулянка за приємністю і не без моралі? Не рви гарних квітів, а використовуй їх для домашнього садочку? Може, як за рятівну соломинку, слід ухопитися за такі категорії літературознавства, як «*напряма*», «*метод*», «*пафос*» тощо? Може, згадати при цьому, що вірша було написано у 1813 році, у пору зрілого Гете, який прагнув до синтезу культур Заходу й Сходу, до створення в художньому творі багатозарового підтексту, ремінісценцій, алюзій і т. ін.? Але де це все в аналізованому вірші? Як його відшукати?

На ці запитання літературознавство відповідей не дає.

В. Лінгвопоетичний аналіз є новиною у сприйнятті белетристичного тексту. Це – не сума дослідницьких зусиль мовознавства і літературознавства, скоріш, навіть і не їх синтез, а нова за суттю методологія і методика тлумачення художнього тексту, яка дозволяє його об'єктивну оцінку. Вище було доведено, що лінгвістичний опис дав лише реєстр загальнонаціональних явищ німецької мови у творі Гете (а не їх індивідуально-естетичне використання автором), а літературознавча інтерпретація показала тільки наявність у вірші певних художніх прийомів,

котрим притаманно якийсь-то образний сенс («якийсь-то» у тому розумінні, що його можна тлумачити по-різному), але обидві ці науки не змогли піти далі заяви, що твір належить до художнього стилю; образний зміст тексту, конкретні, індивідуальні, гетевські, засоби його втілення залишилися недослідженими, навіть невиявленими.

Відбулося це через те, що лінгвістика не побачила в художньому слові Гете нічого, крім свого (одного єдиного) шару змісту і форми (лексичну семантику та її граматичні межі), а літературознавство, нехтуючи цим мовним шаром, зайнялося своїм (і теж одним єдиним) шаром змісту і форми (ідейний смисл та його складові). При цьому у лінгвіста поза описом залишилася світомоделююча функція мовлення (мовлення, а не мови, світомоделююча, а не комунікативна!), а літературознавцем поза інтерпретацію було викинуто мовленнєве втілення художньої думки.

Звичайно, розходження лінгвістики і літературознавства розпочалися давно, коли фахівці мови раптом усвідомили, що категорії їх науки (особливо граматичні) чудово піддаються вивченню без урахування не лише змісту тексту або логіки думок у висловлюванні, а і предметного значення слів, їх лексичної семантики (точніше: без урахування моделі, образу світу у лексемі, словосполученні, реченні тощо). Коли німецький вчений Х. Штайнталь у 1855 році стверджував, що алогічна фраза "*Dieser Rundtisch ist viereckig*" («**Цей круглий стіл є чотирикутним**») повинна сприйматися як цілком правильне німецьке речення, бо вона не порушує законів мови,² то він на три чверті століття випереджував радянського лінгвіста Л. В. Щербу з його знаменитою семантично безглуздою фразою «Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокрѣнка», форму якої, тобто принцип її побудування, можна відтворити будь-якою мовою, зовсім не розуміючи лексичного сенсу фрази (наприклад, українською: «Глока куздра штеко будланула бокра й кудрячить бобрєня», або німецькою: "[Die] Glone Kuzdrin budlante [den] Bieker sleks und dudret [das] Biekerchen"; більш за те, Г. Штайнталь випередив майже на 120 років і американця Н. Хомського з його щербівському аналогічним і не менш, ніж воно, відомим судженням "*Colourless green ideas are sleeping stormy*" («**Безкольорові зелені ідеї сплять бурхливо**»).

Тим самим він породив ще у середині XIX ст. катастрофічну для традиційної лінгвістики тенденцію не звертати уваги на світомоделюючу функцію мови; тенденцію, яку розвили вказані і не вказані наступники Г. Штайнталья і яка завела сучасне мовознавство до глухого кута. І хоча кожна з цих безглузких фраз (як, до речі, і цілий ряд аналогічних речень у багатьох інших лінгвістів) створювалася суб'єктивно для досить конкретної мети, об'єднує їх усіх об'єктивна настанова авторів на те, що предметна, логічна, світомоделююча семантика слова мовознавству не потрібна, бо у нього, мовляв, свій особливий предмет дослідження – граматики.

Тому цілком природно, що з середини ХІХ ст. літературознавство у вигляді «біографічного методу» Ш. О. Сент-Бьова, «культурно-історичної школи» І. Тена, «соціологічного аналізу» В. Г. Белінського та ін. запанувало над інтерпретацією художнього тексту. Але з давнього часу прагнення до пошуків одних екстралінгвістичних чинників вів його з неминучістю, як і лінгвістику прагнення до іманентного опису мови, до глухого кута, бо в белетристиці немає нічого, крім слова, тобто крім лінгвістичного (а не екстралінгвістичного!) чинника. Щоправда, черговість слів (черговість, а не порядок слів, який є категорією синтаксису) належить не мові, а мисленню, але реалізація цього дійсно – і єдиного – екстралінгвістичного чинника в белетристиці все одно здійснюється за рахунок мовлення.

Черговість текстових одиниць (або лінгвопоетична архітектоніка художнього тексту) і є предметом аналізу лінгвопоетики. У цій новій філологічній науці існує єдиний метод дослідження – суб'єктивне тлумачення об'єктивного художнього змісту, але лінгвопоетика виходить при цьому з того, що воно, будучи невід'ємною ознакою справжньої філології (якщо під останньою розуміти науку про цілісне пізнання й сприйняття буття на відміну від природознавчих наук з їх вузькою оцінкою об'єктивності як домінування математично конкретної, окремої істини, яка легко піддається перевірці), завжди несе об'єктивну істину, бо об'єднує у своїй аналітичній системі все багатство художніх фактів (або, принаймні, їх максимально можливу кількість). Ось чому лінгвопоетичне тлумачення має лише два головних засоби аналізу: запитання «Чому» (використовує автор цю мовленнєву одиницю)? і відповідь-коментар, що охоплює всі художні факти твору.

Повернемося до вірша Гете і запитаємо себе, чому він має назву "**Gefunden**", чому першим словом тексту (після назви) є особовий займенник "*ich*", чому цей займенник повторюється (у знахідному відмінку "*mich*") наприкінці другого рядка першої строфи, чому Квітка, другий персонаж вірша, вперше з'являється в особливій синтаксичній конструкції **accusativus cum infinitivo** («знахідний відмінок з інфінітивом»: "*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*"), чому для опису його другого появлення у третій строфі Гете використовує морфологічний омонім "*es*" (одночасно особовий та вказівний займенник, що створює для читача двозначну гру слів: "*Ich wollt es brechen*" може означати, що Розповідач бажав зірвати її, тобто Квітку, або ж що той планував знищити все те, що змальовано у другій строфі щодо гармонійного життя Квітки і Лісу та її чарівної краси – "*Im Schatten*", "*Wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön*"), чому монолог Квітки "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" оцінюється у вірші словом "*fein*" ("*Da sagt es fein*"), яке має багато семантичних нюансів і навіть значень («тонесенький голосочок», «гарна квітка», «тендітна поведінка», «витонченість мовлення» тощо), чому монолог Квітки є

складною (витонченою!) морфолого-синтаксичною конструкцією модального дієслова *sollen* з інфінітивом другого дієслова *brechen* у пасивному стані ("*Soll ich gebrochen sein*"), чому після цього монолога Розповідач несподівано змінює своє рішення загубити Квітку ("*Ich wollt es brechen*") на бажання створити їй ще кращі, ніж були у неї у лісі, умови життя коло себе ("*Ich grub's mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich's am hübschen Haus*").

І ще десятки «Чому?», відповідь на які, як і на попередні, може бути лише одна: тому, що такою є логіка художньої думки Гете, матеріальним проявом чого і слугує черговість слів, тобто архітектоніка вірша. І дати цій думці-структурі (архітектоніці) аналітичне тлумачення (себто суб'єктивно-об'єктивну оцінку) і є головним завданням лінгвопоетики. А почати лінгвопоетичний аналіз треба, звичайно, з першого слова – назви вірша ("*Gefunden*"), і тому що воно перше, і тому що, як вже вказувалося вище, його морфологічна багатозначність (дієприкметник-означення, складноминула форма дієслова, іменна частка присудка) перешкоджають об'єктивному сприйняттю цього слова, бо тут потрібна оцінка всього подальшого тексту, і через це, запам'ятавши складність тлумачення сенсу назви, треба перейти до аналізу наступного тексту.

А в ньому особовий займенник "*ich*", який розпочинає першу строфу і втілює дві дійові особи тексту – Розповідача і ліричного героя, – мимоволі вимагає особливої уваги до себе: і не стільки через вказану двофункціональність, скільки, по-перше, тому, що розпочинає сюжет твору (а художній образ у белетристиці створюється лінійно, черговістю слів, і тому попереднє слово «важить» більше наступного), а по-друге, через те, що виступає підметом, який (з урахуванням дійсного способу речення) виконує дію. Все це не може не підвести аналітика до висновку, що в системі образотвірних засобів гетевського вірша слово "*ich*" посідає центральне місце і що поняття, яке стоїть за ним («**Я**»), є основою події, себто рушієм усіх процесів у вірші.

Більше того, це поняття підкріплюється морфологічним повтором того ж самого особового займенника, але у знахідному відмінку ("*mich*", другий рядок першої строфи), і через це «**я**» (і як займенник, і як поняття, і, зрозуміло, як персонаж) стає своєрідним центром всесвіту, створеного Розповідачем. Та не можна не бачити, що між компонентами цього морфологічного повтору (називним і знахідним відмінками особового займенника "*ich-mich*") стоїть ще одна змістовно навантажена лексема "*Wald*" («**ліс**»), яка уособлює світ не Розповідача, не людський, а інший, рослинний ("*Ich ging im Walde so für mich hin*"), котрий ніякої цінності для Розповідача не має, бо якщо **Я** і йде туди, то лише для своєї користі ("*so für mich*") і без будь-якої зацікавленості до лісу ("*nichts zu suchen*"). Як вдало, як геніально просто послуговується Гете не лише означеною

лексичною семантикою, щоб вималювати опозицію двох персонажів (**Я** та **Ліс**), двох світів (людського і рослинного) та накреслити поки що загальними рисами, але цілком Розповідачем і читачем усвідомлену етичну й філософську позицію персонажу Я (себто «Всесвіт існує лише для мене!»), а й виразними можливостями синтаксису, зокрема порядком слів, та морфології, зокрема дієсловом з відокремлюваним префіксом: у нього лексема "Wald" стоїть у середині речення, вона охоплена словами, які означають Розповідача та його дію ("ich – hingehen"), вона немов би непомітними ланцюгами егоцентризму Я прикута до них, немов би розп'ята між ними. Через це на рівні лексики, граматики і навіть графіки виникає образ Розповідача-Я як людини, що Космосом вважає лише себе.

Спираючись на дату народження вірша (1813) та на досягнення історії літератури, можна сказати, що вся перша строфа за своїм змістом є алюзією – прихованою полемікою автора і з егоцентризмом власного штюрмерівського періоду 1770-х років, і з егоцентризмом німецького романтизму 1790-1810-х. Забігаючи вперед, можна стверджувати, що автору бажано цей егоцентризм переусвідомити, переосмислити, переоцінити у вірші 1813 року: в який спосіб це зробити (спростувати, заново обґрунтувати або щось третє) – це предмет окремої розмови поета зі своїм читачем, але Гете бажано обов'язково переусвідомити, бо добу «*бурхливих геніїв*» (штюрмерів), попередників романтизму, та й сам романтизм (Гельдерліна або Клейста, наприклад) Гете вже давно пережив як милі захоплення молодості. Це забігання вперед є тут не зовсім звичайною даниною літературознавству, а полемічною ілюстрацією його аналітичних можливостей: воно приходить на допомогу лінгвопоетиці, однак вказуючи лише на можливий (але не на обов'язковий і тим більш не на істинний) напрямок дослідження; воно підказує, що егоцентризм гетевського героя повинен бути переосмисленим, але як – на це запитання літературознавство відповіді не дає, залишаючи лінгвопоетику віч-на-віч з художнім текстом.

Отже, можна констатувати, що у вірші Гете егоцентризм обрано темою поетичної розвідки. Щоправда, побутовий зміст німецького вислову "*Ich ging im Walde so für mich hin*", який означає у перших двох рядках вірша дію Розповідача, полягає у безцільності руху, у тинянні, але це – первинна, словникова, так би мовити, другорядна семантика вислову, тоді як його художня функція, його контекстуальне наповнення є втіленням егоцентризму Я («Я – для себе!»). Такому тлумаченню вислову сприяє і синтаксична структура подальших двох рядків ("*Und nichts zu suchen, das war mein Sinn*"), з'єднаних сполучником "und" (і), який протиставляє аналізоване речення наступному словосполученню "*nichts zu suchen*" («*нічого не шукати*»), і їх лексичне наповнення («*нічого не шукати було моїм наміром*»), і їх синтаксична оформленість (синонімічний повтор

члена речення, який посідає перше місце, тобто пролеписі "*nichts zu suchen – das*", котрий підсилює сему байдужості у лексиці Розповідача щодо його відношення до світу інших істот, до Космосу «Не-Я»; все це підтверджує справедливість тлумачення змісту першого і другого рядків зокрема і всієї першої строфи взагалі як заявку автора на егоцентризм Розповідача: для останнього існує як цінність лише власний світ, лише той є Космосом, а вся решта речей та явищ вагома не сама по собі, а тільки прагматично, тобто відносно потреб Я.

Друга строфа підкидає ще більше якісного матеріалу у вогнище лінгвопоетичного аналізу. В ній знову домінує Я – єдиний підмет і водночас діюча особа в усій строфі. Як вдало (граматично, логічно і художньо) використовує Гете латинізовану конструкцію **accusativus cum infinitivo** (*знахідний відмінок з інфінітивом*) "*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*", щоб розв'язати занадто складне за змістом і художньою функцією завдання, яке на перший погляд не може бути розв'язано: об'єднати двох персонажів Розповідача і Квітку (*Ich* та *ein Blümchen*) так, щоб діяв не стільки на логічному, скільки на синтаксичному рівні лише один – Я. Адже у названій латинізованій конструкції ці персонажі «мирно» співіснують як два логічні суб'єкти (тобто як виконуючи незалежно один від одного кожен свою дію), залишаючись при цьому різними синтаксичними членами речення – підметом (Я) та об'єктом (Квітка), – тобто, за теоретичним сенсом синтаксису, дію виконує лише підмет, а на об'єкт вона спрямована. Але такий сенс традиційного синтаксису аж ніяк не влаштовує Гете, котрому треба, зберігаючи образ Я як егоцентрично діючої особи, ввести у вірш інший персонаж теж як діючу особу, але поки що не у формі підмета, щоб показати: у Космосі Я з'являється інший Космос – як же буде реагувати на це Розповідач? Цю проблему і допомагає вирішити «нетрадиційний» синтаксис латинізованої конструкції знахідного відмінку з інфінітивом, де один логічний суб'єкт (Я) виконує синтаксичну роль підмета, а другий (Квітка) – об'єкта зі своєю незалежною від підмета дією.

Якщо в першій строфі на рівні семантики і синтаксису не тільки панує, а взагалі існує лише "*Ich*" (Я), то у другій на тих самих рівнях співіснують вже дві діючі особи, хоч друга (Квітка) ще не стала синтаксичним підметом, ще, так би мовити, не отримала «легітимне» право голосу. Тому те, що можна помилково сприйняти як опис краси Квітки (до речі: стертий, шаблонний лише на перший погляд – "*wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön*", тобто «зірки», «оченята» та інша сентиментальна мішура) є описом не її краси, а змісту оцінки її Розповідачем: це він бачить (про це свідчить вказана латинізована конструкція з дієсловом бачення "...*sah ich*") у Квітці «зірки», «оченята» та інші зворушливо міщанські штампи; бачить не життя, інше, самоцінне, рівне його Космосу, а загальноновживані

уявні красоти, тому що "nichts zu suchen" («нічого не шукати») в іншому світі-Космосі, який можна назвати «Не-Я», є суттю філософського кредо Розповідача. Саме тому насолода об'єктивною красою Квітки (себто цінністю Космосу «Не-Я») Розповідачеві не притаманна, він може тільки привласнювати її, тобто руйнувати.

Про це – перший рядок третьої строфи: "Ich wollt es brechen". І знову вдало і геніально просто використовує Гете творчі можливості німецької мови, але цього разу не синтаксису, як у випадку з латинізованою конструкцією, а морфології – її омонімію: у першому та другому рядках третьої строфи посилення на Квітку ("Ich wollt es brechen, da sagt es fein") втілено у слово, яке означає водночас і особовий займенник третьої особи однини "es" (тобто «вона» – Квітка), і вказівний "es" (тобто «це», або, за контекстом, «все це»: і незалежне від Я життя Квітки – "ein Blümchen stehn", – і її краса, примітивно описана прагматичним Розповідачем – "wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön", – і її гармонійне існування, точніше співіснування, у Лісі як у іншому, рослинному, Космосі, а не у людському Розповідача – "im Schatten"); у системі вже проаналізованого егоцентризму Я друга морфологічна іпостась лексеми "es" (вказівний займенник) повинна втілювати в собі аксіологічну семантику другорядності, не-самоцінності, чогось такого, до котрого і ставлення може бути лише напівпрезирливим, якщо не цілком презирливим. Так воно і відбувається у вірші: "Ich wollt es brechen", тобто «Я забажав це все зруйнувати» – так треба контекстуально, імпліцитно, тлумачити цей перший рядок третьої строфи, хоча, зрозуміло, як вище було сказано, на рівні словникової семантики, експліцитно, він означає також «Я захотів зірвати її» (тобто «Квітку»). Отже, головне, що повинен побачити «лінгвопоетичний» читач у цьому рядку, – наявність двох шарів смислу.

Повинен побачити, інакше не зможе об'єктивно оцінити наступні речення, бо після цього рядка починається занадто швидка «зміна декорацій»: егоцентризм, який було взято під сумнів спочатку лише автором вірша (черговість думок як протиставлення двох Космосів, двох філософських кредо, про що мова йшла вище) береться відтепер під сумнів уже і Розповідачем. Саме так треба сприйняти семантику не лише обставини часу "da" («тут», «раптом»), яка розпочинає другий рядок третьої строфи ("Da sagt es fein") і означає, крім часу дії, ще й її раптовість для Розповідача («Мовляв, це, яке я забажав зруйнувати, виявляється, ще й говорить!») та її спосіб протікання («Це» виявляє себе як витончене, ніжне, тендітне явище, на що більш безпосередньо вказує і остання лексема другого рядка "fein" з її полісемією, як вже було вказано: «тонесенький голосочок», «гарна квітка», «тендітна поведінка», «витонченість мовлення» тощо).

Через це вже перший і другий рядки третьої строфи втілюють різкий конфлікт носіїв двох протилежних за змістом світосповідань: егоцентризм Я та незахищену альтруїстичну відкритість Квітки. Розповідач немовби розтлумачує читачеві: «Я бажав привласнити, знищити рослинне явище, котре я сприймав як частину мого Космосу, а воно несподівано заявило про своє право на автономне існування!» – так треба тлумачити цей конфлікт, який стає ще більш гострим у третьому і четвертому рядках цієї строфи: "*Soll ich zum Welken // Gebrochen sein?*" («**Нащо ж мене руйнувати, щоб я зів'яв?**»).

Ця заява Квітки про своє право на автономне існування є за формою і суттю палким монологом на свій захист. Таку високу оцінку монолога аж ніяк не применшує, а, навпаки, підсилює той факт, що весь вислів Квітки складається з 6 слів, з яких сформовано лише три члени речення (присудок "*soll gebrochen sein*", підмет "*ich*", обставина цілі "*zum Welken*"), але сформовано так вдало граматично і так яскраво лексично, що навряд чи кожний освічений німець зможе побудувати таку фразу: водночас складну за морфологією й синтаксисом (модальне дієслово "*soll*" із скороченим другим інфінітивом пасивного стану "*gebrochen [worden] sein*") і красиву за архітектонікою й змістом (мінімум лапідарних членів речення та максимум полісемії кожної лексеми). Крім словникової, експліцитної, семантики цього монологу, не можна не відчувати і багато імпліцитних, контекстуальних, нашарувань. Так, присудок "*soll gebrochen sein*" означає не тільки пряме побутове запитання «**Навіщо мене зривати?**», але й риторичне філософське: «**Хіба ж можна руйнувати мій Космос лише через те, що він існує поруч з твоїм і без твого дозволу?!**» Так, підмет "*ich*" уособлює не тільки безпосередньо саму Квітку, але ще й її оточення в образах названих у вірші речей та явищ ("*Wald*" – «**Ліс**» як осередок рослинного світу, "*Schatten*" – «**Тінь**» як алегорію гармонічних відносин членів рослинної родини), тобто уособлює той Космос, який існує незалежно від Я, але до якого той ставиться егоїстично (отже, вередливо, на що вказує перша частина присудку у першому рядку третьої строфи "*wollt*" – «**забажав**», та руйнівню, про що свідчить друга частина цього присудку "*brechen*" – «**зривати-зламати-знищити**-тощо»). Так, обставина цілі "*zum Welken*" має семантику не лише «**зів'янути**», а й «**загинутися**», «**щезнути**» і т. ін.

У контексті першого і другого рядка третьої строфи вірша, де морфологічна омонімія виступала як лакмусовий папірець комунікабельності (добросердя) Розповідача, його здатності визнати право інших істот, речей та явищ на самоцінність і незалежне існування, зміст третього й четвертого щойно проаналізованих рядків є для Я громом серед ясного неба: «Це» (тобто, за аксіологічними поглядами Я, щось другорядне, нікчемне) не лише полемізує з ним, а й дискутує яскраво і переконливо за

формою та змістом! Цілком зрозуміло (для Я та читача), що наслідок конфлікту може бути тут лише один: злагода, співжиття, гармонія, бо перемога егоцентризму Розповідача (яка є можливою тільки умоглядно, абстрактно) була б у цьому випадку все одно поразкою Я у світоглядному й моральному плані: Я ж пішло до Лісу (зміст першої строфи вірша), хоч і заради свого егоцентризму ("*so für mich*"), але все ж таки без наміру робити щось погане ("*nichts zu suchen, das war mein Sinn*").

Тому і є надто довгими четверта і п'ята строфи, де Я починає діяти вже не для себе, як у першій і другій строфах, а для інших, не егоцентрично, а, так би мовити, колективно, визнаючи при цьому невід'ємне право іншої істоти на свій власний Космос і прагнучи не до простого співіснування різних Космосів у єдиному Всесвіті, а до зведення їх, говорячи словами майбутнього Тараса Шевченка, у «*сім'ю вольну, нову*». Не можна не бачити, як наполегливо тепер Я прислугує Квітці (скільки важить тут змістовно лише одна гіпербола "*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*" – «**Я викопав її з усіма-усіма її корінчиками!**») і як швидко Квітка переводиться автором з пасивного стану в активний, витискуючи Я і з сюжету, і з вірша: на рівні синтаксису вона починає виконувати функцію підмета (п'ята строфа, де цей підмет супроводжують три однорідні присудки з семою життєдайності, життєбуяння: "*pflanzt, zweigt, blüht*" – «**росте», «гіллястує», «цвіте**»), на рівні логіки – грає роль суб'єкта дії, а на рівні художньої концепції стає рівновеликою Розповідачеві цінністю.

Тепер можна повернутися і до назви вірша: чому "**Gefunden**"? Звичайно, всі морфологічні чинники, перелічені в розділі «**Лінгвістична рецепція тексту**», входять до обсягу значення цього дієприкметника минулого часу: він, як вказувалося в названому розділі, може означати другу частину простого дієслівного присудка у складному минулому часі **Perfekt** (наприклад, "*Ich habe gefunden*" – «**я знайшов**»), самостійно вживане означення (наприклад, "*etwas, gefunden von mir*" – «**щось, мною знайдене**»), іменну частину присудка (наприклад, "*es ist gefunden*" – «**воно знайшлося**»). І все ж художній зміст цієї лексеми полягає в іншому: Роповідач Я відкрив для себе головний закон буття – будь-яке життя є автономним й самоцінним Космосом. І відкрив це дуже несподівано для себе, хоч і у майже традиційних побутових умовах.

Такий сюжетний натяк (імпліцитна алюзія) не може не витягти з фонових знань лінгвопоетичного дослідника того факту, що подібне (раптовість занадто важливого відкриття) траплялося не раз і до Гете, але тільки одного разу при цьому пролунало слово, семантику якого випромінює назва гетевського вірша: давньогрецький математик Архімед, занурившись у ванну і виплеснувши з неї велику масу води, відкрив випадково важливий закон гідроаеростатики, вигукнувши при цьому

слово-речення «Еврика!», яке є повним синонімом до лексеми у назві аналізованого вірша Гете, бо давньогрецьке «еврика» означає українською мовою «я це знайшов», а німецькою – "*ich habe es gefunden*".

Слід лише зауважити, що наведений вище лінгвопоетичний аналіз твору є вербальним переоформленням об'єктивної концепції вірша за рахунок максимального охоплення його лінгвістичних одиниць та їх позамовних алюзій. Цілком зрозуміло, що на цю концепцію може бути накладено будь-який конкретний факт, зміст котрого буде аналогічним змісту вказаної концепції. Наприклад, біографи Гете можуть заявити, що під Я він зобразив себе, а під Квіткою – просту дівчину Крістіану Вульпіус, яку молодий, але вже європейськи відомий Гете (тобто маючи власний поетичний Космос) «знайшов» у «лісі» народного життя у 1788 році і, «викопавши її з усіма-усіма її соціальними корінчиками», зробив у 1806 році своєю дружиною Крістіаною фон Гете, тобто «переніс» її з «дикого» міщанського життя до графської оселі.

І хоч щось подібне у поетичній опозиції Я-Квітка та життєвій долі реальної подружжя Гете-Вульпіус є, все ж таки такий підхід до вірша не буде ані об'єктивним, ані лінгвопоетичним, бо охоплює лише незначну за кількістю та семантикою частину мовних та позамовних засобів тексту. Такий підхід буде лише суб'єктивною рецепцією, про яку написано у моїй попередній статті.³

РЕЗЮМЕ. Отже, ні лінгвістика, ні літературознавство не допомагають розкриттю художньої суті белетристичного тексту, а лише лінгвопоетика.

КОМЕНТАР

1. Уперше надруковано у 1994 році як фрагмент майбутньої монографії про новий (лінгвопоетичний) аналіз художнього тексту і як ілюстративну частину теоретичних положень об'ємної статті: – Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – К.: ІСДО, 1994. – С. 97–105. Для цієї розвідки об'єм, лінгвістичне оформлення і концептуальний зміст роботи суттєво перероблено.
2. Steinthal. H. Grammatik, Logik und Psychologie. Ihre Prinzipien und ihr Verhältnis zu einander / H. Steinthal. –Berlin, 1855. – S. 220.
3. Науменко А. М. Від рецепції через інтерпретацію до аналізу / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя, 2000. – № 1. – С. 306–307.

WANDRERS NACHTSLIED (6 SEPTEMBER 1780)¹

Über allen Gipfeln

Kaum einen Hauch;

*Ist Ruhe,
In allen Wipfeln
Spürest du*

*Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.*

Как бы лингвистически панорамно ни описывать этот текст (включая сюда и стилистику), оптимум выводов будет изложен лишь в виде перечня средств звукописи, лексических единиц, морфологических категорий, грамматического параллелизма и форм речевой экономии. За пределами описания останется в этом случае идейное содержание стихотворения.

Как бы литературоведчески углубленно ни интерпретировать это порождение лирики (включая сюда и поэтику), оптимум выводов может быть оформлен как характеристика его пейзажно-медитативного сюжета (например, так: «*В высшей степени просто и выразительно представлено в нем впечатление от пребывания вечером на одной из высот Тюрингского Леса*»;² или так: «*Мотив умиротворения и покоя (...) облачен в совершенные формы поэтической миниатюры*»;³ или так: «*У Гете, как утверждает критика, говорится об отдохновении от земного пути*»⁴). В этом случае за пределами интерпретации остается богатство лингвистических приемов и средств.

Нельзя не видеть, что там и тут собственно художественная специфика произведения, сделавшая его мировым поэтическим шедевром,⁵ остается почти нетронутой специалистами языка и беллетристики. Даже у ученых, стоящих на позициях, близких к лингвопоэтике, интерпретации подвергается в лучшем случае первый пласт семантики лексического оформления стихотворения, т. е. словарное значение слов, а второй, ведущий, пласт (контекстуальная семантика), не говоря уже о морфологии, синтаксисе и т. д., остается почти незатронутым.

Так, через два года после первой публикации этих моих суждений о шедевре Гете ведущий гетевед Германии и мира, председатель Германского общества им. Гете Вернер Келлер, переключаясь с моими мыслями, сделал блестящее сообщение об этом стихотворении, справедливо (хотя и малоубедительно) вписав его в панораму натурфилософии древнегреческих поэтов Алкмана и Сапфо, французского просветителя Руссо, немецких штурмеров,⁶ нашел своеобразие логики художественной мысли Гете в словарной семантике использованных поэтом лексем (т. е. от неорганической природы горных вершин через органику леса и птиц до человека как «двойственного» существа⁷), но не пошел дальше, к семантике художественно-контекстуальной, а, зафиксировав в миниатюре «единство значения и языкового звучания»,⁸ остановился на этом, замороженный ее «неописуемой и необъяснимой» красотой,⁹ ссылаясь на аналогичные суждения других гетеведов.¹⁰

А ведь только контекстуальная семантика лингвистических средств этого стихотворения (точнее: их художественная функция) делает его не

только шедевром философской лирики вообще, но и наиболее показательным для Гете веймарского периода с принципом *«благородной простоты и спокойного величия»*. Достаточно обратить внимание на архитектуру произведения (т. е. на очередность слов и мыслей в нем) и на самое броское из художественных средств – повтор, – как концепция стихотворения становится обозримой и прозрачной.

Зададимся вопросами: почему вторая и последняя строка имеют однокоренные слова "*Ruh*" (*«покой»*) и "*ruhest*" (*«успокоишься»*), как бы замыкая содержание миниатюры в логическую рамку? почему первая строка использует лексемы "*über*" (*«выше»*, *«над»*) и "*Gipfeln*" (*«вершины гор»*), означающие – соответственно – Вселенную (Мироздание) и неживую природу, а последняя – местоимение "*du*" (*«ты»*), олицетворяющее природу живую? почему между этими полюсами художественной идеи расположены существительные "*Wipfeln*" (*«кроны деревьев»*) и "*Vögelein*" (*«птички»*), тоже называющие компоненты природы? почему таков, а не иной порядок их расположения и в чем же его логический и художественный смысл?

Наиболее естественный вариант ответа должен гласить: потому что суть мира воспринимается Гете только в форме такого художественного образа, расшифровать который и есть задача лингвопоэтики. Ведь нельзя не видеть, что всё стихотворение заключено в рамку названного выше лексического – а значит, и смыслового! – повтора "*Ruh – ruhest*" (*«покой-успокоишься»*) и что этим же смыслом наполнены и все другие лексемы, описывающие природу, о чем детально будет сказано ниже. После этой констатации становится ясно, что ключевой семой всей лексики миниатюры не может не быть смысловой инвариант повтора – *«умиротворение»*. И тогда кажущаяся пейзажность в содержании стихотворения, незатейливая поверхностная связь между его словами в их словарной, общенаучной, первопластной, но не первостепенной семантике, вызывающая у читателя при начальном восприятии гетевского произведения (т. е. при рецепции как первой стадии погружения в беллетристический текст) почти туристическую картину, в центре которой находится путник, наблюдающий затухание природы в вечерний час (к слову, в лермонтовском переводе этого гетевского шедевра – в переводе, являющимся одновременно шедевром переводной и оригинальной русской лирики – один из содержательных пластов как раз и есть *«туристический»*: *«не пылит дорога...»*), превращается в глубокую, стройную и строгую философскую зависимость.

Так, "*Gipfeln*" и "*Hauch*" (*«вершины гор – дуновение»*), с одной стороны, воплощая неживую природу в ее двух основных ипостасях тверди и воздуха, противопоставлены как контекстуальные антонимы словам "*Wipfeln*", "*Vögelein*", "*Walde*", "*du*" (соответственно: *«кроны деревьев»*, *«птички»*, *«лес»*, *«ты»*), олицетворяющим природу живую. Но поскольку всем этим

словам, кроме последнего, приданы в тексте дополнительные лексемы со значением умиротворения ("*Gipfeln – Ruh*", "*Wipfeln – kaum einen Hauch*", "*Vögelein*" и "*Walde – schweigen*"), постольку тем самым они становятся контекстуальными синонимами и на этой основе противопоставляются уже слову "*du*" («*ты*»), недавно бывшему их «союзником» в оппозиции «природа неживая – живая».

Напрашивается логический вывод: "*du*" («*ты*»), олицетворяющее человека и выступающее контекстуальным антонимом к словам, обозначающим окружающую человека природу, лишено умиротворения – главного свойства не только живой, но и неживой природы (т. е. человек, объединяя ту и другую формы природы, лишен основной, ведущей, движущей особенности внечеловеческого мира, частью которого, по Гете, он был, есть и должен оставаться, о чем свидетельствует названный выше синонимичный ряд с семьей «*живая природа*», куда на условиях равноправного члена входит и "*du*").

Нетрудно видеть, что этот вывод сделан на основе анализа третьего пласта семантики слов стихотворения (контекстуальной, являющейся для беллетристики первоочередной, но без первой, словарной, денотативной, объективно читателем не воспринимаемой), однако художественная функция этой семантики, как и других лингвистических средств (рамочного лексического повтора во второй и последней строках, параллелизма синтаксической структуры в первой и третьей строке, звукописи с ее аллитерациями сонорных в первых трех строках и ассонансами дифтонгов в четвертой, услаждающей слух музыкальности размера, ритма, рифмы, уменьшительно-ласкательного типа словообразования "*Vögelein*" в шестой строке – мол, даже птички-крохотульки успокоились! А ТЫ всё еще в другом состоянии! – и т. д.), этим не исчерпывается: в названном графически вертикальном движении гетевской мысли от "*über*" («*выше*», т. е. надземный мир, Мироздание) через "*Gipfeln*" («*вершины гор*», т. е. неорганическая, неживая, природа) и "*Wipfeln-Vögelein*" («*кроны деревьев*» – «*птички*», т. е. органическая, живая, природа в виде флоры и фауны) до "*du*" («*ты*», т. е. человек как итог природной эволюции) нельзя при, разумеется, наличии у исследователя соответствующих фоновых знаний не узнать логической (точнее, теологической) реминисценции из религиозной книги иудеев и христиан – «*Пятикнижие Моисея*» о хронологии шести дней творения Космоса Богом.

В русском переводе (немецкий перевод М. Лютера, которым, скорее всего, пользовался Гете, приведен в сноске) это место звучит так: «*И создал Бог твердь (...). И назвал Бог твердь небом (...). И сказал Бог: (...) и да явится суша (...). И назвал Бог сушу землю (...). И сказал Бог: да произрастит земля (...) дерево плодотворное (...). И сотворил Бог*

(...) всякую птицу пернатую (...). И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему». ¹¹

В библейском синонимичном ряду «*твердь-небо, суша-земля, дерево-птица-человек*» легко просматривается будущее контекстуальное заимствование Гете "*über-Gipfeln-Wipfeln-Vögelein-du.*" О том, что Гете часто в своем творчестве использовал этот ветхозаветный «*круг творения*» в качестве емкого художественного образа, говорит хотя бы «**Пролог в театре**» к «**Фаусту**», написанный через 17 лет после анализируемой миниатюры, в котором Директор, обращаясь к Поэту и Комическому Актеру, предлагает им сыграть на сцене религиозную притчу-моралите о Божьем «*круге творения*»:

*So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus*

(т. е. «*пройдите на узкой сцене нашего деревянного театра по всему кругу творения*»).

По Гете выходит, что только человек, будучи неотъемлемой частью природы, пусть даже ее итогом, «*венцом творения*», противостоит ей своею неуспокоенностью, страстностью, мятежностью. Ну как тут не вспомнить философско-этические принципы немецких литературных героев периода «**бури и натиска**», мятежным горением которых перестрадал и сам юнный Гете в начале 1770-х годов, чтобы теперь, в начале 1780-х (в этом стихотворении, а в творчестве – еще раньше) с олимпийских высот нового литературного кредо веймарского классицизма провозглашать необходимость гармонии в человеке и в его отношении к внешнему миру?! Впрочем, это – уже экстралингвистика, а не лингвопоэтика; первая может лишь подтвердить справедливость суждений второй, но не подменять их.

Автор миниатюры, будучи уверен, что часть целого не должна автономизироваться, убеждает "*du*" («*ты*»): трудно определить, то ли лирического героя-повествователя, то ли третье лицо, к которому обращаются первые два «*сиамских близнеца*» – контекстуальная лексическая омонимия этого немецкого личного местоимения не позволяет разграничить указанные три ипостаси действующих в тексте лиц) стать тем, чем он был, есть и должен оставаться на самом деле – не вне природы, тем более не над нею, а ее умиротворенной, гармонической, частью, т. е. слиться с природой-матерью.

В сущности, той же проблеме части и целого (личности и общества, цивилизации и природы) посвящена и огромная драматическая поэма Гете «**Фауст**», над которой он пока еще усиленно работает, не зная, чем ее завершить (т. е. не зная, как разрешить указанную проблему части и целого),

и потому набрасывая эпизоды масштабного и титанического замысла и тут же забрасывая их в кладовую творческой памяти: «**Прафауст**», «**Фрагмент**». А как гениально просто и с каким художественным блеском воплощена она в миниатюре «**Ночная песнь странника!**»!

Именно потому, что этот гетевский шедевр гениально прост, в глаза бросаются не одни его достоинства, но и просчеты его создателя. Во-первых, не стоило бы в восьми стихотворных строчках, когда каждое слово «весит» слишком много, потому что должно быть функционально уместным, употреблять два слова для обозначения мира растений – "Wipfeln" и "Walde" («**кроны деревьев**» и «**лес**»); одно из них лишнее. Во-вторых, выстраивая эволюцию жизни на Земле от Космоса ("über" – «**выше, над**») и неживой природы ("Gipfeln" – «**вершины гор**») через флору ("Wipfeln" – «**кроны деревьев**») и фауну ("Vögelein" – «**птички**») к человеку ("du" – «**ты**») как к венцу творения, Гете надо было бы и слово, олицетворяющее человека (личное местоимение "du" – «**ты**»), употребить структурно, т. е. линейно, только в самом конце «эволюционного» перечисления, после лексемы "Vögelein" («**птички**»), а он использовал его перед ним ("spürest du" – «**ты чувствуешь**»); правда, затем он применил его и после, но дважды: имплицитно – в повелительном наклонении "warte" («[ты] **подожди**») и эксплицитно – в последней строчке "Ruhest du auch" («**успокойшься и ты**»), сделав его не только функционально лишним, но и функционально вредным, разрушающим такую стройную картину становления жизни, саморазвития природы, взаимоотношения их и человека.

Проделанный анализ гетевской миниатюры позволяет сделать методологический и методический выводы о том, что лингвопоэтика способствует не только объективному исследованию идейно-художественного богатства беллетристики, но и глубокому проникновению в поэтический замысел, чтобы находить удачи и промахи в его реализации.

КОМЕНТАР

1. Впервые эти мысли были высказаны мною в 1984 году в докладе на Международной конференции в Киевском госуниверситете им. Тараса Шевченко, но напечатаны они были «в первый раз» дважды: через 5 лет на русском языке как практический пример в большой теоретической методразработке о философских аспектах художественного стиля (Науменко А. М. Методические указания по изучению методологических аспектов спецкурса 'Австрийская драматургия XX века'). – Симферополь : СГУ, 1989. – С. 35–38) и через 13 лет на немецком языке в австрийском компьютерном журнале «ГРАНС»

как иллюстративная часть к теоретическим положениям статьи о сути лингвопоэтики: «А. Naumenko. Linguopoetik in Rußland: Inter- oder Transdistiplin? // TRANS : Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. – N 2. – November 1997. – S. 6–7». Для данной публикации объем, языковое оформление и концептуальный смысл рассуждений о миниатюре Гете существенно переработаны.

2. Geschichte der deutschen Literatur. – Bd. 6. – Berlin, 1979. – S. 715.
3. История немецкой литературы в 5-и томах. – Т. 2. – М., 1963. – С. 402.
4. Говердовский В. И. Проза поэзии и поэзия прозы / В. И. Говердовский // Вісник Харківського національного університету. – № 471. – Харків : Константа, 2000. – С. 46.
5. Известно, что это стихотворение Гете за 220 лет своего существования переведено на сотни языков мира. Только в книге, изданной Германским обществом имени Гете к 250-летию юбилею немецкого гения, приведены лучшие переводы этого шедевра, сделанные участниками международной конференции переводчиков Гете (Веймар, 21 августа 1999) на 12 языков мира: Das Goethe-Jahr 1999 in Ilmenau / Hrsg. Hermann Debes u.a. – Ilmenau, 2000. – S. 104–106.
6. Keller, Werner. Annäherungen an ein Gedicht // Там же, с. 102.
7. Там же: "Die Natur erscheint in diesen Versen in einer reflektierten Gliederung. Die lyrische Bewegung beginnt über den fernen 'Gipfeln', dem Anorganischen also, und führt herab zu den 'Wipfeln', zum Organischen der Waldlandschaft. Sie schließt das beseelte Tierreich ein und endet beim Menschen, dem Zwitterwesen der Schöpfung, gespalten in Geist und Körper, der Natur untertan, aber ihr hier und da durch seine Ratio überlegen, der Nötigung des Alltags und der Notwendigkeit des Geschicks unterstellt – und von seiner Freiheit verlockt, die ihn, den Wanderer, hierhin und dorthin führt."
8. Там же, с. 101: "Für die Interpreten war und ist das zweite Wandrers Nachtlied das lyrische Paradigma kat'exochen – eines der reinsten Beispiele in der nicht beschreibbaren und schon gar nicht zu erklärenden Einheit von Bedeutung und sprachlichen Klang, trotz der Schlichtheit der Wortwahl und der Einfachheit des Ganzen."
9. Там же: "...in der nicht beschreibbaren und schon gar nicht erklärenden Einheit von Bedeutung und sprachlichen Klang..."
10. Там же: "Elisabeth M. Wilkinson, die bedeutende englische Goetheforscherin, schrieb vom Geheimnis dieses Gedichts, das unberührt bleibt, auch wenn die wenigen Verse jetzt unter fünf, sechs Aspekten gehört und bedacht werden."
11. Бытие 1–7, 8, 9, 10, 11, 21, 26: "Da machte Gott die Feste (...). Und Gott nannte die Feste Himmel (...). Und Gott sprach: (...) dass man das Trockene sehe (...). Und Gott nannte das Trockene Erde (...). Und Gott

sprach: Es lasse die Erde aufgehen (...) fruchtbare Bäume (...). Und Gott schuf (...) allerlei gefiedertes Gefögel (...). Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei."

2. ПОЕЗІЇ Г. ГЕЙНЕ. РОМАНТИЧНЕ СВИТОБАЧЕННЯ

"Ein Fichtenbaum..."¹

*Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert: mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.*

*Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.*

Лингвистическая реценція

Лексический уровень. Прежде всего поражает скупость автора в отборе слов из богатейшей уже тогда сокровищницы немецкого языка: нет ни одного омонима, архаического выражения или новообразования. Словарный остав стихотворения поразительно прост, нейтрален (в традиционном значении этого языкового термина, т. е. отсутствуют эмоционально окрашенные лексемы): из количественно богатых лексических пластов использованы лишь два – антонимы и синонимы, но зато ими насыщена каждая из двух строф, чтобы со- и противопоставить их (пласты и строфы) содержательно. Так, словосочетание "im Norden" («**на севере**») явно омонимично по словарной и контекстуальной семантике обстоятельству места "im Morgenland" («**на востоке**», точнее: на «**Ближнем Востоке**», т. е. на юге). С другой стороны, существительное «Höh» («**холм**») контекстуально синонимично составной лексеме "Felsenwand" («**отвесная скала**»), потому что в значение обоих слов входит сема «возвышенность»; контекстуально синонимичны и их эпитеты "kahl" и "brennend" (соответственно – «**голый**», т. е. без травинки, и «**палая**», т. е. выжженная) с их общей семой «**дикая, жестокая природа**». Контекстуально синонимичны и синтаксические модели двух оппозиционных строф: "Ein Fichtenbaum steht einsam" («**Кедр стоит одиноко**»), "ihn schläfert" («**ему дремлет**»), "er träumt" («**он грезит**») в первой строфе для Кедр и "die einsam und schweigend trauert" («**которая скорбит одиноко и молчаливо**») во второй для Пальмы.

Тем самым на уровне лексики Гейне сопоставляет два лирических персонажа ("Fichtenbaum" и "Palme" – «**Кедр**» и «**Пальма**»), утверждая общность их жизненной ситуации, проявляющуюся во враждебности к ним окружающей среды. Но для чего это сделано автором, лингвистическое описание лексики ответа не дает.

Морфологический уровень. Заметно стремление автора активно использовать существительные: из 24 слов самостоятельных частей речи 9 (38 %) составляют существительные (*Fichtenbaum, Norden, Höh, Decke, Eis, Schnee, Palme, Morgenland, Felsenwand*), даже 3 сложных слова состоят из полноценных существительных, а не наполовину из других частей речи (*Fichten-Baum, Morgen-Land, Felsen-Wand*). К этому надо добавить еще 4 местоименных лексемы (*ihn, ihn, er, die*), заменяющих существительные, и четыре определительных (*einsam, kahl, weiß, einsam*), и тогда даже без учета артиклей и числительных общее число именных лексем достигнет 75 %. Учитывая известный лингвистический факт, что имена имеют значение состояния, тогда как глаголы – действия, можно утверждать, что в стихотворении господствует именной стиль, указывающий на состояние, а не действие. Даже причастия "*schweigend*" и "*brennend*" («*молчаливо*» и «*выжженная*») по своей семантике и синтаксической роли, хотя и не принадлежат классу имен, «работают» на ситуацию, а не на действие.

Становится ясно, что автору стихотворения весьма важно показать длительность, почти вечность, застывшее однообразие, безо всякого намека на изменение, на процесс, на активное действие. Но зачем он сделал это, морфология сказать не может.

Синтаксический уровень. Прост и традиционен строй предложений в стихотворении Гейне. Первая строфа состоит из двух самостоятельных: в первой и второй строках – простое распространенное "*Ein Fichtenbaum steht einsam im Norden auf kahler Höh*" с прямым порядком слов, подчеркивающим двойное обстоятельство места "*im Norden auf kahler Höh*" и актуализирующим лексему "*einsam*", выступающую в двойной синтаксической роли определения к подлежащему и обстоятельства образа действия, а в третьей и четвертой строках – сложноподчиненное бессоюзное "*Ihn schläfert: mit weißer Decke umhüllen ihn Eis und Schnee*" со значением причины, вторая часть которого имеет обратный порядок слов для подчеркивания опять-таки обстоятельства образа действия "*mit weißer Decke*". Тем самым весь синтаксис первой строфы (с учетом безличного главного предложения "*ihn schläfert*") направлен на акцентирование у подлежащего (у субъекта действия) состояния, застывшего положения, что, впрочем, уже показало описание морфологического уровня.

Вторая строфа представляет собой одно распространенное сложно-подчиненное союзное предложение, которое легко распадается на три части (в первой строфе тоже три синтаксических единицы, и это может свидетельствовать о симметрии в синтаксической структуре текста, хотя непонятно, зачем она, кроме внешней красоты построения). Первая часть – это главное предложение "*Er träumt von einer Palme*" с прямым (как и в первой строфе) порядком слов, подчеркивающим предложное дополнение

"von einer Palme"; вторая часть – это обособленное обстоятельство места "fern im Morgenland", которое по своей синтаксической роли может быть рассмотрено как вводное предложение, акцентирующее место протекания действия (точнее: место состояния); третья часть – это придаточное определительное "die einsam und schweigend trauert auf brennender Felsenwand", в котором дважды нарушен «нормативный» порядок слов (первый раз – вводным, обособленным, обстоятельством места, а во второй раз – разрыванием сказуемым своей рамочной конструкции в придаточном предложении: оно занимает не последнее, а предпоследнее место), чтобы выделить – опять-таки! – обстоятельство места, на этот раз тройное: "fern-im Morgenland-auf brennender Felsenwand".

Выделенный синтаксический параллелизм в построении обеих строф (три единицы, прямой порядок слов в первой части, преимущественная актуализация одного и того же члена предложения – обстоятельства) позволяет сделать вывод о стремлении автора сопоставить Fichtenbaum (Кедр) и Palme (Пальма) как два главных субъекта действия в тексте для утверждения их общности. Но какой и для чего – на эти вопросы синтаксис ответа не дает.

Итог описания лингвистических уровней текста. Таким образом, лексический, морфологический и синтаксический аспекты стихотворения Гейне дают материал лишь для вывода о синонимии в ситуативном описании двух ведущих подлежащих текста, двух его логических субъектов, двух его художественных фигур. Концептуальная цель, ради которой это делается автором, лингвистикой не постигается.

Литературоведческая интерпретация

Поэтическая форма. Известно, что анализируемое стихотворение входит в цикл «**Юношеские страдания**» из лирического сборника Гейне «**Книга песен**». И хотя в этом цикле оно находится в окружении более или менее традиционных лирических произведений поэта, принципы создания которых сводятся в основном к противоборству двух пока еще слабо выраженных этико-философских начал Он-Она в области содержания и к созданию естественной (т. е. безыскусной) мелодичности стиха в области формы, нельзя не видеть (и, конечно, нельзя не слышать), что миниатюра "**Ein Fichtenbaum...**" уже несет в себе следствия некоторых из тех новых формальных и содержательных находок, которые составят поэтику следующего цикла «**Лирическое интермеццо**».

Внимание исследователя не может не привлечь нарочитая прозаизация ритма, что достигается за счет отказа поэта от аллитераций и ассонансов, от равномерного чередования ударных и безударных гласных, от не только полной, но и вообще «нормальной» рифмы и от ее количествен-

ного накопления, в результате чего затруднительно сразу установить (по крайней мере, до четвертой строки первой строфы) чем является текст: прозой или стихами. Так, в первых трех строках миниатюры установить размер невозможно (дву- или трехсложный) из-за обилия слов с неравномерно повторяющимися ударными и безударными слогами:

- ' - - ' - ' - ' -
- ' - - - ' - - ' -
- ' - - - ' - - ' - -

(где [-] означает слог безударный, а [' -] – ударный).

И только с четвертой строки ритм налаживается, а размер заявляет о себе: ямб трехстопный.

Прозаизации стиха способствует и рифма (точнее, ее практически полное отсутствие): нечетные строки не рифмуются вообще (*a b c b*), а четные в первой строфе являют весьма слабую (точнее: диалектную) фонетическую рифму ("*Höh – Schnee*") и лишь во второй строфе – полную морфологофонетическую ("*Morgenland – Felsenwand*").

В своей сущности принцип нарочитой прозаизации стиха является в этом произведении не только формальным, но и содержательным, если прозаизацию понимать глубоко и широко как эпизацию лирики, как создание высокохудожественного образа не за счет поэтизмов речи (впрочем, и в поэзии одними словесными красотами значительного содержания не создашь, но они в ней все-таки уместны), а за счет емкого сюжета и весомого конфликта между персонажами, с одной стороны, и между ними и обстоятельствами, с другой (и в этом смысле Гейне выступает предтечей трех великих реформаторов литературного процесса в XX в.: австрийца Крауса, россиянина Маяковского и немца Брехта).

Ведь Гейне отказывается в этой миниатюре полностью от традиционных красочных атрибутов своих предшествующих стихотворений (видений, сказочных образов и т. п.) и частично от троп: как скупое (только по мере необходимости!) он применяет эпитеты, метафоры, сравнения, гиперболы; да и они настолько блеклы, что как тропы воспринимаются с трудом. Так, на шесть существительных первой строфы приходится всего лишь два эпитета: "*kahl*" («*голый*», «*без травинки*») и "*weiß*" («*белоснежный*»), да и те весьма традиционны, практически лишены художественной образности; чуть ярче метафористически употребленный глагол "*schlafen*" (не столько «*дремать*», сколько «*убаюкивать, навеять видения*»).

Лапидарность художественных средств поразительна, если учесть, что в предыдущих циклах поэт не скупился на них. Правда, вторая строфа несколько богаче на тропы (впрочем, тоже неяркие, хотя и более полновесные, чем в первой строфе), словно инерция традиционной поэтики в

цикле «Юношеские страдания» дала, наконец, о себе знать: тут и гиперболический эпитет *"brennend"*, и олицетворения *"träumt"*, *"trauert"*.

Можно детально поговорить о композиции стихотворения (не в ее классицистском понимании как завязка-кульминация-развязка, а как о его движении от чего-то к чему-то): панорама северного пейзажа-внешность Кедр-его внутренний мир-панорама южного пейзажа-внешность Пальмы-ее внутренний мир; можно оценить персонажи стихотворения как существ, мечтающих о лучшей и, наверное, совместной доле. Только что это дает для понимания концепции произведения, если не учитывать лингвистического материала, воплощающего всю эту экстралингвистику?!

Так ведь недолго провести параллель между этим шедевром Гейне и шедевром из русского фольклора – песней о Дубе и Рябине («*Но нельзя Рябине к Дубу перебраться, знать судьба такая, век одной качаться*») и заявить, что их концепции похожи.

Нет, пока литературоведение не займется анализом художественной функции лингвистических средств в беллетристическом тексте, оно не доберется до концепции произведения, а будет порождать обилие субъективных интерпретаций. Если же оно до такого анализа доберется, то тогда оно будет уже не литературоведением, а лингвопоэтикой.

Лингвопоэтический анализ

Итак, нельзя не видеть, что традиционная «внешняя» художественная выразительность лирики отходит у Гейне на задний план, уступая место выразительности «внутренней», содержательной. Гейне при нарочитой прозаизации стихотворения творит художественный образ средствами контраста и сопоставления. И потому в глаза исследователю бросается прежде всего параллелизм композиции: каждая строфа посвящена описанию одного персонажа одними и теми же приемами. Кедр (*"Ein Fichtenbaum"*) находится в одиночестве (*"einsam"*) в местности, которая враждебна к нему (*"Norden"*, *"kahl"*, *"Höh"*, *"Eis und Schnee"*, *"umhüllen"*), хотя он и возвышается над окружением, словно презирая его (*"auf Höh"*). Та же ситуация и во второй строфе: Пальма (*"Eine Palme"*) тоже одинока (*"einsam"*) и тоже находится в местности, которая враждебна к ней (*"brennend"*, *"Felsenwand"*), хотя Пальма и возвышается над окружением (*"auf Felsenwand"*), словно, как и Кедр, презирая его.

Оба персонажа погружены в состояние сомнабулизма (*"ihn schläfert"*, *"er träumt"* – это о Кедре, а о Пальме: *"die trauert"*), они не принимают окружающую среду, а тянутся к чему-то родственному. И «мостом» от Кедр к Пальме служит глагол *"träumen"* (*грезить*), связующий оба персонажа в единое целое трагического любовного конфликта. Любовного, потому что Он тянется к Ней, да и Она грустит в одиночестве, а

трагического – не столько потому, что условия существования любовной пары не допускают никакой возможности сближения физического (пространственно-географического, ботанического, наконец! Как художественно умело использовал Гейне даже олицетворение особой растительного мира!), сколько потому, что Гейне рисует перед читателем извечный бытовой и необъяснимо сложный почти символический любовный треугольник: Он любит Ее, Он тянется к Ней как к единственной своей избавительнице от тягот бытия, близкой по судьбе и – так, верит Он, должно быть! – родной по душе, но Она – действительно близкая Ему по судьбе и действительно могущая с его присутствием тоже, как и Он, противопоставить аду внешнего существования рай любовного чувства – всего лишь скорбит, но о ком или о чем, в миниатюре не сказано ни слова.

А какие грандиозные планы любовного единения с Пальмой строит Кедр! Достаточно обратить внимание на две лексемы в их контекстуальной семантике: "*Decke*" и "*Morgenland*". Первая из них (особенно с добавлением определения "*weiß*", использованного Гейне) означала в далекое раннее европейское Средневековье ту белую накидку с огромным крестом, которую христианские рыцари надевали поверх своих металлических доспехов, отправляясь на далекий (у Гейне – "*fern*") Ближний Восток (у Гейне – это вторая из названных лексем: "*Morgenland*") освобождать Гроб Господен, который, как и гейневская Пальма, тоже "*einsam und schweigend trauert auf brennender Felsenwand*" (говоря словами из точного перевода З. Гиппиус этой части фразы, «грустит одиноко и молча на раскаленной скале»).

Таким вот рыцарем-крестоносцем, мнящим себя Спасителем для Пальмы, делает Кедр контекстуальная семантика окружающих его слов, но все его планы остаются исключительно в сфере грез; синтаксическая пассивность Кедра (безличное предложение "*ihn schläfert*", в котором Кедр выступает не подлежащим, а дополнением, на которое направлено действие) и его пассивность лексическая (ну какое действие заключено в семантике тех двух глаголов "*steht*" и "*träumt*", которые выступают сказуемыми при подлежащем «Кедр»?!) необходима Гейне, чтобы уже здесь, в сфере ранней интимной, а не будущей остро-социальной лирики зафиксировать свой сквозной мотив «сонности» немецкого Михеля, как он политически называл немецкий народ.

Правда, в этой миниатюре мотив пассивности скрашен и «ботаничностью» сюжета (ну не может же в самом деле дерево путешествовать по собственному желанию!), и – главное – философичностью конфликта: Он всегда тянется к Ней, а Она мечтает не о Нем. Вот уж действительно упомянутая выше внешне подобная русская народная песня о Дубе и Рябине – это, так сказать, «совсем другая опера», потому что русская Она

не мыслит себя без Его поддержки, тогда как гейневская Она – совсем наоборот.

Итак, контраст персонажа и обстоятельств, сопоставление персонажей и обстоятельств между собой, активное использование слов с богатой контекстуальной семантикой для создания указанных контраста и сопоставления позволили Гейне при минимуме традиционных поэтических средств цикла «**Юношеские страдания**» не только сказать в своей миниатюре о невозможности любовного счастья в связи с тем, что действительность враждебна ему, но и заявить о вечном трагизме неразделенной любви из за непостижимости сути женского Я.

Частный случай любовной драмы (Кедр и Пальма) подать как притчу о любовной трагедии человечества и сделать это на протяжении восьми строк весьма лингвистически (но не художественно!) скупыми средствами – это, несомненно, поэтический подвиг, свидетельствующий о том, что его творец начинает вершить стилевую реформу лирического рода беллетристики (под художественным стилем здесь понимается отбор формальных художественных средств для воплощения содержательности авторского замысла). Прозаизация стиха как следствие сращения не только эпоса и лирики, но беллетристики с публицистикой – вот новаторский путь Гейне, приведший поэта к гениальности, а значит, и к художественному бессмертию.

Не случайно Лермонтов, точно почувствовавший в этой миниатюре почти безмерный масштаб творческого дарования Гейне и ненашедший в тогдашней русской поэзии адекватных средств для его воплощения, переделал ее в оригинальный шедевр отечественной лирики. Правда, к сожалению для масштабности гейневской концепции, но отнюдь не для художественного блеска замысла Лермонтова, он (как и некоторые последующие интерпретаторы, в частности В. Вондрачек в конце XX ст.²) увидел в гейневской миниатюре только печаль одиночества, а не трагическую грусть неразделенной любви.

Но это уже отдельный и сложный разговор.

КОМЕНТАР

1. Уперше надруковано у 1994 році як фрагмент майбутньої монографії про новий (лінгвопоетичний) аналіз художнього тексту і як ілюстративну частину теоретичних положень об'ємної статті: Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – К. : ІСДО, 1994. – С. 97–105. Для цієї розвідки об'єм,

лінгвістичне оформлення і концептуальний зміст роботи суттєво перероблено.

2. Wondratschek W. Was träumt die Palme? / W. Wondratschek // 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen / hrsg. von M. Reich-Ranicki. – Frankfurt am Main : Insel, 1995. – Bd. 4. – S. 79.

"ICH WEIß NICHT, WAS SOLL ES BEDEUTEN..."¹

*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn
Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.
Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.*

*Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.
Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.
Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.*

Лінгвістична реценція

Фонетичний рівень (тобто наявність фонетичної норми або її порушення). Перше у вірші зовсім нецікаве, а друге зустрічається лише у римах "bedeuten – Zeiten" та "Weh – Höh", які сьогодні повинні сприйматися фонетично приблизними, але котрі є фонетичною архаїкою лише для нас, а за роки Гейне вважалися цілком нормативними. До речі, це – типове явище для багатьох національних художніх мовлень. Так, наприклад, у Пушкіна (з «Пісні про вішого Олега», створеної практично у той же календарний період, хоч і у поетичних принципах іншого літературного напрямку, але для даної фонетичної ілюстрації це ніякої ролі не відіграє): «Спи, друг одинокий – На тризне, уже недалёкой».

Отже, якщо ми перевіримо фонетику усіх тогочасних (для доби Гейне) ліричних творів і порівняємо її з віршами Гейне, то ми зможемо констатувати фонетичну літературну національну норму і особливості фонетичного мовлення у Гейне. Але що це дасть для розуміння художнього світу у «Лорелеї»? (Звукосимволізм я принципово не аналізую, бо оцінюю цю гіпотезу пустопорожньою за змістом).

Лексичний рівень. Деякі лексичні шари можуть викликати зацікавленість дослідника: наприклад,

– слова за своєю структурою (перший з трьох складних іменників "Abendsonnenschein", "Jungfrau", "Felsenriffe" не сприймається у тканині вірша як незграбні слова, хоча через свою форму вони повинні оцінюватися саме так);

– слова за своїм походженням (наприклад, лексеми, які створюють головну сюжетну лінію – "Märchen" [середньовірнонімецьке *märe*], "Gipfel" [середньовірнонімецьке *güpfel*], "Berg" [давньовірнонімецьке *berg*], "singt" [давньовірнонімецьке *singan*], "Schiffer" [від давньовірнонімецького *scif*], "Felsenriffe" [від давньовірнонімецького *felis* та давньоніжньонімецького *rif*], "Wellen" [давньовірнонімецьке *wella*], "Kahn" [середньоніжньонімецьке *kane*], – є національно корінними, і це може, хоч і не обов'язково, слугувати опертям висновку щодо споконвічно німецьких витоків сюжету²);

– слова за актуалізацією в них одного з двох компонентів значення (прямого чи переносного; до речі: слід констатувати, що у вірші занадто мало тропів та фразеологічних сполучень – лише 4 на 80 членів речення, тобто тільки 5 %: вицвіле сполучення-метафора "ein Märchen kommt nicht aus dem Sinn", два за формою не менш бліді епітети "ihr goldenes Haar" і "eine gewaltige Melodei" та один емоційно яскравий троп-епітет "mit wilddem Weh", – і це може підвести до помилкового висновку про непоетичність мовлення у Гейне).

Але занадто ризикованою за своєю об'єктивністю буде спроба оцінити на такій лексикографічній підставі шедевр німецького генія як вузько-національний прозаїзований витвір, бо, по-перше, він не є ані германським за змістом, ані епічним за формою, а по-друге, наявність корінних лексем та відсутність тропів аж ніяк не характеризують художнього сенсу белетристичного тексту. Так, наприклад, початковий фрагмент «**Реве та стогне Дніпр широкий**» з поеми Тараса Шевченка «**Причинна**» має не менше корінних лексем, ніж аналізована мініатюра Гейне, і, до речі, перевантажений тропами (10 на 45, тобто 23 %), а його вірш «**Садок вишневий коло хати**» не має жодного тропу, тоді як його ж поезія «**I Архімед і Галілей**», навпаки, перенасичена запозиченнями, тобто некорінними лесемами (34 %). Та хіба можна буде на цих підвалинах, по-перше, оцінити означені твори (Шевченка і Гейне) за аксіологічним принципом (художній – нехудожній) або порівняльним (кращий – гірший), а по-друге, сказати взагалі що-небудь об'єктивне щодо їх художнього вмісту?!

Морфологічний рівень. Такі морфологічні синоніми (дублети), як "gold[-]nes – gold[e]nes – gold[e]nem", "komm[-]t – fließ[-]t – sitz[e]t – blitz[e]t – sing[-]t" або "aus dem Sinn[-] – mit goldenen Kamm[e] – im kleinen Schiff[e]", тобто наявність та відсутність випадного [-e], дають уявлення

про особливості відмінювання та дієвідмінювання у Гейне, але заради якої художньої функції він їх використовує, довести тільки лінгвістичним шляхом неможливо (якщо, зрозуміло, не наполягати на тому, що лежить на поверхні форми, зовсім не торкаючись змісту: заради, мовляв, милозвучності). Аналогічна ситуація і з категорією часу та її формами: чому для опису минулої події Гейне використовує теперішній час (**Präsens** замість традиційного для німецької розповіді **Präteritum**'а), а для оцінної інформації про неї ("*Das hat die Lorelei getan*") – вже минулий час, хоча знову не традиційні для практичної граматики німецької мови форми **Plusquamperfekt** або **Präteritum**, а **Perfekt**? Морфологія тут мовчить і навіть посилання на так званий **Praesens historicum** («історичне теперішнє») нічого не роз'яснює, бо той застосовується заради поживлення опису, а не для змістовних навантажень.

Синтаксичний рівень. З грамагичного боку синтаксис у вічі не кидається: превалює сурядність, безсполучниковість, прямий порядок слів, тобто спрощеність. Але на цій засаді стверджувати, що це втілює спрощеність думок, буде помилковим і принципово (тобто в загальнотеоретичному змісті), і зокрема в цьому випадку. Значно краще виглядає синтаксис описаного вірша з боку традиційної стилістики: наявність стильових фігур. Перш за все відзначити треба паралелізм підмета й присудка майже у всіх реченнях і його єдине порушення в передостанній строфі, яке не може не привернути уваги читача. Але що це дає досліднику художнього сенсу гейневської балади?! Може, те, що це стилістико-синтаксичне порушення свідчить про вибух почуттів у Човняра? Так про емоційний вулкан у його грудях розповідає не саме порушення, а лексичне наповнення, а що ж тоді залишається на долю синтаксису?

Отже, лінгвістика може вказати на особливості мовної форми белетристичного тексту, але нічого не скаже про його художній зміст.

Літературознавча інтерпретація

Якщо її висловлювати тезово, то все зведеться до констатації суті категорій тема, проблема, ідея, сюжет, конфлікт тощо. Але які вони і навіщо потрібні автору Гейне? На ці запитання літературознавство відповідей не дає, бо кожна з названих категорій залишається кантівською (тобто непізнаною) «*річчю для себе*», якщо не враховувати її художньо-мовленневого втілення. Наприклад, якою є тематика балади:

- кохання? – так ніде у вірші не сказано, що Лорелея кохає;
- античної сирені? – так у мініатюрі немає навіть натяку на те, що Лорелея свідомо затягує Човняра.

Аналогічна ситуація і з її проблематикою:

- нерозділене кохання? – Так Лорелея взагалі нікого не кохає);

- ідею (не кохайте красунь? не закохуйтесь під час небезпечної роботи на рифах?);
- сюжетом (приплив-побачив-загинув?);
- конфліктом (між Човняром та Лорелесю? природою та Лорелесю? розповідачем Я та персонажами легенди?).

Лінгвопоетичний аналіз

Якщо на відміну від лінгвістики та літературознавства бачити (тобто шукати й знаходити) в кожній лексемі, морфемі, синтагмі тощо (отже, в кожній лінгвістичній одиниці) не мовні значення, а лише ТЕКСТОВІ функції, тобто відзеркалення авторської моделі світу, то вірш можна витлумачити об'єктивно.

Перше слово "ich" та перший рядок "*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*" свідчать про те, що логічний суб'єкт дії і одночасово її синтаксичний підмет намагається вивести якийсь-то закон необ'єктивності знання ("*was soll es bedeuten*"), але потім, у другому рядку "*dass ich so traurig bin*", уточнюється, що мова може йти не стільки про неоднозначність знання, скільки про неоднозначність тлумачення причин психологічного стану людини (в цьому випадку – самого Розповідача). Ця активно прокламована неоднозначність оцінок подій у навкіллі та їх впливу на внутрішній світ людини вражає читача і тим більше дослідника через своє лексичне й структурне оформлення: вірш починається з аксіоматичного твердження Розповідача про власне незнання ("*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*"), хоча в останніх двох рядках вірша він вказує точно на причину подій ("*Und das hat mit ihrem Singen die Lorelei getan*") і підсилює це логічне протиріччя змістом третього й четвертого рядків ("*Ein Märchen aus alten Zeiten, das kommt mir nicht aus dem Sinn*"), які вказують на те, що людство протягом багатьох часів ("*aus alten Zeiten*") так і не змогло об'єктивно оцінити трагічний зміст стародавньої легенди; не може вирішити цього питання і сам Розповідач ("*Das kommt mir nicht aus dem Sinn*").

Тим самим він запрошує читача до сумнівів, до філософської співдумки, а не до швидких моральних чи юридичних висновків, типу «а я знаю, хто винний». На справедливості такого підходу до мініатюри вказує Гейне з самого її початку: не ім'я героїні або героя, не їх ставлення один до одного внесені до її назви, а оцінка Розповідачем змісту їх відносин: "*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*". До речі, вірш взагалі не має ніякої назви; його, за традицією видавницькою називають словами з першого рядка "*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*", а за традицією читацькою, – «Лорелесю», хоча останнє зовсім не відповідає ані задуму автора, ані художньому сенсу гейневської мініатюри.

Ще раз треба наголосити на структурній і змістовній вагомості першої строфи гейневського шедевр: структурній – через те, що вона, хоч на перший погляд (але тільки на перший погляд!) і не має ніякого відношення до подій в одній із багатьох сюжетних ліній вірша, тобто Лорелея-Човняр, все ж розпочинає знайомство читача з ліричним сюжетом (нагадаю, що події є епічним сюжетом, одним із необов'язкових компонентів сюжету ліричного, який є черговістю, логікою поетичної думки), тобто перша строфа починає художній образ, котрий, як відомо, будується лінійно (коли попереднє значить більше наступного); а на її змістовній вагі наголосити треба через те, що строфа розставляє аксіологічні акценти. Так, третій рядок вводить лексему "alt" ("*aus alten Zeiten*"), а четвертий – "mir" ("*das kommt mir nicht aus dem Sinn*"), і ці слова не можуть у контексті строфи не сприйматись як опозиція «минуле-сучасне»: Розповідач бачить у минулому цінності, які мають вічний характер, бо турбують завжди. І хоча він не розуміє, чому все це так, він не може не пов'язати «**все це**» (і зв'язок минулого з сучасним, і вічність деяких цінностей, і їх суттєвість, і зміст того, що коїться у Märchen – стародавній казці-легенді) у такий тугий гордіїв вузол суперечностей, який розв'язати вже неможливо.

Тим самим відповідь на запитання «Розв'язати чи розрубати цей гордіїв вузол?» може бути знайдена лише за рахунок усіх лінгвістичних одиниць вірша і тому друга строфа за своєю художньою функцією не може бути простим пейзажним малюнком, як це здається при її поверховій рецепції. Треба шукати глибинний сенс строфи, бо умиротворенність природи (які фундаментальні за їх поняттями лексеми відібрані автором! Це дійсно фундамент Буття: "*Luft, Rhein, Berg, Sonne, Abend*"), її тиха краса (усі процитовані слова зі значенням фундаментальних понять супроводжуються у вірші лексемами із семою краси: "*kühl, dunkelt, ruhig, fließt, funkelt, Schein*"), та м'якість (наприклад, "*Die Luft ist kühl*" це ж зовсім не те, що "*Die Luft ist kalt*"), підводять читача до висновку, що Гейне зображає «долюдський, безлюдський рай», збуджуючи фонові знання читача про ремінісценцію у цій строфі з Біблії: зображено Господень Рай, втрачений людиною за гріхи свої.

Природа у Гейне живе власним буттям, в якому місця для людини не існує (жодного слова у другій строфі, яке зображало б чи хоч би натякало на людину!). Природа байдужа до людини у всіх своїх проявах. На останьому (байдужість Природи до людини у всіх своїх проявах) треба наголосити обов'язково ще раз, бо інакше не буде зрозумілим зміст наступних рядків. А вони продовжують опис природи тими же рисами з однією лише відмінністю: тепер, у третій строфі, змальовується не існування мертвого, неорганічного, світу, а буття живої істоти у вигляді жінки-красуні. На те, що вона є невід'ємною частиною Природи, натякає

не лише обставина місця у другому рядку третьої строфи ("*dort oben*"), яка пов'язує зміст другої строфи з описом Лорелеї в єдиний ланцюг природних, позалюдських, явищ, а й контекстуальна синонімія тих слів, котрими зображено пейзаж та Лорелею: умиротворенність ("*sitzet, kämmt, singt*"), тиха краса ("*die schönste, die Jungfrau, wunderbar, ihr goldnes Geschmeide, ihr goldenes Haar, mit goldenem Kamme, singt ein Lied, wundersam*"), м'якість (без семантики слів, що означають тиху красу, на м'якість зображення «працює» і морфолого-фонетична форма строфи: поява або відсутність випадного голосного [-e]: "*sitz[e]t, gold[-]nes-gold[e]nes-gold[e]nem, blitz[e]t, Kamm[e]*"), байдужість до людини (в усіх строфах, де діють Лорелея та Човняр, немає жодного слова, яке б вказувало на те, що Лорелея баче Човняра і навмисно затягує його у свої чарівні й згубні тенета), ремінісценції з Біблії (з трьох можливих синонімів "*Jungfrau-Jungfer-junge Frau*", означаючих молоду жінку, автор використав чомусь перший, котрий в Новому Заповіті закріплено за Богородицею, як, до речі, у середньовічній релігійній літературі і слова "*wunderbar*" та "*wundersam*", котрі застосовані Гейне у третій та четвертій строфах, закріплено теж за нею, бо тільки вона, на думку авторів такої літератури, часто з'являється людям, щоб створити для них диво).

Отже, дослідник не може не побачити вже на самому початку вірша існування трьох світів: розсудливий й сумний Розповідач (зміст першої строфи), райська та байдужа до людини Природа (зміст другої строфи) і занадто складна для сприйняття Лорелея (зміст третьої й четвертої строф), бо виступає і як частина природи, і як її персоніфікована, алегорична, сутність (у німецькій мові слова «*природа*» і «*Лорелея*» мають жіночий рід), і як втілення Божества (навіть просторове положення Лорелеї та Човняра за вертикаллю «верх-низ», навіть його поза відриву від човна та зльоту догори у переносному і прямому розумінні останнього слова нагадують ситуацію страсної молитви християнина), і одночасно як жива, за всіма зовнішніми даними людська істота (усі слова, що описують Лорелею, можна тлумачити як зображення звичайної за поведінкою молодої красуні: сидить на землі, розчісує волоси, співає пісню – що може бути ще побутовішим для поведінки простої людської дівчини?!). Тим самим у художньому просторі вірша Лорелея набирає ще однієї функції: містка між світами Природи і Човняра (Людини), і тому треба уважніше розглянути цю її роль.

Човняр з'являється у вірші очікувано, бо якщо є Райська природа і Божа Єва, то, за християнським міфом, повинен бути і їх Адам; інша справа, як він буде вести себе: проситися до Раю чи проклинати його. На перший погляд, Човняр благає Раю, але потім, занурившись у лінгвістику п'ятої строфи, легко доходишь висновку, що то благає не його розум, навіть не підсвідомість, а його безтямність. По-перше, хоч лексема

"*Schiffer*", яка означає Човняра, і починає п'яту строфу, вона вводить його лише як логічного суб'єкта дії, а не як її синтаксичний підмет (лексема стоїть у знахідному відмінку, що робить її відразу синтаксичним об'єктом дії і через це знімає з Човняра усяку змістовну, так би мовити, юридичну відповідальність за неї, а отже, і етичну відповідальність за свої вчинки); не можна високо не оцінити ефектне використання тут інвертованого порядку слів.

По-друге, підметом у першій частині складносурядного речення п'ятої строфи виступає займенник "*es*", який є у цьому контексті морфологічним омонімом, бо втілює одночасно значення і особового займенника третьої особи однини середнього роду (тобто замінює попередній іменник "*Lied*" – і тоді через контекстуально синонімічний повтор «*пісня-вона*» стає зрозумілим, що це пісня Лорелеї так гіпноотично вплинула на Човняра), і вказівного займенника, який замінює опис усієї попередньої ситуації (тобто красу й байдужість Природи і Лорелеї, Божественну суть останньої, її чарівний спів тощо – і тоді за рахунок контекстуально синонімічного повтору «*Природа-Лорелея-все це*» стає явним, що не лише пісня позбавила Човняра тям; на те, що він діє як сомнамбула, а не свідомо, вказує словосполучення "*mit wildem Weh*", яке імпліцитно і експліцитно означає безмірність, ненормальність, нелюдскість становища).

По-третє, Човняра, відверто кажучи, ніде у вірші не названо словом, яке походить від лексеми «*човен*», хоча така лексема в мініатюрі Гейне є: "*Kahn*" у шостій строфі, коли вже (після загибелі Човняра) читачу і автору зовсім байдуже, як того тепер кликати. Свого персонажа Гейне «охрещує» лексемою "*Schiffer*" від давньоверхньонімецького слова "*Schiff*", яким він, до речі, спочатку називає і корабель героя і яке означає професійний світ матросів. Отже, герой балади зображається її автором не як випадкова людина в човні, а як досвідчений водій судна, котрому (водію) занадто добре знайома навіть на рівні підсвідомості, як треба поводитися на річці з порогами, і через це наявність у третьому рядку п'ятої строфи слів "*Er*" (тобто "*Schiffer*") та "*Felsenriffe*" ("*Er schaut nicht die Felsenriffe*") треба оцінювати як логічне протиставлення (тобто водій судна не повинен забувати про пороги), художній зміст котрого полягає у характеристиці Човняра як безвинної, але неминучої жертви.

Саме тому так суворо і гірко лунають перші два рядки останньої строфи; автор навіть відмовився від використання в них нейтральних слів для констатації відомої йому інформації, якими він розпочинає вірш ("*Ich weiß*"), хоча за законами поетичної архітекtonіки (спроба взяти мініатюру в рамкову конструкцію) зробити це було б виграшно, а застосує дієслово, яке в контексті вірша ще більше підсилює свою словникову (денотативну) релегійну семантику: "*Ich glaube*". Автор дійсно вірує (не

«знає», не «вирить», а «вирує»), що Човняра буде обов'язково принесено в жертву.

Залишається тільки з'ясувати, хто (або що) це накоїть.

Повернемось до опису Лорелеї (третя та четверта строфи). Вже те, що вона подається як Божественна, але жіноча частина Природи, а чоловічу частину Буття (тобто Човняра) притягує до неї до самозабуття й самогуби, наводить на роздум про жінку як центр, як рушій та як суть людського існування в поетичному космосі Гейне. Але вона зображена ще красивою зовні ("*schönst, jung, golden*"), чудотворною внутрішньо ("*wunderbar, wundersam*"), недосяжною для Чоловіка (на це вказує обставина місця "*oben*"), і вже це не може не притягувати Човняра до неї.

Отже, красу, святість і байдужу недосяжність випромінює Лорелея (Гейне знаходить для неї навіть дієслово зі значенням «*випромінювати*» – "*blitzet*", – синонімічне дієслову, що описує випромінювання Природи: "*funkelt*"). Якби Гейне зупинився на цьому, то і тоді конфлікт між Лорелеєю та Човнярем набув би значного філософського сенсу: Жінка притягує Чоловіка до себе і губить його, залишаючись байдужою до нього і до самого процесу кохання. Але поет пішов далі: він наділив Лорелею ще й згвалтівною силою притягання: її пісня знесилює того, хто слуха, забираючи у нього волю і розум ("*Das [= das Lied] hat eine wundersame, gewaltige Melodei*").

Чудотворність і насилля, святість і проститування (гейневська Лорелея виставляє всю свою красу немов би на продаж, так би мовити, товар лицем як у вітрині на загальний огляд); безумовно, тут є натяк на євангельську Марію Магдалину, яка пройшла шлях від повії до святої, але у Лорелеї Гейне зовсім інша суттєвість: нерозривне поєднання полярних рис і перш за все у вигляді насилля святості. Саме так після Гейне (не обов'язково під його впливом, хоча той, безперечно, іноді відчувається) будуть зображати жінку Лермонтов і Мюссе, Мопассан і Гарді та багато інших.

У вірші Гейне Лорелея не знає про існування Човняра (ніде ж не сказано, що вона виставляє свою красу і співає для нього), і тим трагічнішою стає ситуація, бо така молода жіноча краса повинна стати об'єктом і одночасно суб'єктом чоловічого кохання (знову дві ремінісценції з Біблії, цього разу зі Старого Заповіту – Господь, створивши Її та Його, наказав їм: «*Плодіться й розмножуйтеся*»,³ а також «*чоловік пристане до жінки своєї, – і стануть вони одним тілом*»⁴).

А Лорелея байдужа до цих «Божих» порад: вона – «*незаймана*» ("*Jungfrau*").

Так хіба можна в цьому контексті звинувачувати Човняра за те, що він, як метелик, несеться на вогонь Краси і Дива, не знаючи того, що вони є виявом бездушного Насилля?! Човняр дійсно божеволіє і, оскільки шляхи

Господні несповідимі, остільки він міг би і вижити, але щасливого або принаймні нетрагічного завершення автор своїй баладі не бажає: він втручається до сюжетної лінії Лорелея-Човняр, насильно зупиняє її на самому інтригуючому місці (загине Човняр чи ні?) і від себе змальовує логічну, але необов'язкову катастрофу, немов би вершить помсту і над Лорелеєю (як символом усіх байдужих до чоловіків красунь), і над Човнярем (як втіленням закоханих до нестями у байдужих до них жінок і тому дурних чоловіків).

Але автор добре пам'ятає, якою він змалював Лорелею при її появі у вірші: красивою, святою і байдужою до людини (читай: до чоловіка, бо вона ж жінка!). Так хіба можна у цьому контексті звинувачувати Лорелею за те, що її кохають, а вона кохати не може?! Саме через це, немов би вибачаючись перед героїнею за вчинену помсту, автор вказує, що катастрофу породила не красуня-дівчина, а «*ота*» Лорелея, яку Розповідач вималював як складну для сприйняття істоту-особистість: не можна не звернути уваги на те, що автор ставить перед власним ім'ям означений артикль ("*die*"), і для німецької мови це може втілювати або розмовність стилю (проти цього виступає весь текст балади, яка написана в елегічно піднесеному стилі), або вказівний займенник «*ота*» (контекст, з одного боку, і неодноразове використання в баладі морфологічної омонімії, з другого, дозволяють і цю омонімічну опозицію «*артикль-займенник*» оцінити на користь останнього).

Отже, Розповідач вважає, що така Лорелея є згубою для чоловіка, та іншою жінка у Гейне бути не може, а чоловік біля неї втрачає розум. І оскільки, на думку поета, все це зветься людським життям, остільки не можна оцінити його учасників і творців однозначно (про це свідчать відсутність назви, наявність першої строфи, байдужість Лорелеї, божевільність Човняра і вказівний займенник перед її ім'ям).

Філософський зачин про неоднозначність знання завершився не менш глибинним філософським висновком: Природа байдужа до Людини, поза нею немає Бога, це ми самі у своїй сліпоті ("*mit wildem Weh*") робимо одне Божество – Жінку і Кохання, яке ніколи не буде взаємним, бо Божество зі своєї висоти не помічає воліючого кохання, і не буде щасливим, бо сутністю Жінки є святе насилля.

КОМЕНТАР

1. Уперше надруковано у 1994 році як фрагмент майбутньої монографії про новий (лінгвопоетичний) аналіз художнього тексту і як ілюстративну частину теоретичних положень об'ємної статті: Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у

вищій школі. – К. : ІСДО, 1994. – С. 97–105. Для цієї розвідки об'єм, лінгвістичне оформлення і концептуальний зміст роботи суттєво перероблено.

2. Щодо джерел легенди про Лорелею див. розділ 4 «Лексика кохання у німецьких романтиків».
3. Буття, 1, 28.
4. Там само, 2, 24.

3. «ВЕСЕННЯЯ ГРОЗА» Ф. И. ТЮТЧЕВА КАК РОМАНТИЧЕСКИЙ БУНТ¹

1828:

*Люблю грозу в начале мая:
Как весело весенний гром
Из края до другого края
Грохочет в небе голубом!
С горы бежит ручей проворный,
В лесу не молкнет птичий гам;
И говор птиц и ключ нагорный –
Всё вторит радостно громам!
Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на Землю пролила.*

1854:

*Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.
Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.
С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный –
Всё вторит весело громам.*

Ты скажешь: ...

В 1829 году журнал «Галатейя» опубликовал стихотворение «Весенняя гроза» молодого Ф. И. Тютчева. Широко известным оно тогда не стало, и автору понадобилось 25 лет, чтобы переработанное стилистически, но отнюдь не сущностно, оно (опубликованное в 1854 году журналом «Современник») стало хрестоматийно известным всей царской, а затем и Советской России и далеко за их пределами.

Но первая редакция – при всех ошибках лирической молодости ее автора – все же интереснее второй для лингвопоэтического анализа. На первый взгляд, особенно без последней строфы, она представляет собой пейзажную зарисовку человеком, влюбленным в природу, а с учетом третьей строфы она превращается в целостную метафору – олицетворение природы. О такой трактовке стоит поговорить подробнее, потому что сказать вслед за многими тютчеведами, что он – «*мастер пейзажа в стихах*»,² означает сказать очень и очень мало. Лингвопоэтический анализ

лексики, морфологии и синтаксиса этой редакции раскроет умение и точность Тютчева строить зрительный образ весенней грозы, а изучение приемов звукописи в ней покажет способность молодого лирика создавать словами еще и ее звуковой образ.

Если первая строка стихотворения есть простая констатация чувств лирического героя, утверждающего в противовес, возможно, иной точке зрения свою любовь к грозе не вообще, а лишь в начале мая (потому в этой строке и отсутствует подлежащее в форме личного местоимения, чтобы выдвинуть на первое, логически ударяемое, место сказуемое, т. е. процесс, действие, а не их субъект!), то последующие строки раскрывают причину такой восторженности, рисуя целую панораму природного явления, доставляющего Рассказчику животворное наслаждение: гром не просто «весенний» (т. е. «молодой», потому что слово «весна» ассоциируется в читательском восприятии с началом жизни, ее пробуждением от зимней спячки), а еще и «веселый»; он не только «грохочет», а еще и носится «из края до другого края» (так и напрашивается тут слово «резвится», которое и появится во второй редакции стихотворения); и небо у Тютчева «голубое», но это не избитый, заштампованный эпитет (таким он был уже в далекие от нас тютчевские времена), а контекстуально необходимое, даже неизбежное определение со значением «чистый», потому что для весны небо обязано быть окрашено в радостные легкие тона.

Да и ручей в стихотворении не просто «бежит» (хотя мог бы и «течь»), а делает это «проворно»; а если «птичий гам» (он же «говор птиц») и «не молкнет», хотя ему и полагается традиционно замолкать в натуральную (а не поетическую) грозу, то лишь потому, что он желает «вторить громам», да еще и «радостно», что весьма эффективно для художественного изображения природы, но очень далеко от ее естественнонаучного осмысления (какой уж тут «естественный» пейзаж!).

Последняя строфа, как уже было отмечено выше, переводит всё стихотворение из пейзажности в аллегоричность, не внося ничего дополнительного в панораму природы, если его рассматривать только как пейзажную зарисовку, и потому она в школьные хрестоматии чаще всего не включалась, хотя во вторую редакцию вошла.

Помимо отмеченного вещного, непосредственного значения лексических единиц, подчас переходящих в метафоры (т. е. помимо предметной детализации), Тютчев использует для создания радостной картины весенней грозы и их другие, сугубо лирические, просодические характеристики. Здесь прежде всего следует назвать приемы звукописи (аллитерации и ассонансы) и ритм. Положив в основу художественного образа расшавившейся стихии две лексемы «гроза» и «гром», поэт насытил всё стихотворение словами, состоящими из согласных, однотипных по месту и способу образования с теми, из которых состоят названные ключевые

лексемы: сонорные [р] и [м] дают автору право употреблять не только их, но еще и [л] и [н], а звонкие [з] и [з'] влекут за собой целый ряд звонких и глухих взрывных и шипящих: [ж], [й], [п], [с], [х], [ц], [ч] и др.

Из 152 согласных звуков звонкое [з] и глухие [х] и [к] повторяются 24 раза, сонорное [р] – 20, звонкое [з], глухое [с] и аффриката [ц] – 17, так что звуковой образ «грозы» присутствует в стихотворении в разложенном виде не менее 17 раз, а «грома» – 11 (столько раз повторяется [м]); с учетом всех сонорных и однотипно звучащих согласных звуки лексем «гроза» и «гром» встречаются в стихотворении 119 раз из 152 возможных!

То же самое происходит и с ассонансами: из 99 гласных стихотворения звук [о] встречается 29 раз, а [а] – 22. Как видим, мастерство звукописи у Тютчева несомненно. Особенно относится это к первой строфе, где полный повтор звуко сочетания [гро] (второе слово первой строки «грозу», последнее во второй «гром» и первое в четвертой «грохочет») с частичным повтором звука [р] в третьей строке («из края до другого края») действительно создают слуховое восприятие то сильных (повтор звуко сочетания), то слабых (повтор сонорного) «веселых» раскатов грома («из края до другого края»).

Той же картине радостной весенней стихии служит и ритм стихотворения. Как умело расставляет поэт паузы и ударения в своих четырех-стопных ямбических строчках, чтобы создать звуковое впечатление ритма, соответствующего природному во время грозы! Так, третья строка первой строфы по своему лексическому значению («из края до другого края») должна передать (воплотить) и на ритмическом уровне стремительный, безудержный перекал грома из одной части неба в другую, а ямб с его обязательным ударением на каждом втором слоге этому мешает. И Тютчев «снимает» ударения во вторых слогах за счет того, что вставляет во вторую стопу предлог «до», не несущий ни логического, ни тем более интонационного ударения. Читатель невольно должен продекламировать эту строку так, что возникнут движущиеся «раскаты» ударения от одного края строки до другого, имитируя гром в весеннем тютчевском небе: «[изкр'а--ядодрогокр'а--я]».

А чтобы ритмически выделить мощный раскат грома, остановить читательское внимание на мгновении этого процесса, автор ставит интонационное и логическое ударение на первом слове четвертой строки «грохочет», отделяя его от третьего слова «небе» предлогом «в»: сбег трех согласных [т-в-н] («грозоchet в небе») невольно заставляет читателя замедлить чтение и воспринять грохочущее начало слова «грохочет» («грохо») как мгновенный раскат грома, легким эхом отозвавшийся во втором слоге второй стопы («chet в н'е»), без шума (т. е. без ударения) проскользнувший через всю третью стопу («бе го»), чтобы снова ударно,

но не сильно прозвучать в последней четвертой стопе строки ([«лyб'ом»]). Как точно и легко передан ритмом звуковой образ громового раската!

Зададимся, однако, вопросом «Для чего всё это у Тютчева?» (т. е. попробуем, помимо внешних средств создания художественного образа, проанализировать и внутренние, основанные на мировосприятии автора) – и оценка этой лирической миниатюры резко изменится. Ведь «художественное творчество, – как справедливо указывает А. Мясников, – это одновременно процесс своеобразного поглощения предмета художником и художника предметом, в результате которого рождается живой организм – вымышленный мир художественных образов, своеобразный посредник между реальным миром и читателем».⁵ Увидеть за миром вымышленных образов (пусть даже пейзажной зарисовкой) мир реальный – вот задача лингвопоэтического анализа.

Прежде всего следует еще раз внимательно посмотреть на то, что изображено у Тютчева. Сказать: «Природа в миг майской грозы» – этого мало для полноты ответа. Ведь очень интересно, как она представлена автором. Гром у него ведет себя как резвый пострел-мальчуган (первая строфа), ручей – такой же озорник (вторая строфа), а птицы и ключ нагорный, словно мальчишки-сорванцы, соревнуются в том, кто больше произведет шума (там же). Природа у Тютчева – сама жизнь, буйная, безудержная, и не случаен поэтому аллегорический финал стихотворения: «Гeba», «Зевесов орел», «громокипящий кубок» – вот оно божественное начало, естество природы, нисходящее, а не присутствующее в ней!

А где же человек во всем этом стихийном благолепии?

Формально-имплицитно, он заключен в первое слово стихотворения «люблю», но если учесть, что оно к панораме природы непосредственного отношения не имеет, не является ее компонентом, то получается, что человека в миниатюре Тютчева нет. В ней мало даже вообще представителей живой природы: флора и фауна едва названы, да и то не красотой своего существования, а гремящим шумом. Во всей картине «оживленной» природы действует у Тютчева природа мертвая: гроза, небо, гора, ручей. Человеку нет места на этом буйном празднике мертвой неорганики! И поэтому слово «люблю», выдвинутое на первое место синтаксической структуры произведения, становится первым и в логическом смысле, утверждая право Рассказчика на любовь к неживой природе и на нелюбовь к человеку.

Для подтверждения эстетической праведливости такой социальной оценки стихотворения придется выйти за его пределы. В основу данного анализа не случайно положена первая редакция, появившаяся в конце 1820-х годов, в очень памятное для России время: разгром декабристов, разгул реакции, переход революционных идей из сферы общественной борьбы в область поединков литературных (художественных или публи-

цистических). Пушкин пишет в 1827 году «Во глубине сибирских руд», где пророчит неизбежность плодотворной жатвы на ниве революционной борьбы, а через два года – «Анчара» с основной мыслью о преступности безропотной этики раба перед наглеющим господином и отправляет Онегина к декабристам; четырнадцатилетний Лермонтов уже набрасывает первый вариант «Демона» со взрывоопасным протестом личности против сковывающих ее догм, а шестнадцатилетние Герцен и Огарев уже дали на Воробьевых горах клятву принести свои жизни на алтарь свободы.

И ничего подобного, никакой социально значимой темы в стихотворении Тютчева!

Неужели вся эта российская неустроенность не затронула его, прошла мимо его мировосприятия?!

Нет, конечно, всё это есть и у него, но в особой художественной форме отказа рисовать своих современников. Акцент тут надо ставить не на том, что поэт поворачивается спиной к социальной проблематике, а на том, что он ищет материал для своих художественных воплощений за пределами общественной борьбы, полагая ее то ли излишней, то ли не способной породить титанов. Но суть и итог такой позиции однозначны: из-за увлеченности внесоциальной природой молодой Тютчев забывает о человеке-борце, выдвигая на первое место образ человека-созерцателя и начиная тем самым особый ряд в галерее «лишних людей» русской литературы: эстетов и снобов, космополитов и краснобаев (ряд этот ярко присовывается через многие десятилетия у А. Блока, А. Ахматовой, Б. Пастернака, М. Цветаевой, Б. Ахмадулиной и др.).

КОМЕНТАР

1. Уперше надруковано у співавторстві з Аліною А. Науменко у 1994 році як фрагмент майбутньої монографії про новий (лінгвопоетичний) аналіз художнього тексту і як ілюстративну частину теоретичних положень об'ємної статті: Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – К. : ІСДО, 1994. – С. 97–105. Для даної розвідки об'єм, лінгвістичне оформлення і концептуальний зміст роботи суттєво перероблено.
2. Пигарев К. В. Ф. И. Тютчев и его поэтическое наследие / К. В. Пигарев // Ф. И. Тютчев. Сочинения в двух томах. Т. 1. – М. : Правда, 1980. – С. 30.
3. Мясников А. Образ / А. Мясников // Словарь литературоведческих терминов. – М. : Просвещение, 1974. – С. 242.

4. «ЗАПОВІТ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЯК ПРОПАГАНДИСТСЬКИЙ МІФ І ЯК ПОЕТИЧНА РЕАЛЬНІСТЬ

В одній зі своїх попередніх статей я писав про принципи лінгво-поетичного аналізу: *«Отже, взаємозв'язок характеру та обставин, тип їх відносин (тобто що на кого, або хто на що впливає) – ось що повинен вбачати філолог у художньому творі насамперед, а не набір лінгвістичних одиниць з семантичним, морфологічним, синтаксичним та – за традиційним розподілом мови – стилістичним значенням, не копію дійсності, тим більше не саму дійсність, не вузько прагматичне комунікативне висловлювання, не модний сьогодні малозрозумілий дискурс, який нічого нового не дає ані мовознавству, ані літературознавству зокрема, ані філології взагалі, не виховне знаряддя в руці суспільства, не засіб розважання громади та індивіда; все це є в творі, але не воно стоїть на першому місці. Інакше кажучи, філолог повинен бачити і соціальні і художні аспекти твору, але акцентувати останні, тоді як простий читач і бачить і реценіює лише фактори соціальні».*²

Так, коли Тарас Шевченко у своєму «Заповіті» (**«Як умру, то поховайте...»**) кінця 1845 р. пише: *«Поховайте та вставляйте, / Кайдани порвіте / І вражою злою кров'ю / Волю окропите»*, то лише простий та неосвічений читач може побачити тут один напів- (та ні, майже зовсім не-) прихований заклик до революційної боротьби за соціальну перебудову світу; заклик, який в іншому творі нашого Кобзаря через 13 років пролунає вже просто й войовничо: *«Треба миром, громадою обух сталить...»*.³ І дійсно, в цитованих рядках із «Заповіту» все на перший погляд зрозуміло: для молодого Шевченка є нездолені в кайданах, є їх ворог і є єдиний та святий шлях до щасливого майбуття – пролити кров ворога.

Простий читач не бачить тут більш нічого і напише, як це зробив, наприклад, академік О. І. Білецький, що такого гнівного і безкомпромісного протесту проти експлуатації людини людиною не знав жоден із великих сучасників і попередників великого українського поета.⁴ Інший «простий читач», письменник О. Гончар, побачив у цих рядках лише те, що Тарас Шевченко є *«провидець відродження і предтеча революційної бурі»*.⁵

Хай не образяться на мене прихильники відомого українського літературознавця О. І. Білецького та не менш провідного українського майстра художнього слова О. Гончара за те, що я назвав цих значних філологів *«простими читачами»*. Звичайно, це у мене було художнім прийомом – літоєю, а на увазі я мав їх суто соціальний підхід до художнього твору при занедбанні його художнього багатства. Але не має рації й занадто «досвідчений» читач, який у кожному творі вбачає лише

естетичні красоти навіть там, де їх зовсім немає. Так, К. І. Чуковський відчув велику емоційну силу внутрішньої рими «айте» в цих шевченківських рядках⁶, а О. Жомнір, дослідник англійських перекладів «Заповіту», пішов ще далі і відчув цю силу емоцій вже майже в кожному звуці рядків: «Мотив заклику, дії – 'а', 'ай' – перекочується в дальший рядок і по-своєму мобілізує слово 'кайдани'. Потім з ним контрастують різні звуки слова 'порвіте'. Те саме спостерігаємо і в подальших двох рядках, озвучених на 'о' з контрастним 'окроніте'».⁷ А Хоменко, автор передмови до збірки перекладів «Заповіту» мовами світу знайшов тут вже могутню музику, перед якою стає нечутною, незначною навіть справжня музика світових корифеїв: «'Заповіт' співзвучний насамперед з могутніми акордами сонат і симфоній Бетховена».⁸

Не більш й не менш.

Я зараз не про те, чи мають ці автори рацію і – головне – аргументи для своїх занадто красивих, щоб вони були істиною, тверджень. На мій погляд, – ні, але я зараз про інше: про їх суто іманентний, естетичний підхід до художнього твору, коли занедбаються його соціальні чинники. Лише синтез принципів соціального та естетичного аналізу допомагає об'єктивно проаналізувати художнє багатство «Заповіту» в цілому і процитованих мною рядків з нього зокрема. Хіба ж не видно, що їх ліричний герой знаходиться в антагоністичних відносинах зі своїми обставинами, які він не тільки бажає, але й може, якщо не сам, то через своїх нащадків змінити на краще через насилля. Він вірить, що людина не залежить від обставин, а навпаки, створює їх за своїми особистими міркуваннями. Неважко здогадатися, що це є головний принцип поетики європоцентристського романтизму початку ХІХ ст.: так ведуть себе персонажі німця Г. Клейста, англійця Байрона, француза В. Гюґо, росіянина А. С. Пушкіна, американця Ф. Купера тощо. І з цього боку ніякої величі, а тим більше бетховенської симфонії в «Заповіті» Тараса Шевченка немає, як би її там не шукали його запеклі прихильники!

Але крім методологічного аспекту, про який я щойно сказав, рядки «Заповіту» мають ще й змістовний та формальний аспекти, або, інакше кажучи, аспект лінгвопоетичний, заради якого я й почав розробляти цю тему. Мова про те, що такі шевченківські слова, як «вставайте», «кайдани», «порвіте», «вражаю», «злюю», «кров'ю», «волю», «окроніте», кричать про алюзії, ремінісценції, приховане цитування тощо. Кричати б вони стали навіть тоді, коли б шевченкознавці довели, що поет ні на кого не спирався, ні за кого не ховався, нічого іншого не мав на увазі, а лише те, що він сказав. Кричатимуть вони тому, що кожний поет будує свої твори не з нового вербального матеріалу, а з того, що вже існував до поета і був у поетичній роботі; тому новим у кожного поета можуть бути лише

зміст та, як наслідок, нова архітектоніка твору, а слова будуть вже використаними до поета і нести в собі контекст його попередників.

Я залишаю зараз осторонь проблему неологізмів, бо і так зрозуміло, що з них одних поезію не створишь, про що свідчить історія футуризму Росії та України, сюрреалізму Франції та інших «-ізмів» ХХ ст.

Ось чому кожне слово художнього твору, крім двох словниково-національних прошарків значення (денотативного і конотативного), має ще один зміст, контекстуальний, і лише наприкінці свого поетичного буття воно виказує четвертий зміст – індивідуально-авторський (асоціативний). Перший і другий прошарки вчення шевченківських рядків я вже навів раніше: це думка про необхідність революційної перебудови життя, тобто через конкретне насилля – до загального щастя. Що ж стосується контекстуального прошарку, то справа тут значно складніше, бо в цих рядках занадто багато неусвідомлених поетом або свідомих для нього запозичень із чужих творів, або натяків на них.

Серед цих ремінісценцій та алюзій як першоджерело шевченківської думки можна назвати біблійський афоризм про перетворення перших на останніх, а останніх на перших: так сформульована Христом в «Євангелії від Матвія»⁹ ідея соціальної перебудови світу релігійним шляхом. Але хронологічно ближче до змісту аналізуємих мною рядків шевченківського «Заповіту» стоїть гасло Великої Французької буржуазної революції 1789 р. – «Аристократів на стовпи!» І ще ближче – слова А. С. Пушкіна (1817): «Самовластительный злодей! / Тебя, твой трон я ненавижу, / Твою погибель, смерть детей / С жестокой радостию вижу».¹⁰ Або ж ще ближче – в цілому світі відомий афоризм німецького романтичного генія з першої третини ХІХ ст. Георга Бюхнера: «Мир – хатам, війна – палацам!» (1834), запозичений ним з гасел Французької революції. Та хронологічно найближче стоять до рядків «Заповіта» Тараса Шевченка слова М. Ю. Лермонтова з 1840 р.:

*О как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!*¹¹

У цих наведених мною прикладах, як і в рядках шевченківського «Заповіту», мова йде про антагонізм персонажу і обставин і про те, що цей антагонізм може бути знятим лише шляхом насилля. Отже, і з цього боку ніякої величі та симфонічності Тарас нам не дає.

Я навів ці приклади зовсім не для того, щоб показати свою ерудицію, а лише для того, щоб сказати: філолог відрізняється від неосвіченого читача лише тим, що має, повинен мати якомога широкую ерудицію і якомога глибинну теоретичну базу. Я зараз не про себе, бо я скоріше поки що наполегливо прямую до такої ерудиції та глибини, але вже не можу не

бачити, які значні алузії та ремінісценції породжують у свою чергу рядки Шевченка. Я не буду аналізувати широко відомий заклик росіянина Н. Г. Чернишевського «*К топору зовите Русь!*», який дослівно перегукується з шевченківською «*сокирою*», якою він закликає будити «*хирену волю*», або ж не менш відомі рядки радянського поета Дем'яна Бедного: «*Что с попом, что с кулаком – вся беседа: в брюхо толстое штыком мироеда*», які теж проросли на тій ж ниві, що і роздуми Шевченка. Я візьму лише приклади з української літератури. Так, Леся Українка в «*Давній казці*» (1896) вже окроплює «*вразою злою кров'ю*» волю селянина: «*Мужики цікаві стали, / Чи ті кості білі всюди, / Чи блакитна кров поллеться, / Як пробити пану груди?*».¹²

А Франко у віршах «*Земле моя*» та «*Каменярі*» вже готовий вбити кожного, хто не поділяє його ідей Добра та Справедливості: «*Душі стрясать громовую дай власть*» – це у першій поезії і «*Ніщо не стинювало нас*» – це у другій. А в середині 1920-х В. Сосюра, дивлячись на НЕП («*нову економічну політику*» Радянської Росії), підсумовує і Біблію, і Французьку революцію, і Шевченка, і Франка, і Дем'яна Бедного, і багатьох інших поетів, вже названих і ще не названих мною, підсумовує в чіткі й войовничо бадьорі думки:

*Я не знаю, хто кого морочить,
Але я б нагана знову взяв,
І стріляв би в кожні жирні очі,
В кожну шляпу і в манто б стріляв.*

Вважаю, що і сьогодні, на тридцяті роки «новонепманської» України, багато хто з українських поетів зміг би сказати те ж саме.

Так, на перший погляд лінійна тенденція розвитку літератури вигинається і замикається в коло, в центрі якого стоїть Тарас Шевченко зі своїм «*Заповітом*». У цьому колі М. Ю. Лермонтов у вічі кидає поки що «*залізний віриш*», а В. Сосюра – вже залізні кулі і не з руки, а з нагана; в цьому колі Французька революція вбиває лише тіло, вішаючи людину на стовп, І. Франко вже бореться за душу, а Дем'ян Бедний з насолодою знущається і над тілом, і над душею, бо багнет у черево – це ж занадто болісно!

А Великий Кобзар окроплює всі ці катування й тортури ідеєю волі.

Тоді ж у чому його велич?! Невже в цьому найжорстокому фанатизмі? (Нагадаю, що Шевченко менш як за море крові не погоджується здобути волю: «*Як понесе з України / У синєє море / Кров ворожу...*») Але в цьому випадку він буде не Великим Кобзарем, а побратимом італійського фанатика Савонаролі (XV ст.) або Торквемади, Великого іспанського інквізитора (XV ст.).

Ні, не може бути у цьому велич поета та поезії! Фанатизм – це велич публіцистики, злободенності, а не художньої словесності, яка працює на вічність, бо художнє слово несе в собі і з собою цілісність світу, тоді як фанатичне, публіцистичне – лише частку нашого буття. Не може ціле (велич поета) підмінити себе часткою (тобто «*вражою злою кров'ю*»).

Не в заклику до цієї крові полягає велич Шевченка, бо він дійсно Великий Кобзар. Велич поета взагалі, як колись справедливо висловився А. С. Пушкін, є величчю його серця: «*И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал*». Я зараз продовжу свою думку про велич Шевченка в «**Заповіті**», але спочатку відповім моїм можливим опонентам. Мені вони можуть закинути, що, по-перше, Шевченко не спирався ні на які Біблії, Французьку революцію, Пушкіна тощо, а по-друге, не спиралися на «**Заповіт**» ані Леся Українка, ані Франко, ані Сосюра та інші. Що стосується першої заяви про джерела шевченківського «**Заповіту**», то я вже відповів на неї раніше, коли казав про загальнонаціональний прошарок змісту будь-якого слова, незалежно від свідомості автора. Бажав того Шевченко чи ні, але його заклик до насилля перегукнувся з аналогічними закликами його предтеч. Якщо зараз хто-небудь із нас, не знаючи нічого з поезії Шевченка (уявимо собі цей неймовірний випадок), напише рядок «*Широкий Дніпр і стогне, і реве*», то це не буде означати, що він не запозичив його у нашого Кобзаря. Запозичив вже через те, хай і неусвідомлено, що створив його після нього. Так і з революційним гаслом у шевченківському «**Заповіті**».

Що ж стосується другої заяви, що І. Франко, Леся Українка, В. Сосюра могли і не бути спадкоємцями якраз шевченківського «**Заповіту**», бо, наприклад, не читали його, то я тут можу відповісти двозначно. З одного боку, вони могли його читати, бо вперше він був надрукованим у Німеччині ще в 1859 р.,¹³ а вдруге (скорочено, лише 2 початкові строфи) – в Петербурзі в 1861 р. та втретє у повному обсязі – в 1907.¹⁴ З другого боку, мене зовсім не турбує, спиралися післяшевченківські українські поети на його «**Заповіт**» чи ні, бо Шевченко був їх джерелом об'єктивно, як продовжувач тієї традиції у світовій літературі, яка існувала до Шевченка, поруч з ним і після нього.

І в цій традиції лише неосвічений читач не міг не помітити логічного протиріччя між характером та обставинами в названих творах. Поет, навіть середнього масштабу, не кажучи вже про велетня словесної творчості, яким без сумніву є наш Кобзар, не міг хоча б на рівні підсвідомості не заявити про це протиріччя. Бо ж у афоризмі Біблії змінюються лише персонажі, але не обставини, і, отже, через деякий час, так прямує з логіки біблійського твердження, все знову повториться, бо знову перші, які колись були останніми, стануть ними, щоб чекати своєї нової черги. Так що ніякої соціальної перебудови світу шляхом насилля

бути не може; теж саме помітно і в гаслі Французької революції: якщо *«аристократів – на стовпи»*, то як же бути з іншим гаслом тієї ж революції: *«Свобода! Рівність! Братерство!»* – знову змінюються лише характери, а обставини залишаються.

Це протиріччя відмічає вже геній Пушкіна-романтика в цитованій оді **«Вольність»**: ліричний герой, хоч і з жорстокою радістю бачить смерть дітей правителя, все ж сам участі в їх трагічній долі не приймає, бо на таку долю їх засудив Господь: *«Читают на твоём челе / Печать проклятия народы»*. Це – ремінісценція зі Старого Заповіту про Каїна, якого прокляв Господь, вмістивши знака на його чолі.¹⁵ А пізніше, у своєму **«Заповіті»** (1836) Пушкін висловиться про сутність поезії взагалі і про наповненість своєї зокрема: *«И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал»*. Цими словами Пушкін (об'єктивно, за самою суттю своєї думки) відрікся від оди **«Вольність»**, бо бачити смерть дітей з жорстокою радістю може тільки людина без добрих почуттів; отже, або одне, або друге. Але щоб так відрікаючись сказати, треба було Пушкіну перейти від романтичних відносин між персонажем та обставинами, коли характер руйнував і створював їх за своїм бажанням, до відносин критико-реалістичних між ними, коли обставини впливають на характер. Бо ж у пушкінському **«Заповіті»** ліричний герой створює собі пам'ятник, підпорядковуючись вже закономірностям обставин: добрі почуття, милосердя тощо. І в цьому – велич Пушкіна: у фанатичному антагонізмі романтизму, в гармонійному бутті критичного реалізму, у творчому розвитку від першого до другого.

Я так майже детально аналізую еволюцію Пушкіна, бо тим самим шляхом йде і Шевченко. Може, і не без впливу А. С. Пушкіна безпосередньо, але головне не в цьому, а в тому, що кожний великий поет обов'язково йде цим шляхом: від публіцистичного фанатизму юності до мудрої гармонії зрілої пори. Нагадаю хоча б про В. В. Маяковського з його майже початковим *«Ешь ананасы, рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй!»* і з його кінцевим *«Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне»*. Вже в **«Заповіті»** Шевченко обережно, майже непомітно висловлює сумніння щодо своєї програми соціального насилля: спочатку цей мотив тихо лунає в епітеті *«новій»*, коли поет характеризує суспільство майбутнього щастя як *«в сем'ї вольній, новій»*: тобто сім'я буде великою та вільною, каже поет, бо ж пригноблених значно більше, ніж гнобителів, але чи буде вона *«новою»*, питає він, бо побудована на тому ж самому насиллі, що і суспільство старе, зруйноване. Чи не тому і стоїть цей епітет наприкінці рядка як ознака сумніння поета чи навіть як його (поета) неінтоноване риторичне запитання?

Потім цей мотив набирає сили в двох останніх рядках вірша: *«Не забудьте пом'янути незлим тихим словом»*. Чому поет використовує слова *«не забудьте»* та *«незлим»*, які за логікою **«Заповіту»**, за його патетикою

протиріччя змісту, бо він (зміст) підказує тільки безсумлінні оцінки дії поета; так чому ж поет сумує: мене, мовляв, чи будете поминати великими словами?

Та тому і використовує поет ці слова сумління, бо невпевнений, що його програма соціального насилля сподобається нащадкам і що вони будуть поминати його взагалі, а якщо і поминати, то лише злим та громовим словом.

І тільки перед своєю смертю, за півроку до неї, 24.09.1860 (а помер 26.02.1861), зрілий Шевченко у вірші «**І Архімед, і Галілей**», у цьому своєму справжньому заповіті, втілює цей мотив (соціальної перебудови світу) у ясні змістовні та формальні натхнення, але це вже буде не романтичний антагоністичний тип відносин між характером та обставинами, а критико-реалістичний, взаємоплідний:

*Буде бите
Царями сіянес жито!
А люде виростуть. Умрутъ
Ще незачатиє царята...
І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люде на землі.*

Про ці рядки можна написати велику літературознавчу поему, але я обмежусь лише вказівкою на те, що в них умістився весь перший «**Заповіт**» Шевченка і за змістом, і за формою у вигляді ремінісценцій та алюзій (форма) і суперечок з ними (зміст). Є тут і протиріччя між гнобителями та пригнобленими («царями» – «люде»), і віра в поразку перших («буде бите...», «умрутъ ... царята») та перемогу других («люде виростуть»); є тут і майбутнє вільне та нове суспільство («на оновленій землі»), і багато чого іншого з першого «**Заповіту**» 1845 р. Але як бережливо підібрав поет для всього цього слова, серед яких немає жодного з безпосередньо публіцистичним, прямим значенням, бо всі вони образно переносні: «буде бите» (це ж не «кайдани порвіте!»), «умрутъ ... царята» (це ж не «вражою злою кров'ю волю окропите!»), «і буде син, і буде мати» (це ж значно більше, ніж «в сем'ї вольній, новій!»).

Поет не знає, яким шляхом буде побудовано нове суспільство, але він впевнений, що не насиллям. Більш за те: він впевнений, що шлях ненасилля є неминучим шляхом історії, як колись у «**Заповіті**» він вірив, що насилля є єдиним знаряддям соціальної справедливості.

У цьому і полягає велич Кобзаря: у визнанні плюралізму історії з перевагою Милосердя в ній.

А знайти це в складній архітектоніці його творчості взагалі і окремих поезій допомагає лінгвопоетика, синтез лінгвістичних та літературознавчих, соціальних та естетичних принципів аналізу, обережне ставлення до кожного слова, його словникового, контекстуального та індивідуально-авторського вмісту, або, інакше кажучи, його художньої функції, яка є наслідком взаємовідносин характеру та обставин у творі.

КОМЕНТАР

1. Уперше надруковано у 1994 році як фрагмент майбутньої монографії про новий (лінгвопоетичний) аналіз художнього тексту і як ілюстративну частину теоретичних положень об'ємної статті: Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – К. : ІСДО, 1994. – С. 97–105. Потім статтю передруковано у 1998 році: «А. М. Науменко. Аналіз твору / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 4–10». Для цієї розвідки об'єм, мовленнєве втілення та концептуальний зміст вказаних міркувань суттєво перероблено.
2. Науменко А. М. Від рецепції через інтерпретацію до аналізу / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя, 2000. – № 1. – С. 312.
3. Шевченко Т. Г. «Я не нездужаю нікроку».
4. Білецький О. І. Від давнини до сучасності // Білецький О. І. Вибрані праці. В 2 т. – К., 1960. – Т. 2. – С. 397.
5. Цитується за: Т. Г. Шевченко. «Заповіт» мовами народів світу. – К. : НД, 1989. – С. 15.
6. Там же.
7. Жомнір О. Англійські переклади «Заповіту» / О. Жомнір // Вітчизна. – 1968. – № 3. – С. 162.
8. Див. пр. 5, с. 16.
9. Матвій, 19,30: «І багато-хто з перших останніми стануть, а останні – першими» (Слова Христа з його Нагірної проповіді).
10. А. С. Пушкин. Ода «Вольность».
11. М. Ю. Лермонтов. «Как часто я, нестройною толпою окружен».
12. Леся Українка. Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1974. – С. 274.
13. Новые стихотворения Пушкина и Шевченки. – Лейпциг, 1859. – С. 18.
14. Шевченко Т. Г. Кобзарь. – СПб., 1907. – С. 283.
15. Буття, 4, 15.

5. «ЖИЗНЬ ГАЛИЛЕЯ» Б. БРЕХТА КАК ПРИТЧА О ПРЕДАТЕЛЬСТВЕ¹

Пьеса «Жизнь Галилея» была написана Бертольтом Брехтом (1898-1956), крупнейшим немецким драматургом-новатором и самым значительным в XX в. реформатором театра. Уже это одно создает невероятную сложность и трудность для ее лингвопоэтического анализа с его принципом «от слова к выводу», а если учесть, что она еще и объемна по составу слов, то отмеченные препятствия удесятятся. И всё же нет иного пути для объективной (т. е. лингвопоэтической) оценки любого, в том числе и количественно крупного, произведения, кроме как воспринять художественную функцию сначала слова, затем словосочетания, мысли и, наконец, произведения в целом. Иное дело, что фактографическое (точнее: фотографическое, т. е. детальное, скрупулезное) изложение этого пути, весьма эффектное при характеристике небольшого стихотворения, как это имело место в предшествующих подразделах моих разысканий о типологии лингвопоэтики, совсем неприемлемо при исследовании пьес, романов и т. п. Поэтому ниже будут даны лишь готовые выводы из проделанного тщательного лингвопоэтического анализа; читателю, внимательно ознакомившемуся с предшествующими образцами такого изучения беллетристического текста, придется поверить на слово, что экстралингвистика, часто встречающаяся в ниже следующих готовых выводах, есть не предпосылка лингвопоэтического анализа, а его следствие, т. е. те фоновые знания, к которым текст постоянно отсылает исследователя и без которых объективного восприятия «Жизни Галилея» не будет.

«Жизнь Галилея» была создана в основном в конце 1930-х годов, когда стало ясно, что период в истории Германии, начавшийся приходом Гитлера к власти в 1933 году, достиг своего апогея: физическое и духовное насилие как способ решения государственных вопросов внутри страны стало основой внешней политики войны и расизма. Проблема соотношения интересов индивида и госаппарата, этики личности и господствующей в стране идеологии с неизбежностью выдвигается на передний план художественной литературы (произведения Томаса Манна, Лиона Фейхтвангера, Анны Зегерс, Карла Крауса, Франца Теодора Чокора, Фердинанда Брукнера, Эдена Хорвата, Юрия Зойфера и др.). Волна эмиграции из Германии и Австрии осмысливалась Брехтом в конечном итоге хотя и не как форма активной общественной борьбы с существующим пока в нацистской Германии, а завтра и во всей Западной Европе политическим положением вещей, но всё же как разновидность не совсем пассивного социального протеста против него.

При этом, правда, возникал естественный вопрос: «А что делать людям, оставшимся на «зачумленной» фашистами родине?» Ответов было

много, но все они сводились к выбору меньшего из двух зол: уйти в эмиграцию внутреннюю? заявить словом и делом о своей аполитичности? сосредоточиться на добывании куска насущного хлеба? на увлеченности любимой работой? повернуться спиной к политике, опираясь на убежденность в величии и неизбежное торжество человеческого разума? совершать «маленькие» (т. е. личные) предательства, проявляя всякий раз слабость плоти и духа перед силой власти, но продолжать верить в то, что позиция «*маленького*» человека в «*большой*» политике роли не играет?

При общем анализе творчества Б. Брехта внимание надо обратить на тот факт, что «**Жизнь Галилея**» является выдающимся произведением даже у зрелого Брехта, не говоря уже о его ученическом этапе до «**Трехгрошовой оперы**» (1926) и о позднем (режиссерском) после Второй мировой войны. Выдается эта пьеса из ряда подобных ей эпических драм Брехта потому, что в ней впервые для него тематический материал (история научного открытия в XVII в.) и злободневность времени ее написания (политическая ситуация в Германии, Европе и мире в 1930-е годы) синтезированы в такой нерасторжимый сплав художественного содержания, которого Брехт не достигал ни до нее, ни после. И помогли ему в этом, несомненно, не столько принципы его «*эпического театра*», которые к тому времени еще только складывались в строгую и сложную систему, сколько аксиомы его «*неаристотелевской драматургии*», уже реализованные Брехтом в ряде пьес и нашедшие здесь самое яркое воплощение. Поэтому при дальнейшем анализе «**Жизни Галилея**» так много места уделено этим аксиомам.

Вот почему при чтении пьесы в лингвопоэтический расчет следует в обязательном порядке принимать не только ее диалоги (и монологи), но и все существующие ремарки, особенно прозаические и стихотворные перед каждой сценой. Они позволяют лучше и легче понять логическое содержание драмы, ее социальную проблематику, художественную технику построения, пафос (позицию) Брехта в представлении персонажей, эстетические принципы ее стилистики.

С другой стороны, аксиоматика «*неаристотелевской драматургии*» не позволяет понять у Брехта одну сцену, один эпизод, одну фразу, иногда даже одно слово без их соответствующего окружения, т. е. без уяснения исследователем содержательной зависимости единиц художественного текста, соединенных по принципу монтажа (комментария одной единицы другой). Вот почему для Брехта, как ни для какого другого писателя, очень важна очередность вводимых им в ткань пьесы слов в форме ремарок, диалогов и монологов.

Основных персонажей и главных сюжетных линий в драме немного, но это усложняет ее объективную оценку, так как на каждый (каждую) из них ложится значительная художественная нагрузка. Прежде всего

следует пристально посмотреть на следующих действующих лиц и сюжетно-конфликтные связи между ними: Галилей (выдающийся физик и математик XVII в., подтвердивший научно – экспериментально и теоретически – гипотезу Коперника о движении всех небесных тел, и одновременно жалкий эпикуреец, прагматик и трус) – Андреа Сарти, Сагрето, Федерцони, Маленький монах (его талантливые ученики и смелые сподвижники), Галилей – Виргиния (его дочь, счастье которой он принес в жертву своему благополучию) – Людовико Марсили (вначале глупый ученик Галилея, из которого хитрый учитель безжалостно выманивает деньги, а затем – богатый жених Виргинии, так и не ставший ее мужем), Галилей – Ванны (сталелитейщик, представляющий в пьесе те социальные слои, которые поддерживают Галилея в его борьбе с церковью и светской властью и на которые он не желает опереться), Галилей – Инквизитор, Барберини, Беллармин (кардиналы Ватикана, идейные и социальные противники Галилея).

При этом важно за событиями XVII века, за жизнью Галилея (тема пьесы), за перипетиями его борьбы с церковью и самим собой (сюжет драмы) увидеть 1930-е годы Германии и 1940 мира (время создания произведения) как проблематику «Жизни Галилея», т. е. проблему личной ответственности человека вообще и ученого в частности за последствия своих поступков.

Индивид и история, личность и общественная борьба, движущие силы социального развития – вот разные названия одной и той же проблемы, волновавшей Брехта в конце 1930-х годов. Он ищет ответа в исторической аналогии, как и многие его соотечественники и современники: «Лже-Нерон» Фейхтвангера, «Генрих Четвертый» Г. Манна, «Тысячелетняя мечта» Чокора, «Петр Первый» А. Н. Толстого и др. В далеком XVII в. он вначале находит ничем не примечательную маркитантку Кураж, которая, как и многие немцы 1930-х, оболваненные нацистской пропагандой, решила слегка пожить за счет войны, а в итоге осталась без семьи, крова, счастья (пьеса Брехта «Мамаша Кураж и ее дети», 1939).

Но затем он увидел в том же столетии художественно более емкую фигуру: великого ученого Галилея, решившего для личного благополучия слегка пожить за счет власти имущих, а в итоге оставшегося без науки, славы, счастья (пьеса «Жизнь Галилея»). В обеих драмах Брехт объективно давал ответ на злободневный вопрос о роли личности в истории: «маленький» ли человек, «великий» ли ученый – все они не значат ничего, если автономны, мнимонезависимы от своего социального окружения, но они суть мощная общественная сила, с которой вынуждена считаться власть, если они объединятся.

Так отвечает драматург на политический вопрос эпохи, что делать честному человеку в ней: нести свое бремя личной ответственности за

нее, опираясь на единомышленников. Вот почему в «Жизни Галилея» очень многие сцены с той или иной степенью важности представляют в лицах названную проблему:

– кардиналы Беллармин и Барберини (сцена 7), пока они ведут с Галилеем общесветский разговор о науке и мудрости, могут еще нести перед собой маски ягненка и голубя (эффектный прием и не менее яркая лексика!), но как только Галилей высказывает мысль о необходимости пересмотра положений Библии, а значит, и церкви, на власти которой зиждется благополучие кардиналов, проблема личной ответственности священнослужителей за сохранность их социального статус-кво встает перед ними с такой мощью, что не только сквозь благовидные маски ягненка и голубя проступают клыки и когти хищников, но и в их словах запрета учения Галилея слышится звериный рык (финальный диалог сцены);

– бывший кардинал Барберини, ученый и либерал до тех пор, пока не ощутил всей прямой и преносной тяжести папского одеяния, еще может поддерживать не только научные разыскания Галилея, но и его еретическое, с точки зрения Инквизитора, учение о Космосе (сцена 12), но как только одевание закончилось (точнее: одновременно одевание и «*переодевание*», т. е. превращение Человека во Власть имущего под давлением должности. Какой мощный художественный прием, не только комментирующий действие – «*платье делает человека*», – но и переводящий его из бытового плана в символический – «*тяжела ты шапка Мономаха!*»!), как только бремя власти и личной ответственности папы за статус-кво церкви и всех ее социальных привелегий им ощущено, маски либерала и ученого исчезают мгновенно – и устами правдослужителя глаголят Ложь и Вероломство (а как еще объяснить согласие папы показать Галилею орудия пыток? Ведь таким путем будет порожден страх Галилея, а не получено его искреннее раскаяние!);

– Великий герцог Флоренции, любитель астрономии и – на словах – страстный ученик Галилея, может играть в демократию и в учение своего учителя до тех пор, пока оно не вредит статус-кво герцога, но как только его трон начинает шататься (сцена 10 об оценке герцога народом), как только герцог чувствует бремя личной ответственности перед своим социальным классом, псевдоученик Галилея превращается (пусть в особой дипломатической форме, не затмевающей сути произошедшей в нем перемены!) в вероломного и идейного противника (сцена 11).

Против такой социальной силы (особенно ярко ее мощь показана в сцене 6 на персонажах развеселившейся братии церковников) необходима не менее колоссальная объединенная сила единомышленников Галилея. И потому проблема его личной ответственности за свое учение и связанное с ним общественное движение – это, по Брехту, не его личное дело.

Галилей в пьесе – индивид до тех пор, пока он представляет сам себя, но когда за ним идут промышленники (Ванни, сцена 11) и социальные низы (сцена 10), он уже – предводитель, каждый личный поступок которого становится до такой степени социально ответственным, что может и должен повлечь за собой победу или поражение единомышленников (об этом почти обвинительным тоном прокурора говорит сам Галилей в монологе из сцены 14). В такой диалектической взаимосвязи индивида и общества, человека и социальной борьбы и видит драматург роль личности в истории, а значит, и свой ответ на вопрос о политической сути европейской ситуации 1930-х годов, породившей первый вариант пьесы «Жизнь Галилея».

Но окончательная редакция произведения сложилась после американского атомного взрыва в Японии в 1945 году, прозвучавшего для драматурга не столько военным эхом (т. е. новым военным оружием), сколько угрозой всему живому на Земле. И это, как указывал сам Брехт, осветило жизнь исторического и художественного, брехтовского, Галилея с совершенно особой стороны. Если для проблемы личной ответственности, разобранной выше, продолжение борьбы с существующим миропорядком даже после подлого отречения, даже в форме подпольных мер всё же было, как показал Брехт в первом варианте драмы, высоким и образцовым деянием (что соответствовало реальной обстановке в нацистской Германии тех лет и что находит свое отражение во многих фразах второго варианта пьесы и некоторых его сценах: например, в сцене 9 о тайном интересе Галилея к солнечным пятнам, в сцене 14 о его подпольных научных исследованиях и в др.), то для проблемы «ученый и атомная бомба» (т. е. ответственности науки за свои открытия) оправдательная трактовка аморализма главного героя никак не подходила, была художественно пагубной и морально вредной. Так появляется на свет вторая редакция произведения.

Сказать, что автор подверг его кардинальной переработке, нельзя. Он слегка уменьшил некоторые эпизоды, которые вызывали положительное отношение читателя к Галилею (в частности, сцена 5 о почти героическом поведении Галилея во время чумы), и немного сгустил черную краску в тех случаях, где Галилей выступает как существо, подвластное эгоизму. Ему не потребовалась существенная переделка потому, что уже в первом варианте драмы он чутьем художника уловил эпохальность найденной проблематики (наука и общество), выходящей далеко за пределы 1930-х годов; ведь в основу своего произведения он положил жизнь не человека низов (как, например, в «Матушке Кураж»), где проблема личной ответственности за происходящее вокруг тебя является главной), а человека науки.

Конечно, проблема личной ответственности ученого за общественный резонанс, за социальные последствия его открытия во многом схожа с

проблемой личной ответственности человека за социальные события его времени (не случайно ведь пьесы «**Матушка Кураж**» и «**Жизнь Галилея**» создавались в одно и то же время). Схожа с ней, но не тождественна ей. Вот почему Брехту пришлось, помимо названных выше изменений, ввести во вторую редакцию пьесы 1945-46-х годов даже некоторые дополнительные персонажи (прежде всего следует отметить сталелитейщика Ванни в сцене 11). Эти две проблемы (личность и социальная борьба – наука и общество), накладываясь друг на друга, а подчас и споря между собой, и определяют не только идейное богатство и драматическое новаторство пьесы, но и ее сложность для читательского восприятия.

О второй проблеме (наука и общество) надо поговорить особо. Если первая проблема (личность и социальная борьба) делала драму актуальной для 1930-х годов, то вторая – эпохальной для всего XX в., ибо только в нем наука стала той производительной силой, которая в состоянии уничтожить самое человеческое существование. И это хорошо понимал Брехт (см., например, финальный монолог Галилея в сцене 14).

При художественном решении проблемы науки и общества драматург исходил из следующей характеристики роли и истории научного мышления: оно, по Брехту, откристаллизовалось от философии и стало самостоятельной сперва логико-культурной, а затем и социально-идеологической силой в далекую эпоху Возрождения (по сюжету пьесы – XVII в.). Именно тогда, показывает он, наука вышла не только из тесных схоластических рамок средневековой догмы, но и из не менее давящих уз индивидуализма (т. е. любителей-одиночек) на простор признания и поддержки обществом, стала открытой для людей, и это Брехт считает главным завоеванием социального развития периода Возрождения, потому что открытость научных исследований требовала оценки их обществом, а последняя могла осуществляться лишь в форме материальной помощи ученому определенными социальными слоями. Таким образом, как явствует из «**Жизни Галилея**», научные открытия, опираясь на те общественные круги, которые обладали реальной властью, могли стать во времена Возрождения, а затем и во всей человеческой истории мощным фактором морально-социального, а не только чисто технического развития. Вряд ли Брехт целиком прав в этом своем убеждении, ибо у науки есть, помимо общественно обусловленных, и свои имманентные законы развития, но не об этом сейчас речь, так как исследователь должен анализировать суждения не Брехта-философа (социолога, культуролога, футуролога и т. п.), а Брехта-художника, а они достаточно привлекательны и ценны.

Для того, чтобы наука стала мощным двигателем общественного прогресса, требовалось, по Брехту, признание самими учеными неизбежности их материальной и моральной зависимости от социальных группировок: ученые должны занять одну из сторон баррикады, ибо нет «*чистой*»

науки ни в научном смысле (т. е. не зависящей от материальных потребностей людей), ни в этическом (т. е. ученый не может быть «надпартийным», стоять «над схваткой»), какими бы внешне далекими от социальной борьбы вопросами он ни занимался).

На всем протяжении «Жизни Галилея» идет спор о двух науках («чистой» – Галилей и «прикладной» – Куратор, кардиналы, Ванни), о двух философиях (люди для науки или наука для людей). Для разрешения этого спора Брехту очень важно поделить систему персонажей пьесы на две группы: на признающую взаимозависимость научных идей и социального строя (церковники, Ванни, народ в сцене 10) и на отрицающую эту взаимообусловленность (Галилей, его ученик Сартти в сцене 15). Не менее важно драматургу «развести» первую группу по разным идеологическим лагерям: выступающих за социальный прогресс, за социальное равенство, за социальность науки (Ванни, народ в сцене 10) и ратующих за общественный регресс, за общественное неравенство, за общественное унижение науки (церковники).

Брехт наделяет сторонников каждого лагеря достаточной реальной властью, чтобы начать «генеральное» сражение между ними за будущее науки. Но для ведения такого сражения необходимы лагерям лидеры. У церковников он есть всегда: папа, пост которого обязывает, потому что слабого папу может сместить сильный претендент (не случайно в пьесе есть кардинал Инквизитор как возможная замена папы и сцена 9, в которой Людовико Марсили говорит о зависимости папы от богатейших людей страны, да и сцена 12 достаточно ярко показывает власть как реальную и исполнительную служанку верхушки общества). Для другого лагеря на роль такого лидера Брехт предлагает Галилея, полагая при этом, что, если тот станет во главе своих соратников, сражение ими будет выиграно (не следует забывать, что наступление реакции на Галилея дано в драме после сцены 10, символизирующей всенародную поддержку ученого, а значит и его победу в потенциальной борьбе с церковниками!), наука станет ведущим двигателем общества, ее открытия будут постоянно предаваться гласности (точнее: вершиться на глазах общественности) и никакого атомного взрыва в 1945 году произойти просто не сможет, ибо социальные силы, выступающие за мирное использование науки, не позволят сделать этого, потому что у них в руках будут не одни голословные протесты безвластных демонстрантов, а материальная мощь «сталелитейщиков Ванни».

И снова надо оставить в стороне вопрос о том, прав ли в этом случае Брехт-философ, Брехт-историк. Думаю, что нет, ибо у сторонников реакции и милитаризма достаточно «сырьевого материала» в виде всяких матушек кураж, чтобы создать смертоносное оружие любой разрушительной мощи и привести его в действие. Если бы драматург был прав, история не знала

бы социальной борьбы, массовой и жесточайшей, не знала бы она и революций как ответа на социальное насилие, а являла бы себя как торжественное шествие ученого и народа к их научной, моральной и политической победе.

И хотя последнее нереально и антиисторично, это не отменяет факта материалистической оценки истории Брехтом в «Жизни Галилея».

В сказанном нет никакого, даже внешнего, поверхностного, противоречия, потому что любого писателя надо рассматривать не как философа, не как политика и т. п., а как художника, «*миросозерцание*» (Добролюбов) которого всегда шире и глубже его же «*теоретических деклараций*» (он же). В пьесе Брехт показывает зависимость социальной сознательности масс от степени проникновения учения Галилея в их ряды и рисует одновременно обусловленность общественной значимости, силы Галилея от реальной поддержки масс; в такой диалектике личности и социального движения и заключено весьма объективное суждение Брехта об истории, его «*миросозерцание*». А вот его картина эволюции науки от Галилея до атомной бомбы остается всё же «*теоретическими декларациями*», не выдерживающими серьезной исторической критики (или в лучшем случае они остаются рабочей гипотезой, еще не подтвержденной практикой). Однако для правильного понимания художественного содержания пьесы именно эти декларации имеют очень существенное значение. Ведь если бы Галилей возглавил лагерь своих сторонников, не отрекся от своего учения, то, по Брехту, не было бы не только атомного взрыва, а и самой пьесы «*Жизнь Галилея*», ибо зачем же писать произведение о подвиге Галилея, если для автора важна мысль о его предательстве?!

Вот почему Галилей у Брехта не должен возглавить своих единомышленников, должен отречься от них и своего учения, чтобы драматург с полным правом мог сказать своему современнику: «Смотри, откуда идет аморализм науки, ее служение не благу человечества, а чистой логике, порождающей в конечном итоге Зло; не повтори жизни Галилея, встань в ряды своих единомышленников во имя социального прогресса, против существующей реакции» (см. монолог Галилея в сцене 14).

Но для того, чтобы вложить в пьесу такой публицистический «запал», наполнить ее атмосферу пафосом этического перевоспитания современника, Брехту надо было наделить своего Галилея двойственным характером: мог, но не захотел. «Мог» при этом должно было быть подано как объективная мощь Галилея, поддержанная не столько авторитетом науки, сколько материальным «авторитетом» тех социальных сил, которым учение Галилея было экономически и политически выгодно (сталелитейщик Ванни в сцене 11, народ в сцене 10). «Но не захотел» должно было быть изображено как субъективное желание Галилея, обусловленное его личными свойствами, а не внешними причинами.

Тем самым преступление Галилея (суть его будет раскрыта ниже, ибо оно – предмет особого разговора и не сводится, по Брехту, к отречению Галилея от своего учения), эпохальное по своим последствиям (наука, считает драматург, пошла с тех пор по другому пути: не единения с обществом, а автономии от него), не выступает в произведении как единичный и случайный акт индивидуальной нравственности (т. е. не подается так, словно от всякого человека зависит судьба всего человечества), а обрисовано как массовый, неизбежный итог любого социального движения, основанного на индивидуалистической, эгоцентристской этике (т. е. подается так, что читателю должно стать ясно: аморализм лидера очень мощного, магистрального социального движения влечет за собой не только крах этого движения, но и возможный трагический финал всего человечества).

В свете сказанного Брехт не мог сделать Галилея только *«человеком плоти»*, которому не чужды слабости и утехи простых людей. Такой Галилей не потянул бы ни на лидера социального движения, ни на роль заглавного героя пьесы (за ним не пошли бы массы). У брехтовского Галилея должны быть более глубокие, более серьезные заблуждения и ошибки, чтобы он был велик даже в них. И таким *«падим величием»* Галилея автор сделал его отношение к науке, из которого уже как следствия неизбежно вытекали отношения Галилея к людям, морали, власти.

Галилей смотрит на науку как на дитя ума, логики, независящее от социальных бурь и волнений. Более того: он никак не желает видеть в ней ее прикладного характера; прикладного не только в узком значении этого слова (т. е. непосредственный выход научного открытия в социальную практику), но и в широком (т. е. наука *«прикладается»* к обществу, а не независима от него). Вот почему в пьесе так много споров об уме, т. е. логике мышления, которая, по мнению Галилея, не может заставить ученого лгать или придерживаться необъективных взглядов (спор с Сагрето в сцене 3, диспут в сцене 4, спор с кардиналами в сцене 7, эпизод с Муциусом в сцене 9 и др.). Вот почему в пьесе обильны разговоры о необходимости единения науки и производства (Куратор в сценах 1 и 2, Ванни в сцене 11, кардиналы о звездных картах Галилея в сценах 7 и 12 и др.). Но главный аспект проблемы для Брехта – в поддержке научных исследований социальными силами, обладающими реальной властью (телескоп для армии, звездные карты для мореплавателей, машины для промышленников и т. п.). Поэтому народ в сцене 10 и сталелитейщик Ванни в сцене 11 являются ключевыми образами, ибо показывают, что у Галилея есть реальный путь к победе.

Но Галилей не желает идти по этому пути, ратует за чистоту, надсоциальность науки (еще бы! Даже великий герцог Флоренции и сам

папа – сторонники его учения, потому что, как ошибочно считает он, обладают тем самым абстрактно-логическим типом мышления, в силу которого верует Галилей!). Не отречение Галилея от своего учения суть его преступление, а его отказ от слияния науки и производства (о чем и говорит Галилей в монологе из сцены 14); отказ, обусловивший это отречение. Ведь этот отказ ведет и к принижению науки, и к ослаблению социального движения, ибо первая теряет материальную поддержку второго, а оно «*глупеет*» без просветительской функции первой, о чем свидетельствует (точнее: кричит) вся сцена 15, в которой в противовес просвещенным взрослым сцены 10 действуют забытые, наукой забытые, темные дети – печальное будущее народа и науки, да и сама наука в лице Андреа боится в этой сцене открыть (в прямом смысле) рот, чтобы сказать правду.

На главное методологическое, мировоззренческое, заблуждение Галилея (отказ от сознательного служения науки обществу) драматург накладывает два внешне противоположные, но по сути своей схожие второстепенные этические заблуждения героя: увлеченность наукой (слабость духа) и личным благополучием (слабость плоти). Научная горячность, почти фанатичная приверженность Галилея своим исследованиям постоянно оборачивается жестокостью к близким и аморализмом к другим людям: чтобы ему увеличили жалование для углубленных занятий наукой, он идет на подлог, выдавая сообщение Людовико о голландской подзорной трубе за итог своих якобы 17-летних трудов (сцены 1 и 2); в ситуации с чумой (сцена 5) он готов принести в жертву (и приносит!) госпожу Сарти и ее сына, лишь бы заполучить еще одно научное доказательство для своего учения; ради того же он разрушает свадебное счастье своей дочери Виргинии (сцена 9).

Мог бы Галилей вести себя иначе? Брехт не подает этот вопрос как дилемму, когда из двух зол выбирают наименьшее. Достаточно было бы, считает он, Галилею опереться на «*сталелитейщиков Ванни*» – и проблема материальной поддержки его учения была бы решена и тогда бы в ситуации с чумой можно было бы заняться самой чумой и спасением близких, а в ситуации с Виргинией и ее женихом Людовико можно было бы либо устраивать саму эту свадьбу, либо воспитывать дочь в совершенно другом направлении.

Но Галилей слаб не только духом, увлекаясь красотой научной логики, а не социальной борьбы, что приводит его в конечном итоге к отречению (дух, мол, подождет своего часа, ведь и так всем ясно, что он прав!). Слаб Галилей и плотью, ибо, как и в первом случае, ценит не науку в себе, а себя в науке. Вот почему в пьесе так много разговоров (со стороны Галилея прежде всего) о пище, материальных удобствах и т. п., да и вся пьеса заключена в художественно емкую и эффектную рамку плотских

утех Галилея: в сцене 1 изображено его радостное пробуждение ото сна, здоровое торжество плоти, так красочно подаваемой автором в эпизоде умывания и обтирания полотенцем, а в предфинальной сцене 14 – закат дня и плоти, болезненное буйство которой оформляется Брехтом как отвратительное ожирение от ненасытного обжорства, заменившего герою вчерашнее безудержное «*обжорство*» наукой. А между этими «утехами» – вся его жизнь с двумя вариантами: реальным, приведшим к личному и социальному банкротству, и возможным, вытекающим из всего контекста драмы, вербальным символом которого становится (разумеется, после прочтения всей пьесы) первая реплика Галилея: "*Stell die Milch auf den Tisch, aber klapp kein Buch zu*". Как синтаксически тонко и точно построена она: из двух ключевых для идейного содержания пьесы лексем "*Milch*" (=«*молоко*», т. е. аллегория плоти) и "*Buch*" (=«*книга*», т. е. аллегория духа) на первое место в первом (значит, логически ударном) высказывании Галилея поставлена та, что олицетворяет потребности тела, а потребности духа отодвинуты на второй план. Подсознание героя словно бы пророчесствует читателю судьбу своего носителя – и так всё и происходит: Галилей и в финале драмы не отказывает духу в его потребностях (слепнувший, он продолжает тайком работать над своими исследованиями, что соответствует содержанию словосочетания "*aber klapp kein Buch zu*" = **но не закрой ни одной книги, т. е. оставь все книги на тех же раскрытых страницах**), но ставит духовную деятельность на второе место после плоти, которая, расширяясь, пожирает дух.

Сложность авторской позиции, желание Брехта сделать своего читателя сотворцом, заставить его реагировать на происходящее в пьесе не эмоциями, а рассудком, чтобы не сопереживать персонажам, а отвечать за них на главный вопрос любого, по Брехту, художественного произведения: «Как сделать, чтобы изображенное в пьесе не произошло и со мной?» – всё это повлекло за собой и сложность архитектоники пьесы. Автору важно было снять заинтересованность в интриге, и потому он разбивает драму на относительно самостоятельные сюжетные куски, не имеющие внешней сцепки друг с другом, а каждому из них предпосылает авторскую ремарку в прозе, раскрывающую содержание фрагмента. Тем самым внимание читателя должно сосредоточиться не на том, что сейчас или далее произойдет с персонажами, а на том, почему это с ними происходит и есть ли возможность избежать такого развития событий.

Чтобы помочь читателю разобраться в последнем, Брехт придает каждой сцене стихотворный комментарий, где в сжатой и публицистической форме показывает свое отношение к предстоящему действию персонажей, понять которое однозначно всегда более трудно (чем содержание соответствующей сцены) из-за сложности самого художественного образа.

Но это уже тема особого, дополнительного разговора.

КОМЕНТАР

1. Впервые было напечатано в 1986 году как один из разделов большой публикации: Науменко А. М. Методические указания по самостоятельной работе над учебником немецкого языка для студентов III-IV курсов заочного отделения / А. М. Науменко. – Симферополь : СГУ, 1986. – С. 8–18. Затем текст, слегка измененный, был повторен в объемной статье о теории и практике нового (лингвопоэтического) анали за художественного текста: Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – К. : ІСДО, 1994. – С. 97–105. Для данного разыскания лингвистическое оформление, объем и концепция статьи существенно переработаны.

**6. «ОДУВАНЧИК» В. БОРХЕРТА
КАК АПОФЕОЗ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО¹**

При общей оценке творчества Вольфганга Борхерта (1921-1947) внимание надо обратить на тот факт, что «*Одуванчик*» ("Die Hundeblyme") – одна из его самых значительных новелл среди таких шедевров, как «*Хлеб*», «*Дрова на завтра*», «*Слава Пруссии*», «*Вишни*» и др. Значительна она потому, что в ней тематический материал (злключения человека в тюрьме) и злободневность проблематики (выживание гуманизма в бесчеловечных условиях тоталитарного режима) синтезированы в такой нерасторжимый художественный сплав, которого писатель не получает в других своих творениях малой прозы. Помогли ему в этом, несомненно, его эстетические принципы контекста и монтажа, бережного отношения к слову. Поэтому при анализе произведения так много внимания надо уделять каждой лингвистической единице у Борхерта, ее художественной функции. Осваивать при этом необходимо не столько сюжет, сколько соположение эпизодов и суждений в нем (отношение Рассказчика к заключенному, находящемуся впереди него на прогулках по тюремному двору, мысли о самоубийстве, убийстве, любви ко всему живому и т. д.). Это позволит лучше и легче понять художественное содержание новеллы, ее проблематику, эстетические принципы воспроизведения жизненного материала, позицию автора к персонажам и к самим эстетическим принципам их создания.

Сюжетных линий в новелле немного, но все они невероятно весомы: Рассказчик Я (22-летний юноша, посаженный в одиночную камеру по причине, не указанной им) – условия тюрьмы – озверелые охранники –

мертвящая обстановка камеры; Я – Парик (первый заключенный, идущий впереди Я во время прогулок по тюремному двору); Я – Богослов (второй, после смерти Парика, впередиидущий); Я – третий впередиидущий заключенный; Я – одуванчик (цветок, который тайно срывает Рассказчик во время прогулок по двору). При этом важно уяснить, что названные сюжетные линии – всего лишь первый и самый неглавный пласт художественного содержания, так как каждая из них выступает в роли «*проявителя*» гуманизма в душе Рассказчика, затравленного психологически и морально. Вот почему так важно за хронологически далекими от сегодняшнего исследователя событиями начала 1940-х годов, за драмой молодого человека в тоталитаристской тюрьме (тема новеллы), за перипетиями его взаимоотношений с тремя впередиидущими и с цветком (сюжет новеллы) увидеть проблему бессмертия гуманизма и страстного осуждения бесчеловечной сути тоталитаризма.

Новелла «**Одуванчик**», первая в художественной прозе Борхерта, была создана поразительно легко, в течение одного январского дня 1946 года, но она определила и упредила содержательные и формальные особенности стиля всего Борхерта: поэта, эпика, драматурга, эссеиста. Произойти это смогло прежде всего потому, что писатель, наделенный творческим даром то ли предками (его дед и мать были литераторами), то ли драматической юностью и трагической зрелостью (нелюбимая работа, аресты, смертный приговор, штрафной батальон, плен, неизбежная смертельная болезнь), волею судьбы смоделировал своей биографией жизненный путь того поколения молодых немцев, которое, воспитанное гитлерюгендом и геббельсовской пропагандой, со школьной скамьи попало на фронт, а через несколько лет вернулось на родину, разрушенную физически, разрозненную географически, прогнившую идейно, разорванную политически, и задумалось над вопросом о смысле Новой Германии, которую оно себе еще не представляло в зримом облике, но строить должно было и хотело.

Идейную ситуацию «**Одуванчика**» Борхерт не просто вынашивал в себе много лет, пока она художественно вызревала, как и прочие произведения, но и пережил ее в действительности, в Нюрнбергской тюрьме 1942 года. Ему нужен был толчок, повод, каковыми явилась его неизлечимая болезнь печени, приковавшая его к постели в конце 1945 года и лишившая его возможности реализовать свою мечту об актерской деятельности, лелеяную им с юности. «Нельзя говорить и двигаться? Буду писать!» – так рождается «**Одуванчик**», а вместе с ним и писатель Вольфганг Борхерт – отец литературы ФРГ.

И хотя за оставшиеся до смерти неполные два года он проделает заметную эволюцию в области мировоззрения и эстетики (от индивидуалистского пацифистского протеста до участия в коллективном антимили-

таристском движении и от растянутой символично-метафорической манеры до афористичного, конкретизирующего, почти публицистического слога), рассказ «**Одуванчик**» может быть оценен как самый представительный в борхертовской прозе, так как в нем заложено не только то, что разовьется в последующие сюжеты и их языковые средства, но и то, что в других произведениях писателя выражено бледнее или отсутствует.

Достаточно сравнить «**Одуванчика**» с предсмертным творением «**И тогда остается только одно!**», которое весьма трудно определить по жанру (скорее всего лирика в прозе), чтобы убедиться в справедливости сделанного вывода: тут и там дана страшная панорама условий, превращающих человека в механический придаток к социальному Злу; тут и там акцент делается на зависимости Добра от желания человека, а не от общественно-материальных сил; но если в «**Одуванчике**» ставится проблема неистребимости гуманизма в человеке (что, при всей этической наивности Борхерта, делает рассказ шедевром мировой новеллистики), то произведение «**И тогда остается только одно!**», разрабатывая не менее возвышенную проблему защиты жизни на Земле от новой мировой войны, остается из-за своих выразительных средств в лучшем случае мастерским журналистским эссе, живущим, как известно, лишь до тех пор, пока существует повод, его породивший (тогда как художественные шедевры бессмертны).

Для правильного понимания художественного содержания «**Одуванчика**» необходимо помнить, что поколение Борхерта было лишено духовной связи не только с литературой эмигрировавшей Германии (братья Манна, Брехт, Фейхтвангер, Ремарк и др.), но и с так называемой «*внутренней эмиграцией*» (Гауптман, Келлерман и др.), творчество которых было малодоступно из за его ненацистского содержания и «*ненормативной*» формы, нарочито усложненных, чтобы противостоять господству политической цензуры. Именно поэтому Борхерту пришлось оценивать и изображать фашизм изнутри, глазами и разумом человека, не имеющего возможности взглянуть со стороны на эту национальную катастрофу. Проживи писатель дольше, возможно он, как и его современники (например, Г. Белль), глубже разобрался бы в коричневом прошлом и реваншистском настоящем (послевоенном) своей родины. Но судьба распорядилась иначе, и у него оказался небольшой набор аналитических (да и эстетических) средств, чтобы дать художественные ответы на вопросы, терзавшие его поколение.

Осознав на собственном опыте, что фашизм – зло (хотя и не установив реальных возможностей и причин этого зла и потому объявив его абсолютным, а отнюдь не конкретно-историческим явлением), Борхерт страстно призывает к неприятию этого зла. В такой страстности заключено этическое кредо писателя, его сила, придающая всему его творчеству (и

новелле «**Одуванчик**» в особенности) убеждающую правдивость, увлекающую взволнованность, внешнюю простоту и легкость формы, морализаторскую публицистичность оценок и содержания, вступающую подчас в противоречие с художественными требованиями эпического рода литературы.

Видя собственными глазами, что фашизм в Германии потерпел военное, государственное и идеологическое поражение, Борхерт пытается объяснить этот, как он сам верно считает, неслучайный факт изнутри человека, не через социальное действие последнего, а за счет его душевного возрождения, наступающего благодаря наличию в человеке некоего начала, делающего живое существо именно Человеком. Правда, по Борхерту, от самого индивида зависит, загубит ли он в себе это начало или даст ему прорасти и заполнить всё естество. Это – мировоззренческое кредо писателя, и в нем его слабость, придающая его творчеству морально-физиологический, абстрактно-религиозный, а позже и плакатно-публицистический характер.

Названная проблема гуманизма, т. е. любви ко всему живому, сострадания к нему, проблема совести, ответственности за содеянное и совершаемое – главная во всем творчестве Борхерта, но художественно убедительно она заявит о себе в «**Одуванчике**», а не в других его произведениях, даже таких, как всемирно известная пьеса «**Там за дверью**». Заявит убедительно не просто потому, что новелла написана раньше драмы, а оттого, что как раз в новелле автором найдены не назойливо-публицистические, а художественно-психологические средства ее воплощения. Споря с вульгарным материализмом, утверждающим постоянную первичность социальных условий и безусловную вторичность сознания, морали, поведения и т. п., писатель переводит в «**Одуванчике**» художественный анализ фашизма как разновидности тоталитаризма и как общественного явления в плоскость христианской философии и этики (извечность Добра в душе человека, а Зла – вне ее).

Однако тем самым он совершает по меньшей мере две мировоззренческие ошибки, ведущие и к художественным просчетам: во-первых, вынуждая своих персонажей выбирать между Добром и Злом без объяснения причин такого выбора (почему, к примеру, охранники в рассказе злы, как псы, а Я – добр, как младенец), Борхерт лишает не только их, но и своего читателя сознания необходимости внешней, социальной, борьбы за свои идеалы и внушает религиозную мысль о нравственном самоусовершенствовании, так и не реализовавшую себя за многотысячелетнюю историю человеческой цивилизации. А это влечет за собой не только излишнее в художественном творчестве морализаторство, но и перенасыщенность метафорой, аллегорией, символом, что затемняет слог писателя. Во-вторых, если Добро извечно в душе человека, а Зло в ней временно, то не нужна вообще никакая борьба, достаточно отвернуться от внешней

жизни и уйти в ожидание чуда – прорастания Добра сквозь заполонившее душу Зло (т. е. вместо социального переустройства в рассказе предлагается христианская проповедь смирения). А это влечет за собой углубленный и усложненный, построенный на ассоциациях художественный психологизм в изображении персонажей, что опять-таки затемняет слог писателя.

Сказанное, однако, имеет отношение в первую очередь к тем местам в «Одуванчике» (и в других произведениях Борхерта), где публицистическая прямота авторской позиции берет верх, но ведь писателя надо оценивать не как политика, а как художника, мировосприятие которого всегда шире и глубже его теретических симпатий. Так и у Борхерта: художественное чутье правды, художественная модель мира вступают в противоречие с отмеченными религиозно-философскими суждениями и исправляют их.

«Почему в нацистской Германии, где весь аппарат власти был направлен на истребление гуманизма, последний всё же выжил?» – такой художественной целью задается Борхерт в новелле «Одуванчик». Тем самым, какой бы ни была сюжетная реализация, исход идеи должен быть один: гуманизм у Борхерта выстоит, победит в любых условиях, пусть даже самых экстремальных, самых невероятных. Поэтому не прямое осуждение социальных условий, стремящихся загубить гуманное начало жизни, важно писателю в рассказе, даже не непосредственная критика нацизма в Германии, а воплощение мысли о неизбежном торжестве Добра в человеке.

По сути и форме перед ним стояла задача создать словесный памятник тем, кто выжил в Третьем Рейхе, в ком фашизм насильственно старался вытравить, выкорчевать из человека Человека, но не смог. Так родилась концепция «Одуванчика», рассказа-символа, рассказа-притчи, где конкретно-историческая обусловленность места и времени действия, социально-психологическая детерминированность персонажей оказываются излишними, даже мешают реализации религиозно-философской идеи бессмертия человеческого начала в человеке. Вот почему автору нужен просто Заключенный в одиночную камеру, причина осуждения которого (как, впрочем, и всех остальных персонажей) совершенно не важна и потому не названа. А ведь можно было бы указать причину хотя бы автобиографическую: нежелание воевать за идеи фюрера.

Но тогда бы речь сразу зашла о конкретном фашизме – национал-социализме Германии, – а давать историческую и прочую конкретику писатель как раз и не хочет! Ему важно было показать вечное торжество человечности и временный успех любого социального насилия. Поэтому из жизни Заключенного Я отобраны самые общие эпизоды: страх одиночества, прогулки по тюремному двору, тяга к живому существу –

простому цветку одуванчику. Не поэтизация простейших душевных движений привлекают при этом Борхерта, хотя и это имеет место в рассказе, а «дематериализация» сюжета ради идеи бессмертия гуманизма. Этой же цели служит и архитектоника «Одуванчика», явно распадающаяся на три части: пребывание в одиночке, прогулки по двору, история с цветком (где особо выделяется как эпилог эпизод о цветке в камере).

Писателю очень важно показать морально-философскую и нравственно-этическую эволюцию своего персонажа, и потому он просто обязан дать читателю вначале картину этико-философского падения Рассказчика, чтобы тем выше и ярче был его дальнейший гуманистический взлет. Так возникает необходимость, с одной стороны, появления в новелле того факта, который спровоцирует безудержный рост Добра в Заключенном, (таким «мутирующим» началом, как ошибочно полагает Борхерт, станет одуванчик), а с другой стороны, наличия в сюжете объектов, на которых должна быть направлена эта эволюция гуманизма в Я: от ненависти до любви (такими «объектами» станут трое Впередидущих, порождая в нем поочередно во время прогулок по тюремному двору и только ценой своей смерти ненависть к первому, укрощенную неприязнь ко второму, почти любовь к третьему, перерастающую в готовность любить всё живое в этом мире).

Автору остается лишь показать, откуда у Я столько Зла, заменяемого постепенно Добром. Так появляется первая часть рассказа, где психологически убедительно и социально правдиво изображены условия «перековки» человеческого существа из доброжелательного в злоеящее. Тем самым Борхерт полагает, что нашел выигрышную иллюстрацию своей мировоззренческой платформы: было в душе человека Добро, но внешнее Зло вытеснило его в глубины психики, так что человек перестал быть похожим на себя прежнего и мог бы таким и остаться, но вдруг нашел в себе силы вернуть Добро из глубин своего естества для безраздельного отныне господства в нем (см. третью часть рассказа).

Однако объективная оценка «Одуванчика» (т. е. художественной функции каждой не просто лингвистической, а текстовой единицы) перечеркивает эту радужную рождественскую сказку и свидетельствует, что Борхерт своим рассказом создал мощную аргументацию против своей мировоззренческой платформы: ведь художественно убедительны в новелле лишь первая часть и начало второй, показывающие, как легко соответствующие социальные условия делают из добропорядочного юноши бездумного убийцу (что и имело место в борхертовской Германии или в любой другой тоталитаристской стране, о чем писатель, скорее всего, ничего и не знал, но типологический вывод сделать смог), и тем самым утверждающие не извечность и неистребимость Добра в человеке, а

зависимость мировоззрения, морали, этики и пр. от общественного уклада жизни.

По сути и по форме в «Одуванчике» сосуществуют два рассказа: о переделке хорошего парня в убийцу-автомат (как не вспомнить тут пьесу Брехта 1926 года «**Что тот солдат, что этот**» на ту же тему: о переделке грузчика Гейли Гея в солдата-убийцу. Впрочем, вряд ли ее знал Борхерт, так как Брехт был запрещен в Германии) и о любви Заключенного к цветку, ставшему смыслом существования первого. Переход от одного рассказа к другому, а вместе с тем и от Борхерта-художника к Борхерту-публицисту настолько заметен, что горячая любовь Я к одуванчику не может помешать вдумчивому исследователю подразумевать в Я солидный запас мизантропии, нерасходованной до конца рассказа, хотя сам он пытается вместе со своим творцом Борхертом внушить читателю обратное.

Вот почему очень важно при анализе рассказа обратить внимание на то, как изображено отношение Я к трем Впередиидущим. Прежде всего возникает вопрос: зачем их надо три? Разве недостаточно одного, отношение к которому у Я постепенно менялось бы к лучшему? Оказывается, нет, потому что Борхерту-художнику (в отличие от Борхерта-публициста) важно показать, что социальные условия сильнее нравственных устоев человека: Рассказчик не только думает об убийстве Парика, но и способствует его смерти (переполняя своей ненавистью чашу страха и беззащитности у того). Но после смерти Парика автор лишает Рассказчика желания смерти другого человека, хотя Богослов (в отличие от Парика) непосредственно воздействует на него, толкая на духовное приспособленчество к палачам.

Борхерт ни разу не вкладывает в уста Я слов об убийстве Богослова, лишь в конце эпизода дает намек на это словами о «*смягчающих обстоятельствах*», да и тот факт, что Я отходит от Богослова, чтобы быть подальше от греха, свидетельствует об обуздании им своих антигуманных порывов, и цветок здесь никакой смягчающе-провоцирующей роли не играет. Более того: поняв, что он выше Зла в себе, Я готов даже любить своего третьего Впередиидущего, и снова цветок не играет никакой перевоспитывающей роли. С другой стороны, горячая привязанность Я к цветку не мешает ему отрицательно оценивать (а Борхерту с неприязнью изображать) всех трех Впередиидущих, хотя логика художественного развития идеи новеллы подсказывает прямо противоположную картину.

Противоречит ли это концепции писателя и ее реализации? Отчасти, да. Но главное в том, что здесь начинается второй идейный план рассказа, являющийся концентрированным выражением всего творчества Борхерта. Это – мысль о некоммуникабельности людей в условиях современной тотализированной государственности (мысль, начатая австрийской лите-

ратурой 1890-1900-х годов, подхваченная европейскими писателями 1930-х, но в значительной степени ставшая достоянием послевоенной литературы, и Борхерт тут – один из ее зачинателей). Она реализуется в новелле в выводе о том, что между людьми не может быть ни взаимопонимания, ни любви, а лишь, да и то как возможность, безразличие или комическое сострадание, когда одновременно и жалко и смешно (подобное чувство возникает у Я ко второму и третьему Впередиидущему).

Любить в мире бесчеловечности (некоммуникабельность – ее оборотная сторона), считает Борхерт, можно лишь не-человеческое: олицетворением такой любви и становится одуванчик. Да, он провоцирует Рассказчика на Любовь и Добро (слова «возлюбленная», «добро» и т. п. относятся в новелле и к цветку; не следует забывать, что эта лексема в немецком языке – женского рода, а Я – мужчина), но эти чувства связаны с цветком, а не с людьми, ибо действительность, окружающая Я, такова, что реализовать свою гуманную суть он может лишь в этой странной форме. Вот почему нужна камера-одиночка и нужен сон (финальный эпизод новеллы), чтобы проявить эту суть (точнее: намекнуть на нее).

Отсюда, по Борхерту, напрашивается один вывод: необходимо сломать такой мир (т. е. разрушить все государственные и идеологические устои, каковыми для Борхерта является христианство) и вернуть человеку догосударственные формы общежития, каковыми для Борхерта является языческий пантеизм (потому и дается в конце рассказа сон о балийцах как детях природы), но для осуществления такого утопического переворота всем представителям старого мира надо умереть («*стать землей*» – "*wie er sich der Erde angewöhnte und wurde wie sie*", – как пишет автор в финале, т. е. стать той почвой, сквозь которую мощно прорастут цветы нового гуманизма – "*und wie aus ihm Blumen brachen*").

Сложность мировоззрения и замысла породили у Борхерта особый характер лингвистических средств: задушевность, лиризм интонации (т. е. непосредственное обращение к читателю, подчас насильственная, напускная парцелляция предложений), настойчивость и простота суждений персонажей (т. е. тавтологический повтор слов, словосочетаний, частей предложения), свободное, скачкообразное движение мысли (т. е. ассоциативная связь между суждениями) и некоторые другие. Особое внимание надо обратить на ассоциативный принцип художественного мышления Борхерта. Так, переход от первого абзаца рассказа (о двери) ко второму (об одиночестве) обусловлен (а значит и реализован) фразой о том, что дверь камеры бездушна к мольбам открыться (т. е. по принципу ассоциации это означает, что такая дверь оставляет человека в одиночестве). Переход же от второго абзаца (об одиночестве) к третьему (о самоубийстве) возвращает читателя по ассоциации к первому абзацу, но уже на новой основе:

насколько же невыносимы условия в этой камере и как же тягостно в ней одиночество, что даже мысль о самоубийстве приходит как спасение!

По такой же ассоциативной цепочке третий абзац перебрасывает содержательно-логический мостик к следующему абзацу (о пауке), одновременно указывающему на тягостные условия в камере, на внезапную радостную возможность для Я отвлечься от своих грустных мыслей (хоть какое-то живое существо в камере!) и на углубление мысли о самоубийстве (нить паука подобна нити жизни, прервать которую означает предстать перед Богом, потому и следует далее абзац о Боге).

Своеобразно используя прием комментирующего монтажа и психологического контекста, не давая описания условий в камере или вводных клише (типа «я подумал», «я увидел» и т. п.), Борхерт рисует лишь за счет ассоциативных связей многоплановую картину внешней и внутренней жизни персонажа. Экономя лингвистические средства, он создает глубокие психологические портреты персонажей и расширяет смысловые рамки конкретного эпизода до границ философской притчи. И не понять этого – значит не уяснить себе и не оценить объективно того факта, что Борхерт остался в истории немецкоязычных литератур (и прежде всего литературы ФРГ) ярким мастером оригинальной формы и не менее неповторимого содержания.

КОМЕНТАР

1. Впервые напечатано в 1990 году как подраздел большой публикации: Науменко А. М. Методические указания для работы над учебником немецкого языка для III курса / А. М. Науменко. – Симферополь : СГУ, 1990. – С. 8–18. Для данных разысканий лингвистическое оформление, объем и концепция статьи существенно переработаны.

7. «ФУГА СМЕРТИ» ПАУЛЯ ЦЕЛАНА ("TODESFUGE") ЯК ПОСТМОДЕРНІСТСЬКЕ «ВБРАННЯ КОРОЛЯ»¹

- (1) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends*
- (2) *wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts*
- (3) *wir trinken und trinken*
- (4) *(4) wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*
- (5) *Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt*
- (6) *der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar*
.....Margarete

- (7) *er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift
.....seine Rüden herbei*
- (8) *er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde*
- (9) *er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz*
- (10) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
- (11) *wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends*
- (12) *wir trinken und trinken*
- (13) *Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt*
- (14) *der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar
.....Margarete*
- (15) *Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da
.....liegt man nicht eng*
- (16) *Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt*
- (17) *er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau*
- (18) *stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf*
- (19) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
- (20) *wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends*
- (21) *wir trinken und trinken*
- (22) *ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete*
- (23) *dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen*
- (24) *Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland*
- (25) *er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft*
- (26) *dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*
- (27) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
- (28) *wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland*
- (29) *wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken*
- (30) *der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Augt ist blau*
- (31) *er trift dich mit bleierner Kugel er trift dich genau*
- (32) *ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete*
- (33) *er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft*
- (34) *er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
.....Deutschland*
- (35) *dein goldenes Haar Margarete*
- (36) *dein aschenes Haar Sulamith*

З самого початку треба наголосити на тому, що перед дослідником прочитованої поезії Пауля Целана (1929-1970), одного зі значних поетів не лише Австрії, а й Європи другої половини ХХ ст., порушено занадто важливе і складне дипломатичне завдання, бо ніякої аналітичної трудності характеристика його постмодерністських опусів не викликає. Дипломатія зумовлена тим, що постмодернізм розташовує шарлатанів і дурисвітів від мистецтва безпосередньо поруч з його справжніми творцями, але й серед

них не може встановити об'єктивної ціннісної ієрархії: ремісники, майстри, таланти, генії не мають навіть теоретичної можливості бути розмежованими за принципом професійних здібностей.

Якось О. С. Кушнір, російський поет, літературознавець і перекладач, твори якого, до речі, активно перекладалися українською мовою (отже, коротко кажучи, неабиякий практик і теоретик сучасної поезії, тобто фахівець з проблем постмодернізму), висловився про останнього так, що це і сьогодні не втратило свого сенсу, бо розкрило саму суть постмодерністської стилістики: *«На зміну традиційній поетичній більшості приходять нова більшість, яка називає себе авангардом. 'Я – авангардист', – говорить модний поет, і голіруч його не візьмешь. При цьому весь його авангардизм зводиться до того, що він пише 'незрозуміло'. А там і розуміти нічого: все простіше простого. Незрозумілим залишається зовсім інше: незрозуміло, як написано 'Мідного вершника'»*.²

Про те, що постмодернізм є андерсенівським голим королем, якого важко викрити, бо серед оцінюючих бракує наївної і через це правдивої дитини, свідчить об'єктивно (а не за наміром автора) і твердження одного з провідних російських теоретиків постмодернізму І. П. Львіна з його праці 1998 року, найвагомішого і дійсно у світовій критиці хронологічно одного з останніх досліджень теорії й практики постмодернізму: *«Те, що раніше соромливо ховалося на задвірках великої літератури, сьогодні заявляє про себе на весь голос, а за своєю масовістю та дією на формування смаків широкої публіки воно часто значно перебільшує вплив серйозного проблемного мистецтва. (...) Саме література подібного роду і стала головним предметом пародіювання у постмодернізмі, а її читач – основним об'єктом глазування»*.³

Вельмишановний колега помиляється, бо видає бажане за дійсність: без сумніву, постмодернізм виникав як суб'єктивна критика масової культури (тобто свідомий відхід від неї), але за своїм змістом і власною формою він нічим так і не зміг відрізнити себе від неї. Крім, може, гучних заяв авторів (та їх адептів), що вони генії, а не ремісники.

І дійсно: серед тих митців, які творять за принципами постмодернізму або під їх вагомим (точніше: шаленим) тиском, є і визнані майстри слова: наприклад, австрієць Пауль Целан, німець Ганс Магнус Енценсбергер, француз Сен-Жон Перс (Нобелівська премія за 1960 рік), колумбієць Габріель Гарсія Маркес (Нобелівська премія за 1982 рік), росіянин Йосип Бродський (Нобелівська премія за 1987 рік) та ін. Але чим суттєво вони відрізняються у своїх постмодерністських творах або епізодах від тих ремісників і недоремісників, які заповнили естетичний простір світу і вибіркові зразки з опусів котрих наведено нижче?!

Так, Ів Кляйн, засновник «антропометричного живопису», став скандально відомим у 1960-х роках через «свої» картини, які насправді

створювали для нього голі молоді жінки, що вимазували себе блакитною фарбою і валялися на чистому полотні; сьогодні ці витвори вважаються шедеврами постмодернізму і оцінюються десятками мільйонів доларів. А чи набагато відрізняються вони від деяких таких же незрозумілих картин справжніх майстрів постмодернізму Далі або Пікассо?

Так, Річард Лонг характеризується сучасною критикою як геній постмодерністської скульптури: у 1994 році він на Міжнародній виставці у Німеччині (Дюссельдорф) показав свою інсталяцію (саме цьому терміну віддають перевагу модні скульптори сьогодення та їх пропагандисти), яка складалася з великого крейдяного кола на чорній стіні будинку, до якої вела сорокаметрова лінія зі щєбінки. Чим це відрізняється від деяких скульптур дійсного генія – Ернста Неізнєвного? Це ж не про останнього, а про названий опус першого написав критик пустопорожні порівняння, епітети, метафори й гіперболи: *«Вражаюча монументальність роботи, виконаної за допомогою таких традиційних мінімалістських формуютьючих елементів – кола та лінії. В ній дійсно є якесь містичне чарування»*.⁴

А ось приклади з галузі белетристики. Невідомий автор 1960-х років (поети та дати тут і далі означають не *«батьків»* відповідних стильових тенденцій у постмодернізмі, а лише типових представників цих явищ) створив два опуси, які стали типовою моделлю не лише *«конкретної поезії»*, а й усього вербального постмодернізму, бо змушували працювати на художній зміст тексту не одну семантику слів (*«Я»*, *«Ти»*, *«Слова»*), а ще й їх графічне розташування (*«Між тобою та мною стоїть височена стіна із слів»* – це для першого опусу, *«Слова стали містком між тобою та мною»* – це для другого):

1. WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

WORTE

DU WORTE ICH

2. WORTE

WORTE

WORTE WORTE
WORTE WORTE
WORTE WORTE
WORTE
ICH DU

На базі цієї моделі значний австрійський поет і драматург Ернст Яндль через декілька років намалює (це не троп, а точна констатація пост-модерністського процесу вербального ремісництва) графічним розташуванням лексем "krieg" («*війна*»), він записує це слово з малої літери та "mai" (знову з малої: «*травень*») те, що втілює їх семантика («*У 1944 році всі дванадцять місяців йшла війна, а у травні 1945 вона закінчилась*»):

MARKIERUNG EINER WENDE
(«ВИДІЛЕННЯ ОДНОГО РУБЕЖУ»)

<i>1944</i>	<i>1945</i>
<i>krieg</i>	<i>krieg</i>
<i>krieg</i>	<i>krieg</i>
<i>krieg</i>	<i>krieg</i>
<i>krieg</i>	<i>krieg</i>
<i>krieg</i>	<i>mai</i>
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	

Так, український поет Валерій Ламах написав у 1978 році текст, у якому майже кожне слово втрачає свою денотативну семантику і через своє лінійне розташування набуває не контекстуального, а авторського, підтекстного, значення, розтлумачити яке неможливо принципово:

Я розплющив очі
я побачив повітря наповнене сонцем
і від цього було світло і радісно
я побачив у глибині повітря наповненого сонцем
прийдешній день
і день був попереду ...

Інший український поет А. Шепетчук поєднав у 1991 році вказані вище графічну і підтекстну стильові тенденції постмодернізму, замінивши, щоправда, вербальну графіку цифровою:

КАНЗ (тобто «**Кантри**» – Н. А. М.)

*ЗгономеЗя сЗптиза – ли100пад
о раз2ивает о100в 1окий.
АсиммеЗчные неи100вством 40и
рас5е Зумфально 100порят.*

А російська поетеса С. Щученко запропонувала у 1996 році логіко-семантичну анархію поєднання слів заради отримання несподіваного й нісенітного сюжетного ефекту:

*Дарю тебе на память сон,
где изумрудные лисицы
приходят ночью на балкон
с тобою всласть наговориться.
Где фиолетовый енот
играет в шашки на диване,
а бирюзовый кашалот
ныряет в лимонадной ванне ...*

Не аналізуючи наведені приклади і навіть не порушуючи питання про те, чи є вони поезією у багатотисячолітньому розумінні цього терміна, увагу звернути треба лише на те, що вони, різні за поверховою формою та першопоглядним змістом, є насправді суттєво спорідненими своїм пусто-порожнім сенсом, бо створені за принципом алогізму й асоціації та суб'єктивної рецепції (тобто будь-якої здогадки, будь-якого бездоказового тлумачення) читачем, а не логічного й обов'язкового наповнення читача об'єктивною думкою автора.

І з цього боку вони нічим не відрізняються від витворів майстрів художнього слова, зазнавших могутнього отруйного впливу постмодернізму. Наприклад, від поеми «**Птиці**» (1962) лауреата Нобелівської премії француза Сен-Жон Перса, в якій що не слово, то нісенітниця, або безглуздя, або ребус, який ніколи не можна розгадати: «*Из всех, кто нам близок по крови, лишь птица, страстная жрица жизни, несет за пределы дня судьбу свою необычайную. Странница, солнечным ветром гонимая, летит она ночью – слишком короток день для ее беспокійного духа. В сером, как галлов омела, лунном свечении призрак ее населяет пророчество ночи. И ночной ее крик – это крик самого рассвета, крик священной войны обнаженных клинков...*» (переклад В. Кучерявікіна). Або, наприклад, від циклу

віршів «**Похорон Бобо**» (1972) лауреата Нобелівської премії росіянина Йосипа Бродського з тією ж стилістикою, що і у Сен-Жон Перса:

*Бобо мертва, но шапки не долой.
Чем объяснить, что утешаться нечем.
мы не приколем бабочку иглой
Адмиралтейства – только изувечим.
Квадраты окон, сколько не смотри
по сторонам. И в качестве ответа
на «Что стряслось?» пустую изнутри
открой жестянку: «Видимо, вот это».
Бобо мертва, кончается среда.
На улицах, где не найдешь ночлега,
белым-бело. Лишь черная вода
ночной реки не принимает снега.*

Або, кінцевий приклад, занадто музичний вірш української поетеси Ліни Костенко «**Осінній день**» (1996):

*Осінній день, осінній день, осінній!
О синій день, о синій день, о синій!
Осанна осені, о сум! Осанна.
Невже це осінь, осінь, о! – та сама.
Останні айстри горілиць зайшлися болем,
Ген килим, витканий із птиць, летить над полем.
Багдадський злодій літо вкрав, багдадський злодій.
І плаче коник серед трав – нема мелодій.*

Не важко бачити з наведених прикладів, що головний стильовий принцип постмодернізму – це відмова від логіки думки, що було і залишається суттю традиційної, класичної, белетристики протягом її майже п'яти-тисячолітнього існування, і перехід до «логіки» граматики, тобто до зв'язку вже не слів за їх денотативною, конотативною й контексткальною семантикою, що породжувало об'єктивний зміст твору і через це – його істинне сприйняття читачем і дослідником, а лише слів за їх морфологічними й синтаксичними категоріями, що породжує тільки незліченні й необмежені натяки на можливий зміст і через це – його помилкове сприйняття читачем і дослідником.

І хоча постмодернізм народився як культурно-історичне явище у другій половині ХХ ст., сам його принцип авторського підтексту (тобто об'єктивно не сприймаємого змісту) існує вже декілька тисячоліть, про що я нещодавно написав наступне: «*Витоки й мотиви такої моделі самовираження (тобто постмодернізму – Н. А. М.) сягають темряви тисячоліть: 'вчена' (= 'темна') поезія олександрійського еліна Каллімаха*

(III тис. до н. е.),⁵ 'темний стиль' провансальського трубадура Раймбаута III графа Оранського (XII ст.), 'культуранізм' барочного іспанця Гонгори-і-Арготе (XVII ст.), 'лімерики' англійця Ліра (XIX ст.), символізм французького Рембо (XX ст.), особливо його сонет 'Голосні', та ін. Але в них художній образ є ще наслідком контексту, і лише в XX ст. (футуризм, сюрреалізм, конкретна поезія, концептуалізм тощо) протекст та контекст урешті-решт поступляться місцем зашифрованій нісенітничій-підтексту, який почне міцно впливати не лише на повних adeptів постмодернізму, цих 'каліфів на годину', яких засоби масової інформації і деякі філологи-стилісти рекламують як черговий модний крам, але й на письменників цілком традиційного типу словесності (бо перетворити просту лінію на орнаментальну значно легше, ніж на силует знайомої речі, істоти, людини). Зрозуміти й спрогнозувати цей феномен (поезія самовираження та її вплив на традиціоналістів) можна лише після урахування соціальних та іманентних факторів: масоїдність індивіду (відсутність у нього оригінального, особистого, світоспоглядання, тобто перетворення автора, оповідача, персонажа і читача з особистостей як самоцінних космосів на серійну істоту-автомат), закритість індивіду (будь-якого соціального угруповання тощо) як специфіка суспільного життя в XX ст., девальвація семантики слова засобами масової інформації, бажання митця працювати з фактурою художньої сировини, співавторство з адресатом як домислення останнього за адресанта (а не як мислення разом із ним, що має місце в традиційному художньому образі) тощо. Ці фактори дозволяють побачити в традиційному художньому образі колективний комунікативний акт (а в образі самовираження – його відсутність) і через це стверджувати, що розквіт поезії самовираження вже відбувся, хоч її занепад і вплив на аристотелівську белетристику тягнутися буде ще довго».⁶

Над принципом самовираження (тобто постмодернізмом) глузував ще великий іспанський драматург доби Відродження Лопе де Вега, коли і терміну «постмодернізм» ніхто не знав і не використовував, а сутність його як естетичного явища вже давала про себе знати: «Ви можете створити поета-культу (від «культуранізму»), так звався тоді в Іспанії принцип самовираження, який сьогодні носить назву «постмодернізм» – Н. А. М.) за 24 години: декілька переставлень слів, чотири формули, шість латинських лексем або декілька іншомовних фраз – і справу зроблено».⁷ А провідний німецький письменник XX ст. Г. Белль (лауреат Нобелівської премії за 1972 рік), відрікаючись від постмодерністського змісту як самовираження, вказував, що для об'єктивного сприйняття художньої літератури треба цінити перш за все традиційну семантику слова, загальноконвенціональну граматику, стилістику тощо: «Зараз занадто захоплюються аналізом змісту (...), тоді як це – лише передумова (...).

*Оцінюйте слова, вивчайте синтаксис, досліджуйте ритміку – ось тоді і стане зрозумілим, що за словник, що за синтаксис, що за ритм у гуманізмі та соціумі нашої країни».*⁸

Цілком зрозуміло, що постмодернізм – це явище соціальне і тому одними негативними рисами неможливо охарактеризувати його об'єктивно. Він, безумовно, значно розширив музичні можливості поезії (взяти хоча би процитований вірш Л. Костенко «**Осінній день**» з його неймовірною насиченістю звукописом), занадто активізував полісемію слова (цитата з Сен-Жон Перса) та використання алюзії й ремінісценції (фрагмент з Й. Бродського) тощо, але він зробив це злочинно й зрадницьки: бажаючи розуміти під поетичністю лише пишнobarвність і багатозначність форми висловлювання, він придушив у поезії саму її сутність – художньо-ліричне пізнання дійсності (тобто індивідуальне оформлення соціально значущої думки).

Сказане відноситься цілком і до вірша П. Целана, до детального аналізу якого я й переходжу. Щодо його музичності треба сказати одразу, що вона трохи штучна, бо визначає не стільки фонетичний бік тексту (себто не стільки звукопис у ньому, який, безумовно, у вірші є), скільки кількісну розтягнутість рядків і змістовну неприродність повторів: назвавши свій витвір «**Фуґою смерті**», автор змушений був і будувати його за законами музики, а не лірики (мотиви, лейтмотив, їх варіювання тощо). Через це лексична тавтологія повинна була час від часу з'являтися у вірші і вступати при цьому в несподівані для читача і самого автора змістовні зв'язки, зрозуміти які не завжди можливо. Це і робить музичність вірша трохи штучною, бо повтори тут менше «звучать» (на що сподівався автор і що потребує звукопис як поетичне явище), а більше «значать» (на що автор зовсім не розраховував, коли брати до уваги всі семантичні шари посталих повторів).

З іншого боку, назвавши свій витвір «**Фуґою смерті**», Целан вимушений був використовувати лексеми та їх сполучення, які або мають цю семантику вже в загальнонаціональному словнику, або породжують її лише в тексті, або, на думку поета, натякають на неї через імпліцитні асоціації своїх текстових зв'язків. Тому у вірші багато слів із семою «смерть» за їх денотативним, прямим, значенням ("Grab, Schlangen, Tod, er trifft dich mit bleierner Kugel, aufhetzen, er schenkt uns ein Grab in der Luft") та контекстуальним ("schaufeln, Margarete, Rüden, Juden, spielt, greift nach dem Eisen, dann steigt ihr als Rauch in die Luft, seine Augen sind blau"). Але не менше є слів у вірші, які можуть сприйматися за їх текстовим значенням як синонімічні до лексеми «смерть», та ніхто (навіть автор) і ніщо (тобто його текст) не гарантує, що таке дешифрування їх змісту буде правильним: наприклад, "schwarze Milch der Frühe", "dein aschenes Haar Sulamith" та ін.

Отже, в лексичі вірша Целана не можна не встановити чотири групи слів та сполучень з різними рівнями прозорості (зашифрованості) семантики: денотативна (загальноконвенціональна), контекстна (оказіональна для цього тексту), підтекстна поверхова (авторська, суб'єктивно асоціативна, але яка дозволяє хиткий вибір одного, магістрального, тлумачення з декількох можливих), підтекстна глибинна (авторська, суб'єктивно асоціативна настільки, що не дозволяє жодного тлумачення з безлічі можливих).

Перший шар лексики (денотативний) складностей для дослідника не створює, хоча загальний принцип штучності, пишномовності письма в постмодерністів взагалі і у Целана зокрема залишує і тут деяке своє шумовиння: «свинцева куля» (а якщо б було «мідна», «залізна», «срібна» тощо?), «він дарує нам могилу в повітрі» (а якби було «дає», «пропонує» тощо?) і т. ін.

Трохи більш зашифрованим, але відносно легким для розгадування є другий, контекстуальний, шар лексики у Целана (як наочний аргумент далі наводяться слова із семою «смерть», головною для вірша):

– "schaufeln" – у контексті всього твору, а зовсім не з першої своєї появи, це слово можна сприйняти як натяк на гітлерівські концтабори, де в'язнів примушували самі копати могилу для себе;

– "Margarete" – можлива ремінісценція з гетевської Гретхен, «вбитої» жорстокосердям Фауста;

– "Rüden" – алюзія з нацистських часів, коли есесівці цькували в'язнів концтаборів собаками;

– "spielt" – алюзія з тих же часів, коли в'язнів примушували грати на музичних інструментах під час катування інших в'язнів;

– "er greift nach dem Eisen" – ремінісценція з популярної у Третьому Рейху п'єси нацистського письменника, в якій головний персонаж висловив думку, що стала ідеологічною тезою Геббельса та його пропаганди: «Коли я чую слово культура, я хапаюся за пістолет»;

– "dann steigt ihr als Rauch in die Luft" – алюзія з гітлерівської доби, коли в'язнів «перетворювали» в крематоріях на дим;

– "seine Augen sind blau" – ремінісценція з Ніцше щодо його назви німця-надлюдина як «білявої бестії» з блакитними очима і одночасно алюзія з гітлерівського періоду, коли справжнім арійцем, який мав право й обов'язок цькувати, вбивати та «перетворювати» на дим усіх неарійців, могла бути тільки ця белява бестія з блакитними очима.

Ще більш герметичним виступає третій, підтекстно поверховий, шар лексики у вірші Целана, бо дозволяє досліднику вибрати одне з багатьох тлумачень своєї семантики, але не дає для цього вибору об'єктивних (тобто текстових) аргументів. Так, словосполучення "dein aschenes Haar Sulamith" лише через фонові знання дослідника може бути сприйнято як

опис смерті, але таке тлумачення є повністю бездоказовим. За бажанням дослідника можна побачити в лексемі "*Sulamith*" натяк на кохану старозавітного іудейського Соломона («**Пісня над піснями**») і через це – на євреїв у нацистській Німеччині, у "*Haar*" – на волосся замордованих в'язнів гітлерівських концтаборів, в "*aschenes*" – на попіл з нацистських крематоріїв тощо. Але чесний дослідник не може при цьому не відмітити, що Целан створює для свого неозначеного виразу прикметник "*aschen*" від іменника "*Asche*" (=«**попіл**»), але точно встановити його зміст неможливо, бо семантику «**фарба як попіл**» має німецька лексема "*aschblond*", а семантику «**перетворення на попіл**» – лексема "*aschig*". Отже, лише власні асоціації та творчі здібності читача можуть перетворити целанівське словосполучення "*dein aschenes Haar Sulamith*" на художню алюзію з трагічної історії євреїв у фашистському Третньому Рейху, до складу якого входила і Австрія, батьківщина поета.

Але ті ж асоціації та здібності дослідника-читача можуть перетворити аналізований вислів на будь-який інший натяк, образ, символ (аргументи-прикладні наведено нижче). І тоді «**Фуга смерті**», за законами поезики постмодернізму, перероблює об'єктивний сенс традиційної (класичної) белетристики на безглуздий ребус мас-літератури, про що яскраво свідчать перші чотири слова целанівського опусу "*schwarze Milch der Frühe*", які треба віднести до четвертого, підтекстно глибинного, шару целанівської лексики і які проklamують саме цю ребусність, герметичність та впадаючу у вічі штучність змісту й форми тексту. Прокламують і помилково нав'язують її досліднику-читачу з самого початку як єдино можливий підхід до рецепції твору.

Так, сполучення "*schwarze Milch der Frühe*" є повною нісенітницею, бо його подвійний і безмежний за значенням оксюморон "*schwarze-Milch*" та "*schwarze-Frühe*" (= «**ніч-ранок**»? «**чорне минуле**»? «**білий туман забуття**»?) зводить нанівець будь-яке змістовне тлумачення цього виразу, запозиченого Целаном, до речі, з вірша 1939 року австрійської поетеси Рози Ауслендер, де він теж втілює авторський підтекст, тобто логічне безглуздя.

Звичайно, можна звернути увагу на слово "*Frühe*" в цьому виразі і згадати, що воно у сполученні "*in aller Frühe*" може означати початок часу, а у лексемі "*früher*" – минуле; потім подивитися уважніше на лексеми "*schwarze*" (може, вона натякає на чорні мундири есесівців?) та "*Milch*" (= «**туман пам'яті**»? «**туман забуття**»?) – і тоді весь цей вираз можна тлумачити як «**згадки про наше есесівське минуле в гітлерівській Німеччині**». Але сам текст не дає жодного аргументу для такого сприйняття аналізованого виразу, який можна тлумачити і як «**забуття нашого чорного минулого**», і як «**темний туман ранку**», і як безглуздий набір слів «**чорне молоко раннього часу**».

Аналогічне можна і треба сказати і про інші лексеми четвертого семантичного шару з тексту Целана: наприклад, про словосполучення, котрі

оточують лексему "Mann", дешифрувати які кожен читач і дослідник може на власний розсуд, як це зробив український літературознавець і перекладач «**Фуґи смерті**» П. В. Рихло, побачивши тут лише ситуацію з роману Р. Мерля «**Смерть – моє ремесло**»: садистський комендант концтабору, покірні в'язні тощо;⁹ або про "Schlangen": які і чому? «**змії**» чи «**черги**»?; навіщо він "schreibt" і як розуміти це дієслово: «**пише**» чи «**малює**»?; чому він виходить "vor das Haus" і що це за "Haus" – «**дім-будинок**»? чи «**дім-династія**», «**дім-родина**»? І так – до нестями!

Отже, зрозуміти на лексичному рівні аналізований текст можна лише не набагато більше, ніж пропонує семантика його назви: фуґа смерті в'язнів у Третьому Рейсі. Запитується: навіщо ж було використовувати 369 слів, коли одне слово назви целанівського опусу (в оригіналі стоїть одна складна лесема) розкриває повніше зміст (точніше: відсутність змісту!) твору, ніж його 369 лексичних складових?!

Можлива бездоказова відповідь поета (або його прихильника): «Складна думка не може бути втіленою у просту за семантикою лексику».

Аргументована самим текстом вірша відповідь лінгвопоетика: «Коли сказати нічого, а заявити громаді про себе хочеться, використовуєш якомога більше незрозумілих за значенням слів».

Постмодерністський принцип герметичної ребусності целанівського тексту найбільш повно реалізує себе на рівні граматики (перш за все – синтаксису). Колись Л. М. Толстой, наполягаючи на вагомості саме синтаксису у художньому творі, стверджував, що «*стиль – це єдина форма фрази, у котру вміщує себе дана думка*». І тоді виходить, що на рівні творіння, за народною мудрістю, пава (себто форма) виступає такою, яким є сам Сава (тобто зміст), а на рівні аналізу твору синтаксис форми зумовлює зміст думки. А зарозумілість синтаксису Целана (нелогічність повторів однорідних членів речення та відсутність розділових знаків, через що не тільки не встановиш, де закінчується одна синтаґма і починається інша, а й те, в ролі якого члена речення використано те чи інше слово або словосполучення) призводить до того, що завдяки запланованим автором можливостям неминуче різного, але обов'язково необ'єктивного тлумачення синтаксичної форми виникає незаплановане автором протилежне розмаїття думок читача-дослідника щодо її змісту.

Так, повтор обставини часу у перших двох рядках вірша ("wir trinken sie abends, mittags, morgens, nachts") і тавтологічне чотирикратне повторення цього повтору (але у трохи зміненій послідовності, хоча тричі все без тієї ж часової логічності і лише один раз – за природним хронологічним ланцюжком: рядки 1-2, 10-11, 19-20, 27-28-29) свідчить про те, що перелік найменувань складових доби у будь-якій послідовності і його лексичне оформлення повинні означати лише одне – «**завжди**». Але ж про «**завжди**» говорить у Целана речення "wir trinken und trinken", яке те ж

повторюється чотириkrátно (рядки 3, 12, 21, 29). Так навіщо ж 8 пишномовних речень з 87-ма блідими ребусними лексемами замість однієї яскраві і точної «завжди»?!

Коментар, як кажуть у таких випадках дипломати, є зайвим.

Ще декілька синтаксичних міркувань. Четвертий рядок через відсутність розділових знаків можна інтонаційно прочитати по-різному і залежно від цього суттєво змінити його зміст: "Wir schaufeln ein Grab in den Lüften da. Liegt man nicht eng?" Або: "Wir schaufeln ein Grab in den Lüften. Da liegt man nicht eng." Ще один приклад: рядок 6 можна прочитати як "... der schreibt, wenn es dunkelt, nach Deutschland...", а можна і так "... der schreibt, wenn es dunkelt nach Deutschland..." До речі, різні українські перекладачі по-різному і прочитали це речення: так, М. Бажан використав другий з названих вище варіантів («він пише, коли темніє в Німеччині»), а П. Рихло – перший («він пише, коли сутеніє в Німеччину»).

І таких рядків у вірші – десятки, деякі з них дозволяють безліч синтаксичних (і, отже, змістовних) прочитань. Так, рядок 16 можна прочитати як "Er ruft, steckt tiefer ins Erdreich: 'Ihr einen, Ihr andern!', singet und spielt.", або як "Er ruft: 'Steckt tiefer! Ins Erdreich, Ihr einen, Ihr andern! Singet!' und spielt.", або як "Er ruft: 'Steckt tiefer ins Erdreich, Ihr einen, Ihr andern! Singet! Und spielt!'", або ще якимось інакше.

Отже, і на рівні граматики функціонує той же постмодерністський принцип зашифрування пустопорожнечі. Тому, констатуючи у вірші ущільнення думки за рахунок алюзій, ремінісценцій та полісемії, не можна погодитися з твердженням автора останнього за часом українського перекладу целанівської «Фуги смерті» П. Рихла, висловленим ще у 1992 році і частково повтореним у 1998, що Целан змальовує тут «пам'ять і забуття, жорстокість і гуманізм, варварство і милосердя, звіра і людину».¹⁰

Не змальовує Целан, а лише натякає, і натяк цей настільки неоднозначний, так суб'єктивно зашифрований, що розтлумачити його сутність принципово неможливо і, отже, принципово неможливо побачити у вірші велич форми й змісту, про яку твердить П. Рихло: «Пам'ять і забуття... Ця тема стане стрижневою віссю творчості П. Целана. З особливою силою вона звучить у знаменитому вірші «Фуга смерті», який сублімує в собі трагедію і страждання єврейського народу під час Другої світової війни. Цей твір, що увійшов у німецькомовних країнах навіть до шкільних хрестоматій, займає в творчості Целана таке ж місце, як, скажімо, «Герніка» в творчості П. Пікассо. У «Фугі смерті» йде страшне протиборство двох непримиримих начал – жорстокості й гуманізму, варварства й милосердя, звіра і людини. Це протиборство нерівне, у своїй суті фатальне і від цього ще страшніше, бо ж німецькому коменданту концтабору, паталогічному садистові, схильному до сентиментів, протистоїть лише смиренна покора безправних і приречених в'язнів. Скупими

итрихами, без жодного зайвого слова (369 лексем коли досить і однієї в назві?! – Н. А. М.) фіксує Целан цей «світ навиворіт». Вірш побудовано на музикальному принципі контрапункту, в ньому виділяються кілька лейтмотивів, які розвиваються, переплітаються у складних конфігураціях, зливаються воедино. «Фуга смерті» – зразок суггестивної лірики з надзвичайно складною композиційною структурою. Вона насичена міфологічними й літературними ремінісценціями, глибоко зашифрованими алюзіями і вимагає від читача інтенсивної асоціативної співтворчості».¹¹

Вибачаючись перед читачем за цю довгу, але вкрай потрібну цитату, я запрошую його порівняти її зміст з моїм наведеним вище аналізом витвору Целана і зробити самостійний висновок щодо рації тлумачень у кожного з нас.

КОМЕНТАР

1. Статтю написано у червні 2001 року. Публікувалась вона під різними назвами, різними мовами і у різному обсязі декілька разів. Для цього видання вона перероблена стилістично й змістовно.
2. Кушнир А. Заметки на полях / А. Кушнир // Вопросы литературы. – 1990. – № 4. – С. 129.
3. Ильин П. И. Постмодернизм / П. И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – С. 155–156.
4. Kulturchronik. – 1994. – N 4. – S. 15.
5. Краще було б тут назвати старшого сучасника Каллімаха поета і вченого Лікофрона з Халкіді на Евсеї (кінець IV – початок III ст. до н. е.) з його герметично зашифрованою поемою «Олександра» (натяк на доньку троянського Пріама Кассандру), художній принцип якої (темні «пророкування» заднім числом) використовує потім Нострадамус.
6. Науменко А. М. Від рецепції через інтерпретацію до аналізу / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ, 2000. – С. 18–19.
7. Цитується за: Артамонов Г. С. Література 17-18 вв. / Г. С. Артамонов. – М. : Просвещение, 1973. – С. 32.
8. Белль Г. Франкфуртские лекции / Г. Белль // Каждый день умирает частица свободы. – М., 1989. – С. 181.
9. Рихло П. Мак забуття і полин пам'яті / П. Рихло // Пауль Целан. Меридіан серця. – Чернівці : Прут, 1993. – С. 9.
10. Там же, С. 8–9.
11. Там же. Дивись також ці ж думки, які, щоправда, трохи інакше вербально і менш об'ємно оформлені, у статті: П. Рихло «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах / П. Рихло // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 1998. – № 2. – С. 122.

8. РЕЛИГИОЗНЫЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ А. С. ПУШКИНА¹

Вне всякого сомнения, объективный анализ темы, вынесенной в заглавие, имеет едва ли не решающее значение для определения таких глобальных проблем в творчестве гения русской словесности, как национальный характер его поэзии, отношение к православию, назначению искусства и т. п. Однако для конкретного рассмотрения необходимо сразу же заявить о некоторых методологических принципах анализа художественного произведения вообще и пушкинского художественного образа в частности. Первым таким аксиоматическим принципом должен быть постулат о том, что все авторское отражается только в его творениях, а что высказано (или сделано) этим человеком за пределами его художественного творчества (письма, критические статьи, бытовое отношение к окружающему и т. п.), остается художественно невоплощенным и, значит, не принадлежащим поэзии.

Ссылаться при анализе художественного произведения на *«нехудожественные»* суждения автора можно лишь в том случае, если суть этих суждений уже воплощена в художественных образах автора. Вот почему изложенные далее выводы и наблюдения опираются только на поэзию А. С. Пушкина, а не на его *«ничтожнейшие»* суждения, как назвал Пушкин жизнь любого истинного поэта, если тот не посещен вдохновением, а, как рядовой обитатель, погружен *«в заботы суетного света»*.²

Как сказал недавно о той же ситуации швейцарский собрат А. С. Пушкина по перу, крупный писатель и литературовед Адольф Мушг, *«все, что автор может сказать о своей книге, будет не истиной, а всего лишь продолжением поэзии»*.³ В связи с этим необходимо высказать и еще один аксиоматический постулат, впрочем, логично вытекающий из первого: мысли одного и того же индивида, когда он находится в ипостасях то поэта, то человека, – это разные мысли, пусть не всегда диаметрально противоположные, но обязательно разные по объему количества и уровню качества. Еще Н. А. Добролюбов в статье *«Темное царство»* (1859) говорил (впервые в европейском литературоведении) о том, что у писателя есть *«теоретические декларации»*, которые не являются всем его мировоззрением, и *«миросозерцание»*, которое прежде всего и воплощается в художественном творчестве, чаще всего при этом вступая в явное противоречие с первым компонентом мировосприятия.⁴

В применении к предмету исследования в данной работе это означает, что индивид в ипостаси человека использует для оценки действительности прежде (и даже чаще) всего свое *«теоретическое мышление»*, а в ипостаси поэта – свое *«миросозерцание»*. Вот почему суждения Пушкина-

человека о религии могут приниматься в расчет лишь тогда, когда они подтверждены его художественными образами.

Поэтических произведений, которые давали бы относительно однозначный ответ на вопрос об отношении А. С. Пушкина к религии, у него нет. Но есть такие (разумеется, в том числе и на религиозную тематику, но большей частью светскую), в которые религиозная проблематика входит более или менее значительным компонентом. Впрочем, при поверхностном взгляде к «чисто» религиозным можно отнести и совсем юного, еще царскосельсколицейского «Монаха» (1813), и более позднюю, но все еще по-юношески разудалую, хотя и спорную (т. е. принадлежащую ли перу А. С. Пушкина) «Гавриилиаду» (1821), и зрелого «Ангела» (1927), и мудрого, как старец, и так же, как тот, странного «Странника» (1835), забредшего в творчество позднего А. С. Пушкина из произведения английского барочного писателя XVII века Дж. Беньяна, и другие (в частности, наброски к «Адовой поэме», впервые опубликованные С. А. Венгеровым в 1908 г.)⁵, но лишь при поверхностном взгляде на них, ибо религиозная тематика здесь на самом деле используется вовсе не для религиозной проблематики или, по крайней мере, прежде всего не для религиозной.

Уже одно это принуждает исследователей подвергать анализу широкий круг произведений А. С. Пушкина, чтобы сложить скудную, но достаточно понятную мозаику на тему «Пушкин и религия». Однако анализ заявленной проблемы отягчается тем, что взгляды Пушкина на религию на протяжении всего творчества имели тенденцию к существенным изменениям, которые можно упрощенно выстроить в линию: атеизм – пантеизм – православие. Другое дело, что эти изменения так и не оформились окончательно, но проще проблема от этого не становится, а наоборот, усложняется, ибо двусмысленность позиции позднего А. С. Пушкина создает излишний ажиотаж вокруг его отношения к религии.

Анализ поэтического наследия А. С. Пушкина позволяет сделать аргументированный вывод о том, что Пушкин в своем творчестве постоянно выступает как сугубо светский, мирской, нерелигиозный автор. Вполне возможно употребить тут определение «*атеист*», особенно для характеристики раннего Пушкина, хотя до прямого отрицания религии он и в молодости все же не доходил. Вероятно, более уместным был бы тут эвфемизм «*вольтерьянец*», ибо поэт отрицал религиозные святыни (в том случае, когда дело доходило до своего логического завершения) не как суть религии, а как следствие искажения их церковью. И все же предпочтительнее, говоря об отношении А. С. Пушкина к религии, употребить философский термин «*эпикурейство*». Правда, из теории древнегреческого мыслителя, давшего название этому учению, Пушкин в меньшей степени взял его теософию (отрицание вмешательства бога в

дела мира), еще в меньшей – его сенсуализм познания (истина дается в ощущениях), но зато полностью – его гедонистскую этику (смысл жизни в альтруистическом наслаждении).

Именно в гедонизме, который сопровождает А. С. Пушкина всю жизнь от лицейской незавершенной полупоэмы **«К Наталье»** (1813) до последних предсмертных стихотворений 1836 г. (**«От меня вечер Леила...»**, **«Забыв и рошу и свободу...»** и др.), заложена и антирелигиозность поэта, и основа его движения к вере; впрочем, отнюдь не религиозного движения, о чем сказать следует уже сейчас.

Гедонизм как отрицание религиозных запретов, как раблезианский разгул плоти, как альтруистическая земная любовь к ближнему переполняет Пушкина не только в сюжетах этих произведений, но искрометен и легок он (гедонизм), несомненно, у раннего поэта, оформившись, пожалуй, афористичнее всего в **«Гробе Анакреона»** (1815): *«Жизнью ж дайте насладиться; / Жизнь, увь, не вечный дар!»* Однако для эволюции А. С. Пушкина в пределах заявленной темы важнее два других, более ранних стихотворения из того же 1815 г.: **«Мое завещание друзьям»** и **«Моя эпитафия»**, в которых юношеская бравада перед смертью (поэту ведь только 15 лет!), или, точнее, юношеская игра со смертью воплощаются в философский подтекст античного атеизма: нет у пушкинского лирического героя религиозного страха перед смертью, есть потребность в вечном бытии души, есть желание жить полной мерой на этой брэнной земле.⁶

Именно из гедонистского понимания жизни как плотского наслаждения возникают у А. С. Пушкина уже в самом раннем творчестве, а затем и в зрелом периоде произведения на антирелигиозную тематику и проблематику: **«Монах»** (1813), **«Сказки»** (1818), **«Русалка»** (1819), **«Гавриилиада»** (1821), **«Десятая заповедь»** (1821) и др. Даже если предположить, что **«Гавриилиада»** не принадлежит перу А. С. Пушкина, то у него все равно остается достаточно много произведений, где высмеиваются святыни христианства: пиррова победа Панкратия над собой в эпизодах свращения его дьяволом (поэма **«Монах»**, 1813) еще подается поэтом с веселым юмором или же с легкой иронией, но в стихотворении **«Сказки»** (1818) фамильярное отношение к деве Марии и Спасителю уже пропитано полугорькой иронией⁷; правда, эта ирония обусловлена неприятием А. С. Пушкиным российского самодержца Александра I, против которого и направлено все стихотворение, а богородице и Иисусу Христу достается, так сказать, по инерции, но комедийное отношение поэта к христианским святыням (ведь в конечном итоге и царь, по христианству, – *«помазанник Божий»*), а, по православию, – *«любая власть от Бога»!*) не становится от этого благостно-религиозным.

Именно потому А. С. Пушкин в балладе «**Русалка**» (1819), словно переделывая на качественно ином, высокохудожественном уровне своего незрелого «**Монаха**», принуждает служителя церкви на этот раз поддаться гедонистическим чарам любви. Но комедийное отношение к проблеме религии отныне исчезает из творчества А. С. Пушкина: Русалка своею красото и вольным образом плотской жизни сломила дух старого монаха, однако ценою гибели его плоти. И над такой грустной дилеммой повзрослевший поэт уже не может смеяться, ибо прозревает ее глубинные корни; потому и жанром тут берется не поэма, как в «**Монахе**», и не сатира, как в «**Сказках**», а баллада с щемящей печальной интонацией.

Однако настоящий перелом наступает (в «**Русалке**» он только намечен) в конце 1821 г. в стихотворении «**Десятая заповедь**», в которой гедонизм уже ставится под сомнение с позиций христианства. Лирический герой «**Десятой заповеди**» еще не хочет отказаться от прелестей гедонизма, еще не видит в них деяний, достойных порицания, но уже, испытывая всю тяжесть давления христианских запретов, не действует, а лишь молча страдает по своему бывшему гедонизму.⁸ Несомненно, это еще всплеск того самого бунта, который направлял лирического героя раннего А. С. Пушкина, но это уже бунт лишь полоненного духа, тогда как плоть уже усмирена.

Отныне религиозная проблематика, как масло вокруг корабля в бушующем океане, будет удерживать в рамках, так сказать, «*религиозного приличия*» гедонизм поэта, а сам он (поэт) все чаще и основательнее будет задумываться над проблемой религиозной веры. И первым веховым произведением на этом отнюдь беспокойном и непрямом пути станет «**Песнь о вешем Олеге**» (1822). Разумеется, «**Песнь**» с трудом можно отнести к пушкинским произведениям, тематика, а тем более проблематика которых взяты из религиозной сферы, однако в ряду названных ранее стихотворений и сама «**Песнь**» становится значительным явлением в этом круге. Ведь по сути своей этики, своего мировосприятия, два антагониста «**Песни**» Олег и Кудесник выступают как образное воплощение идей, соответственно, гедонизма и религии, бренности тела и бессмертия души. И здесь, в отличие от прежних творений поэта, гедонизм вначале субъективно без борьбы уступает свои позиции (Олег соглашается с предсказанием Кудесника и меняет коня), хотя и не отказывается от них полностью, а затем уже и объективно терпит полное духовное и телесное поражение, ибо вера Кудесника оказалось сильнее неверия Олега.

И вновь, как и в «**Русалке**», – щемящая печаль расставания с жизнелюбивым гедонизмом и подчинения духа и плоти религиозной аскезе. Но важнее в «**Песне**», пожалуй, не это этико-философское решение религиозной проблематики, а тот факт, что баллада художественно прорастает сквозь сюжет из истории дохристианских славян. Именно отсюда берет

свои истоки идея необходимости панславизма позднего А. С. Пушкина, которая, по сути, и есть воплощением нигде у поэта прямо не высказанной идеи всесия православия и которая так блестяще религиозно-философски (единение православных славян против католического Запада), но несколько упрощенно политически (не мешайте, мол, русской тирании вершить свои дела) высказана в стихотворениях **«Клеветникам России»** (1831)⁹, **«Бородинская годовщина»** (1831) и др.

Однако в **«Песне»** просматривается зародыш еще одного мотива, сугубо религиозного, ставшего ведущим у позднего А. С. Пушкина: мотив страха гедониста перед собственной смертью, перед ее естественной неизбежностью. Ведь Олег нехотя уступает Кудеснику, ибо страшится предсказанной ему смерти. Религиозный подтекст этой уступки, как потом он проявится в творчестве Пушкина 1830-х годов, ясен: гедонизм дает плоти длительное наслаждение, ограниченное ее брэнностью, а вера прельщает бессмертным наслаждением в сфере божественной вечности.

Разумеется, такую ясность этот мотив приобретет у поэта значительно позднее, чем в **«Песне»**, но после нее в творчестве А. С. Пушкина активно начинает разрабатываться собственно религиозное содержание: этическая и философская сущность дьявола (Демон в **«Демоне»**, 1823; Мефистофель в **«Сцене из Фауста»**, 1825), религиозное как художественное в Библии (**«Свободы сеятель пустынный»**, 1823) и в Коране (**«Подражание Корану»**, 1824) и др. Правда, и в этот период гедонизм поэта зачастую берет верх над религиозными мотивами, которые А. С. Пушкиным, как некогда его кумиром Гете в **«Западно-восточном диване»** (1815), используются для новаторского воплощения своих прежних гедонистских воззрений.

Вовсе не случайно в **«Примечаниях»** к своему циклу **«Подражание Корану»** он пишет, что Коран привлек его не как святое религиозное писание мусульман, а как великолепная поэтическая книга, хотя и являющаяся собранием *«лжи и басен»*¹⁰ Именно поэтому второй период *«религиозного»* развития А. С. Пушкина, начатый **«Русалкой»** и **«Десятой заповедью»**, следует назвать *«эстетическим»* (тогда как первый – *«гедонистским»*), а вершиной его – **«Пророка»** (1826), где религиозная символика полностью подчинена эстетическому замыслу, далекому от религии. В этом втором периоде иногда встречаются мощные рецидивы гедонизма (правда, он ведь вообще никогда не исчезал из пушкинского творчества, а лишь то переполнял его, то входил в нормальное русло), например, **«Мадонна»** (1830), где возлюбленная лирического героя кощунственно приравнена к Деве Марии, но не они определяют эволюцию религиозной проблематики у Пушкина. Именно поэтому в первую очередь тут следует назвать те произведения, где ощутимо поступа-

тельное движение поэта от атеистического гедонизма к умеренному теософизму.

Примечательно в этом смысле стихотворение «Ангел» (1827) и тем, что тут противопоставляются две классические религиозные силы Ангел и Демон с упором на конечную победу первого, но с акцентом на неизбежности их диалектического единства, и также тем, что «Ангелом» Пушкин явно спорит со своим более ранним «Демоном» (1823), утверждая теперь уже не монизм бытия, а его дуализм и гетевскую диалектику Зла.¹¹ Еще более примечательно стихотворение «Монастырь на Казбеке» (1829), где философско-религиозная проблематика «Ангела» перерастает в этико-религиозную: в мотив бегства от своих прежних гедонистских принципов в обитель сверкающей религиозной чистоты.¹² Однако нельзя не видеть, что акцент тут поэтом ставится на бегстве от... а не на приходе к...

А это сущностно важно для определения мировоззренческой эволюции А. С. Пушкина. Вот почему говорить о религиозном преображении поэта, о божественном откровении ему Истины, Веры, было бы преждевременно. Но симптоматичен сам мотив бегства от всего мирского, мотив разрыва со всем плотским и мотив надежды испытать не меньшее, но уже иное наслаждение в сфере идей, прямо противоположных земному гедонизму. А в основе этого поворота Пушкина лежит, как уже было отмечено ранее, философия (да и этика) страха индивида перед бренностью тела и потребности вечного бытия для его духа.

«Холерный» 1830 год усиливает этот мотив количественно (достаточно много произведений у позднего Пушкина в сравнении с предыдущими периодами) и качественно (попытка его многостороннего воплощения: философского, религиозного, этического, психологического, эстетического и т. п.). В «Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы» (1830) этот мотив звучит настолько громко, что поэт уже не может не перевести его из имплицитного подтекста в эксплицитный текст, прямо заявляя, что, помимо осмысленного реального мира, есть еще и объективно существующий и ум манящий мир потусторонний, понять который, найти его смысл и становится основной задачей пушкинского лирического героя¹³, а вместе с ним отныне и самого поэта.

Впрочем, перевод этого мотива из имплицитного подтекста в эксплицитный текст имеет место во многих произведениях 1830 года, и прежде всего в «Повестях покойного Ивана Петровича Белкина», начиная с основного заглавия (покойный повествует как живой!) через заглавие отдельных повестей, олицетворяющее власть иного, надличностного мира над индивидуумом, и некоторые их эпизоды, воплощающие потусторонний мир (многочисленные сны Марьи Гавриловны из «Метели», подготавливающие реальный сюжет повести; «визит» мертвецов в «Гробовщике» и др.), до самой сквозной идеи сборника: господин

Случай как полноправный представитель Судьбы, существующей в запредельном мире.

Ведь смерть И. П. Белкина от простуды – случайна, случайно сохранились от *«разных домашних нужд»* ключницы его повести, случайна встреча Сильвио и графа, случаен выпад первого и случайна пощечина второго, случаен жребий на первой дуэли, случайно проникновение рассказчика в тайну Сильвио, случайно появление жены графа во второй дуэли и т. п. Не много ли случайностей в одном только **«Выстреле»**, меняющих существенно жизнь персонажей? И то же можно сказать о любой повести Белкина. А ведь и сон Татьяны из 5 главы **«Евгения Онегина»** имеет ту же функцию, что и сны Марьи Гавриловны из **«Выстрела»**, и написан он в то же самое время признания А. С. Пушкиным власти над человеком иного, потустороннего мира.

Главное, чего при этом боится поэт, – потеря своего орудия познания, тонкого аналитического скальпеля ума (**«Не дай мне Бог сойти с ума»**, 1833), но в этой боязни надо видеть прежний бунтующий гедонизм Пушкина, а не религиозное умиротворение. Показательна в этом смысле его маленькая трагедия **«Пир во время чумы»** (1830), в которой мотив страха перед смертью как возможная основа перехода А. С. Пушкина от гедонизма к религии аскезы получает, говоря языком музыковедения, контрапунктное и лейтмотивное воплощение.

Симптоматично уже название этой миниатюры, которое, с учетом сказанного ранее, можно понять как сравнение гедонизма с эгоистическим разгулом во время социального бедствия. Наиболее ярко мысль о гедонизме как синониме эгоизма проступает сквозь эгоцентристские монологи Молодого человека. Но гениальность Пушкина проявляется здесь в том, что он в гедонизме усматривает сложную систему не только мнимых, но и реальных ценностей, прозревает в нем активную действительность, жизнелюбивые принципы. Именно поэтому он вновь и вновь перепроверяет этику и философию гедонизма мыслью то о всепоглощающей и жертвенной любви как их главной слагаемой (песня Мери), то о беспредельном мужестве гедониста как кузнеца своего счастья или несчастья, о мужестве в любой, даже самой трагической ситуации (**«Гимн в честь Чумы»** Председателя), пока, наконец, в устах Священника гедонизм не получит своего религиозно-философского определения как бренности и бесследности всего плотского мира (разумеется, лишь после осуждения его как греховного начала) в противовес вечному бытию души.

И это противопоставление надламывает Вальсингама: боль утраты любимой женщины; желание хотя бы соприкоснуться с ней духовно, но реально; страх, что со смертью исчезнет все, даже величие духа; естественная потребность жить как можно дольше с любимыми и близкими – все это, обусловленное страхом уничтожения личности смертью, застав-

ляет Председателя Вальсингама задуматься над возможной правотой религиозной веры Священника и потенциальной ошибочностью гедонизма. Именно об этом и его последняя реплика к Священнику, в которой каждое слово насыщено религиозной многозначностью («*Отец мой, ради Бога, оставь меня!*»),¹⁴ и последняя ремарка автора, в которой проступает психологический и философский подтекст ситуации («*Председатель остается погруженным в глубокую задумчивость*»).

Однако нельзя не видеть, что оба протагониста (Председатель и Священник) потерпели поражение, ибо первый не смог доказать величия гедонизма, а второй – благодати Бога. И вновь, как и в произведениях «эстетического» периода, акцент ставится на бегстве от гедонизма, но не на приходе к христианской религии.

Наиболее показательным и завершающим поднятую тему становится полупоэма «**Странник**» (1835). Улеглись «*холерные*» бунты 1830 года, ушел личностный страх Пушкина-человека перед возможной смертью и психологическое решение религиозной проблемы, предложенное в «**Пире во время чумы**», уже не устраивает Пушкина-поэта, ибо Вальсингам готов прийти к религии главным образом из-за психологических причин, о которых речь шла выше.

В «**Страннике**» ситуация внешне резко изменена: главный персонаж связан по рукам и ногам семейными, родственными, деловыми и прочими узами (Председатель был «*вольной птицей*»), жизнь его мирная и счастливая (у Председателя – трагедия чумы и личной жизни), однако по своей сути обе ситуации идейно однотипны: страх перед бренностью реальной, плотской, жизни и желание вечности, которую может дать, во-первых, потусторонний мир, а во-вторых, религиозная вера в него, толкают главных персонажей на пересмотр своих гедонистских, нерелигиозных, воззрений. Но если Пушкин-автор только задумывается над этим пересмотром, то его лирический герой в «**Страннике**» уже совершает его. Правда, снова избирая, как в «**Пире**», психологическое решение и снова убегая от настоящего, а не приходя к будущему.

Именно так, не в религиозном, а в этическом и философском смысле, понял «**Странника**» и Ф. М. Достоевский в своей известной «**Речи о Пушкине**»¹⁵, именно так понимают позднего поэта и современные пушкиноведы.¹⁶

А «*черновыми набросками*» к такому, художественному, решению этого этико-философского вопроса стали некоторые завершённые и незавершённые произведения первой половины 1830-х годов, в частности, «**Пиковая дама**» (1833), «**Кирджали**» (1834), «**Египетские ночи**» (1835, но начато в 1830). Нельзя не заметить в них, как религиозный мотив существования и власти потустороннего мира над человеком (идея трех карт, управляющих удачей карточного игрока, сон Германна о визите

графини, его двойной выигрыш в соответствии со сном и третий катастрофический проигрыш вопреки сну в «Пиковой даме»), всевластия случайности над судьбой человека (в «Повестях Белкина», как уже было сказано выше, она имеет место, а в «Кирджали» высмеивается: тут даже с ироническим подтекстом использован традиционный романтический персонаж, который сам творит случайности и свою судьбу) аргументированно заменяется мотивом социальной обусловленности деяний персонажа (все поэтические, «не от мира сего» дарования импровизатора-итальянца из «Египетских ночей» объясняются его весьма прагматичным желанием выбраться из нищеты).

Вопрос об однозначности отношения к религии у Пушкина-мыслителя остается открытым. Однако у Пушкина-поэта он художественно завершен: весь 1836 год появляются стихотворения, в которых звучат религиозные мотивы и используются религиозные сюжеты, реминисценции, аллюзии и т. п., но все это, как и в эстетическом периоде творчества Пушкина,

используется как материал для решения светских проблем («Мирская власть»¹⁷, «Подражание италианскому»¹⁸, «Отцы пустынники и жены непорочны»¹⁹ и др.).

Таким образом, у Пушкина-поэта был и есть свой художественный мир, в котором на правах части целостной системы персонажей действуют, словно его *alter ego*, и гедонист-атеист, и гедонист-вольтерианец, и гедонист-пантеист, и гедонист-панславист, и гедонист-еретик и др., но нет верующего в бытовом, а тем более теософском смысле этого слова.

КОМЕНТАР

1. Впервые опубликовано в 1998 году: Науменко А. М. Анализ творчества / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Т. 3. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 20–27. Для данной публикации текст статьи существенно переработан.
2. Пушкин А. С. Поэт («Пока не требует поэта ...», 1827).
3. "daß alles, was ein Verfasser über sein Buch sagen kann, nicht Wahrheit, nur Weiterdichtung ist" // Muschg, Adolf. Herr, was fehlt Euch? – F. a. M. : Suhrkamp Verlag, 1994. – S. 12.
4. Добролюбов Н. А. Собрание сочинений / Н. А. Добролюбов. – Т. 5. – М., 1962. – С. 22.
5. Пушкин А. С. Собрание сочинений / Под ред. А. С. Венгерова. Т. 2. – СПб., 1908, с. 85. На двух последующих страницах были помещены и рисунки Пушкина на тему ада. Впоследствии Д. Д. Благой доказал, что текст и рисунки принадлежат разным творческим периодам

поэта, но художественные функции религиозной темы это не меняет (Д. Д. Благой. Фауст в аду // Д. Д. Благой. От Кантемира до наших дней. I. – М., 1972. – С. 286–303).

6. «Хочу я завтра умереть / И в мир волшебный наслажденья, / На тихий берег вод забвенья, / Веселой тенью отлететь ... / Устройте завтра шумный ход. / Несите радостные чаши ...» (Мое завещание друзьям, 1815); «Здесь Пушкин погребен; он с музой молодою, / С любовью, ленью провел веселый век, / Не делал доброго, однако был душою, / Ей-Богу, добрый человек» (Моя эпитафия, 1815).
7. «Мария в хлопотах Спасителя страшает: / «Не плачь, дитя, не плачь, сударь». (Сказки, 1818). Стоит обратить внимание хотя бы на просторечия «страшает», «сударь» (с неверным ударением!), чтобы почувствовать глумливое отношение к святыням христианства. Лирический герой «Десятой за поведи» не желает добра ближнего своего, кроме ... прелестной рабыни друга!
8. «Славянские ль ручьи сольются в русском море? / Оно ль иссякнет? вот вопрос».
9. Пушкин А. С. Примечания к циклу «Подражание Корану»: «Нечестивые, пишет Магомет (глава «Награды») думают, что Коран есть собрание новой лжи и старых басен». Мнение сих нечестивых, конечно, справедливо (! – Н.А.М.); но, несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом».
10. Если Демон в «Демоне» – только зло, то в «Ангеле» он уже, не без влияния Гете (ведь «Сцена из Фауста» появилась у Пушкина до «Ангела»), утверждает: «Не все я в мире ненавидел, / Не все я в мире презирал!»
11. «Туда б, в заоблачную келью, / В соседство Бога скрыться мне!»
12. «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу».
13. Первый пласт многозначности этой реплики: «Отец» – а раньше Председатель обращался к священнику со словом «старик» (значит, он признает теперь величие священнического сана!); «ради Бога» – т. е. я хочу, но не могу верить; «остав» – т. е. я пропащий. Второй пласт: вся реплика – как реминисценция из Нового Завета, когда Христос (Бог-Сын) обращается в ночь перед арестом к Богу-Отцу с просьбой пронести мимо него его трагическую чашу судьбы.
14. См. о том же: Тюнькин К. И. Высокое призвание поэта / К. И. Тюнькин // А. С. Пушкин. Стихотворения. – М. : ХЛ, 1970. – С. 11–12.
15. «Об «уходе» от всего того, что стало ненавистным, от того мира, который стал чужд и враждебен, о «побеге» за черту, которая была до сих пор запретной, – от рабства к новой, еще не изведанной свободе, – мечтал, особенно в последние годы, Пушкин: «Давно завидная мечтается мне доля- / Давно, усталый раб, замыслил я побег /

В обитель дальнюю трудов и чистых нег...» («Пора, мой друг, пора!...», 1834)». Там же, с. 11. Впрочем, процитированное К. И. Тютюнкиным стихотворение может своим словом «обитель» (с учетом анализируемой в данной работе темы) дать поводы к совершенно иной интерпретации: поэт ведет речь о «побеге» в иную религию. Ведь не случайно он пишет и «Фауста», и «Пир», и «Странника».

16. Несколько упрощая, проблему стихотворения можно свести к мысли о том, что, по Пушкину, нельзя ставить часовых у распятия.
17. А здесь: «Иудам нет прощения».
18. А здесь и того проще: «Люби ближнего».

9. ЛЕКСИКА ЛЮБВИ У НЕМЕЦКИХ РОМАНТИКОВ¹

Пусть не покажется кому-нибудь чрезмерно наивным или же чересчур научным название статьи, но оно раскрывает действительную ситуацию: автор желает показать, какими словами романтики Германии описывали любовь. Известно ведь, что в художественной литературе слово играет первую скрипку. Иное дело, что даже за таким разъяснением заглавия остается много неясного: зачем, мол, писать о словах, если можно и так увидеть их невооруженным глазом, и потому не лучше ли показать, как понимали любовь поэты немецкого романтизма.

Впрочем, это, кажется, давно показано.²

Вот тут и начинается собственно научная проблематика данной статьи: а так ли уж видны (т. е. понятны) слова в беллетристике? Не пытаемся ли мы зачастую все еще и сегодня, как и сотни лет назад, анализировать художественное слово двумя традиционно-описательными и потому тупиковыми методами: литературоведческим (т. е. увидеть образ в слове, предав при этом активному забвению само слово) и лингвистическим (т. е. охарактеризовать языковые параметры слова, забыв начисто о его художественной образности), как это делают даже весьма солидные филологи (например, Р. Якобсон, лингвист с мировым именем,³ или немецкий литературовед европейской известности В. Хинк⁴).

А ведь одно (художественный образ) рождается из другого (текстовых категорий слова), ибо ему просто не во что больше воплощаться. Даже если принимать в расчет современную, с позволения сказать, «*поэзию*» самовыражения, в которой смысл творит сам читатель собственными ассоциативными путями, то и тогда придется признать, что и в ней первопричиной субъективизма при восприятии постмодернистского текста будет опять-таки лингвистическая наполненность слова.

Совсем не случайно поэтому в последние годы в германистике активизируется функциональный подход к художественному произведению,

сторонники которого пытаются определить прежде всего художественное назначение компонентов произведения, а не только назвать и описать их. Так, в 1993 году немецкий германист Г. Велльманн опубликовал сборник статей об этом подходе, а европейски известный литературовед М. Райх-Раницки (Германия) издал в 1995 г. десяти томную антологию немецкой лирики от Средневековья до 1990-х годов, работу над которой он начал еще в середине 1970-х и в которой каждое из 1000 предложенных стихотворений проанализировано (именно проанализировано, а не прокомментировано!) филологически (т. е. одновременно с позиций лингвистики и литературоведения).⁵

Разумеется, не все анализы удались, но уже один перечень имен аналитиков говорит об успехе этого титанического труда: поэты и писатели (М. Вальзер, П. Вапневски, В. Йенс, В. Кеппен, Г. Кунерт, П. Рюмкорф и др.), критики и литературоведы (Бенно фон Визе, Ханс Майер, Адольф Мушг, Марсель Райх-Раницки, Вальтер Хинк и многие другие). Через два года после этой антологии в Германии вышел энциклопедический словарь Герхарда Хёна по творчеству Г. Гейне, построенный на тех функционально-филологических принципах.⁶ Иное дело, что и здесь, как и в антологии М. Райх-Раницки, эти принципы реализуются не как система, а как сумма, т. е. по выбору анализирующего: важным считается (и аргументируется) лишь то, что кажется таковым исследователю, вместо того, чтобы идти к этой важности от слова самого произведения. Именно поэтому получается, что иногда хвалят пустоту и ругают величие.⁷

Нельзя не заметить, что этот функционально-филологический подход к беллетристике нов лишь в относительном плане: еще в 1910-20-е годы, не без, вероятно всего, влияния Московского Лингвистического кружка, первым начавшего разрабатывать эту проблему, на что вполне справедливо указал Р. Якобсон,⁸ а также не без влияния Петроградского ОПОЯЗ'а, возникшего в 1916 г., русские и советские филологи начали внедрять его активно в научный обиход: В. Брюсов (1914),⁹ и С. Бобров (1915)¹⁰ – о технике стиха у А. С. Пушкина, О. Брик (1917) – о звуковых повторах,¹¹ Л. Гроссман (1922) – о звукописи и композиции тургеневских «**Стихотворений в прозе**»,¹² Л. В. Щерба (1923) – о ритмике стихов А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова,¹³ А. М. Пешковский (1925) – о содержательности поэтической звукописи,¹⁴ А. Белый (1929) – о содержательном ритме в поэзии¹⁵ и др., о чем я уже писал более подробно.¹⁶ Затем он успешно продолжит свой расцвет в 1930-е годы в трудах Пражской школы,¹⁷ но вскоре будет потеснен, а затем и вытеснен «*новой критикой*», структурализмом и разными дескриптивными, дистрибутивными, генеративными и прочими лингвистиками (на Западе) и вульгарным социологизмом (в СССР).

Автор этой статьи, творчески продолжая предшествующих филологов, предлагает несколько иной подход к художественному слову, названный им в 1988 г. «лингвопоэтическим»,¹⁸ т. е. синтезирующим оба описательно-традиционных метода (литературоведческий и лингвистический) и акцентирующим художественную функцию каждого слова (точнее: каждой текстовой единицы), ибо образ в беллетристике возникает линейно (за счет очередности слов) и синтетически (за счет слияния всех слов в единый целостный контекст).

Объектом исследования не случайно выбрана поэзия романтизма, ибо споры об этом литературном направлении (сколько методов? стилей? есть ли в них общее? и т. п.) вспыхивают всякий раз, когда речь заходит о сущности романтизма («вечный» ли это тип художественного творчества как антагонист другому «вечному» типу – реализму, как это ошибочно полагает, например, современный германист К. Зоммерхаге,¹⁹ или же он есть исторически обусловленное художественное явление только первой трети XIX в., как это справедливо отстаивают другие современные германисты: например, А. В. Карельский²⁰ и Д. Л. Чавчанидзе²¹). Еще больше различий возникает при оценке творчества отдельного писателя или даже отдельного произведения.²²

В данном исследовании предпринимается попытка решить эту наболевшую проблему на весьма весомом и конкретном материале – языке самой романтической поэзии. Умному, как говорили римляне, будет достаточно (*sapienti sat*). Нетрудно понять, почему в качестве предмета исследования выбран немецкий романтизм (потому, что он – самый показательный для европоцентристских национальных литератур) и мотив любви (как самый представительный среди всех прочих общеромантических мотивов). Говорить же о том, почему материалом анализа является сюжет о Лорелей, не приходится: этот персонаж уже с момента своего первого появления в немецком романтизме (баллада К. Брентано из 1801 г.), но более всего после баллады Г. Гейне (1824 г.)²³ стал символом романтической любви как таковой, хотя некоторые ученые и полагают, что Гейне убил своей Лорелей любовь (например, Э. Бойтлер²⁴).

Немецкий романтизм породил о Лорелей произведений много и в разных жанрах, родах и даже видах словесного искусства: баллады в лирике (К. Брентано,²⁵ Й. фон Эйхендорф,²⁶ О. Г. фон Лёбен,²⁷ Г. Гейне,²⁸ К. Зимрок,²⁹ Г. Веерт,³⁰ Э. Гейбель,³¹ В. фон Шеффель³² и др.), легенды в фольклоре (К. Зимрок³³ и др.), новеллы в эпосе (О. Г. фон Лёбен,³⁴ К. Матцерат,³⁵ К. Брентано³⁶ и др.), описания в публицистике (А. Шрайбер³⁷ и др.), этнографические зарисовки в географии (Н. Фогт³⁸ и др.) и т. п. Если эти произведения выстроить в хронологическом порядке, то возникает внушительная временная панорама: от самих истоков романтизма у

раннего К. Brentano (1801 г.) до последних романтических всплесков у В. фон Шеффеля в середине 1850-х годов уже в эпоху социологического (критического) реализма, что представляет собой несомненную научную ценность для сопоставительного анализа, ибо выводы на таком различном материале будут весьма объективными и интересными. Создать такую хронологическую картину следует уже потому, что тогда более заметными станут творческие влияния одного автора на другого или их творческие заимствования.³⁹

Вне всякого сомнения, «отцом» поэтического сюжета о Лорелей является К. Brentano, ибо до него народные предания, зафиксированные историками и путешественниками от Средних веков до XVIII ст.,⁴⁰ связывали ее имя (Лурлей или же Лурелей, в зависимости от письменного источника) не с любовью, а всего лишь с определенной горой на Рейне, имевшей чудное многократное эхо. И хотя фольклористы и этнографы после Brentano фиксируют этот сюжет как одну их давних легенд прирейнских земель (Н. Фогт в 1811 г.,⁴¹ А. Шрайбер 1818 г.⁴² и др.), все же делают они это после брентановской баллады и очень близко к его сюжету, тогда как до Brentano таких описаний не обнаружено.

Поэтому весьма прав П. Гриппин, современный комментатор гейневской лирики (и его баллады о Лорелей в частности), собравший, вслед К. Бригглемом,⁴³ основательный материал об истории этого сюжета в немецкой письменности, когда утверждает: «*Именно Клеменс Брентано и был тем, кто первым дал безвестной женщине из легенды имя 'Лорелей' и из девушки, обладавшей завлекательной красотой, сделал волшебницу*».⁴⁴ С ним соглашаются и другие.⁴⁵

В последующем сюжет сущностно не менялся, но приобретал дополнительные его расшатывавшие детали или же новое место и время действия, всякий раз придавая героине несколько иную функцию: мстительная обольстительница у Brentano (1801 г.), как потом у Н. Фогта (1811 г.) и К. Зимрока (1841), – дух леса у Й. фон Эйхендорфа (1815 г.) – речная нимфа у О. Г. фон Лёбена (1921 г.)⁴⁶ и русалка у позднего К. Brentano (1846) – горная фея у А. Шрайбера (1818) и Г. Гейне (1824) и т. п. При этом в нем (в сюжете) как-то незаметно (особенно после Гейне) иссякал любовный источник (вместе с закатом романтизма!): в первой балладе Brentano (1801 г.) Лорелей еще горит мстительной влюбленностью, в этнографической зарисовке Н. Фогта (1811 г.) она уже сама собирается в монастырь (у Brentano ее отправляет туда Епископ); правда, собирается она туда сразу с тремя любовниками, которые, так сказать, из солидарности (или, как пишет сам Фогт, «с тем же, что у Лорелей, чувством полного отчаяния») утопились вместе со своей пассивой, но примечательна тут сама тема ослабления любовного чувства.

В балладе Эйхендорфа (1815 г.) Лорелей уже только мстит (у Brentano и Фогта она еще позволяет себя любить), в описании у Шрайбера (1818 г.), в балладе и новелле Лёбена (1821 г.), балладе Гейне (1924 г.) она, хотя и не мстит и позволяет себя любить, сама уже во всей этой игре вокруг нее непосредственного участия не принимает, а застывает в каком-то женском нарциссизме. В новелле Матцерата (1840 г.) она уже просто полузагадочная нарциссообразная сирена Рейна, заслушаться которую может только неподготовленный странник. У поздних романтиков, уже наполовину стоящих на позициях реализма, Лорелей превращается в простое сказочное существо, занятое своими не бог весть какими важными делами.

Так, в «Сказках» Brentano, опубликованных в 1846 г. после его смерти (хотя работать над ними он начал еще в 1810-е годы, как считают его биографы⁴⁷), в частности, в сказке «**О мельнике Радлауфе и Рейне**» (ее иногда называют, как и сам цикл, «**Сказка о Рейне**»), она уже не жрица любви, а страж подводного клада Нибелунгов, имеет семь дочерей и хотя все еще «*прекрасна телом*», как отмечает Brentano, но полна «*здорового смысла*» и потому уже не увлекает моряков своим чарующим пением, а отпугивает их со всей своей семьей громовым криком.⁴⁸ А в другой сказке («**Сказка о Сурке**») она, продолжая оставаться «*прекрасной*», но «*доброй русалкой*»,⁴⁹ уже покидает свою скалу и клад и зачем-то отправляется «*по стране*» (и это русалка!), да еще «в горы и дикий лес»(!).⁵⁰ Вообще, вполне омещавшаяся персона.

У других поздних романтиков Лорелей становится пародийной фигурой (стихи Г. Веерта, Э. Гейбеля, В. фон Шеффеля 1840-50-х годов), хотя и у них появляются вполне «*положительные*» образы Лорелей: так, например, у того же Э. Гейбеля – либретто оперы «**Лорелей**» (1863 г.) на музыку Макса Бруха. У последующих немецких писателей, уже не романтиков, образ Лорелей стал типичным объектом или ура-патриотических дифирамбов (З. Майер, «**Новая Лорелей**», 1876⁵¹) или же политических пародий (К. Валентин, «**Лорелей**», 1916,⁵² Э. Кестнер, «**Стойка на руках у Лорелей**», 1932⁵³ и др.).

Вот почему нет необходимости сопоставлять все названные и неназванные произведения о Лорелей: и потому, что не все они романтические, и потому, что не все они разрабатывают любовный мотив, и, наконец, потому, что принадлежат они разным жанрам, родам и видам словесности. В случае их сопоставления пришлось бы исследовать добавочно эти их жанровые, родовые и видовые характеристики, что увело бы далеко от заявленного предмета анализа. Во всяком случае в полном объеме не стоит этого делать в данной статье; вопрос о единстве лингвопоэтического изучения всей романтической литературы пусть еще подождет своего часа. Поэтому для чистоты сравнения здесь будут взяты, в основном, четыре баллады: Brentano, Эйхендорфа, Лёбена и Гейне.

Остальные произведения тоже будут привлекаться, но по мере логической надобности и функциональной возможности их сопоставления.

Вначале, однако, сами баллады в орфографии и пунктуации первого издания:

Брентано (в отрывках, цифрами указаны номера строф. Полный текст смотри в сноске 25):

1. *Zu Bacharach am Rheine
Wohnt' eine Zauberin,
Sie war so schön und feine
Und riß viel Herzen hin.*
2. *Und brachte viel zu schanden
Der Männer rings umher,
Aus ihren Liebesbanden
War keine Rettung mehr.*
3. *Der Bischof ließ sie laden
Vor geistliche Gewalt –
Und mußte sie begnaden,
So schön war ihr' Gestalt.*
4. *Er sprach zu ihr gerühret:
"Du arme Lore Lay!
Wer hat dich denn verführet
Zu böser Zauberei?"*
5. *"Herr Bischof laßt mich sterben
Ich bin des Lebens müd,
Weil jeder muß verderben,
Der meine Augen sieht.*
6. *Die Augen sind zwei Flammen,
Mein Arm ein Zauberstab –
O legt mich in die Flammen!
O brechet mir den Stab!"*
7. *"Ich kann dich nicht verdammen,
Bis du mir erst bekennt,
Warum in diesen Flammen
Mein eigen Herz schon brennt."*
15. *Drei Ritter läßt er holen:
"Bringt sie ins Kloster hin.
Geh Lore! – Gott befohlen
Sey dein berückter Sinn."*
22. *Die Jungfrau sprach: "Da gehet
Ein Schifflin auf dem Rhein,
Der in dem Schifflin stehet,
Der soll mein Liebster seyn."*

11. *"Mein Schatz hat mich betrogen,
Hat sich von mir gewandt,
Ist fort von mir gezogen,
Fort in ein fremdes Land.*
12. *Die Augen sanft und wilde,
Die Wangen roth und weiß,
Die Worte still und milde -
Das ist mein Zauberkreis."*
23. *Mein Herz wird mir so munter,
Er Muß mein liebster seyn!" -
Da lehnt sie sich herunter
Und stürzet in den Rhein.*
24. *Die Ritter mußten sterben,
Sie konnten nicht hinab,
Sie mußten all verderben,
Ohn' Priester und ohn' Grab.⁵⁴*

Эйхендорф:

1. *Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Was reit'st Du einsam durch den Wald?
Der Wald ist lang, Du bist allein,
Du schöne Braut! Ich führ' Dich heim!*
2. *"Groß ist der Männer Trug und List,
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh'! Du weißt nicht, wer ich bin."*
3. *So reich geschmückt ist Roß und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn' ich Dich - Gott steh' mir bei!
Du bist die Hexe Lorelay.*
4. *"Du kennst mich wohl - von hohem Stein
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald!"⁵⁵.*

Лёбен (в отрывках):

13. *Sie schaut wohl nach dem Rheine,
Als schaute sie nach dir.
Glaub' nicht, daß sie dich meine,
Sieh nicht, horch nicht nach ihr!*
17. *So blickt sie wohl nach allen,*

- Mit ihrer Augen Glanz,
Läßt her die Locken wallen
Im wilden, goldnen Tanz.*
21. *Doch wogt in ihrem Blicke
Nur blauer Wellen Spiel,
Drum scheu die Wasserstücke,
Denn Flut bleibt falsch und kühl.*⁵⁶

Гейне:

1. *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*
2. *Die Luft ist kühl, und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein*
3. *Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldnes Haar.*
4. *Sie kämmt es mit goldnem Kamme,
Und singt ein Lied dabey;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodey*
5. *Den Schiffer, im kleinen Schiffe,
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh!*
6. *Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore – Ley gethan.*⁵⁷

Нельзя не видеть, что даже внешне, не говоря уже о глубинном содержании, баллады сильно отличаются одна от другой: 26 строф, пространный сюжет, трагизм судьбы Лорелей и тех, с кем она соприкасается, у Брентано; 4 строфы, безсюжетный диалог, злонесущая Лорелей у Эйхендорфа; несколько десятков строф, бессюжетность, разгаданность Лорелей, авторская назидательность у Лёбена; 6 строф, весьма ограниченный сюжет и внеморальность чар Лорелей у Гейне. И

все же нельзя не отметить, что уже при первом и самом поверхностном их чтении в глаза бросается много общностей. Нет, дело не в наименовании героини (хотя она и носит всякий раз несколько иные орфографические и фонетические имена: Lorelei, Lureley, Lore Lay и т. п.), не в том антураже, который ее окружает еще со времен фольклорного рождения как легенды об эхо: замок на Рейне, таинственность и гибельность встреч и т. п. Речь тут надо вести о единстве мироощущения всех четырех авторов: внешне разные образы Лорелей становятся у них типологически родственными, ибо возникают как следствие одного романтического отношения к миру. Вывод этот, правда, еще несколько преждевременен, ибо не подтвержден детальным анализом, который дается ниже, но не сделать его уже сейчас просто нельзя, так как он напрашивается сам собой даже при первом сопоставительном знакомстве с балладами. Ведь достаточно вспомнить, что, как уже сообщалось выше, у позднего Брентано Лорелей наделена совсем иными качествами (не позволяющими ей войти на равных в ряд любовных романтических героинь), чтобы убедиться в справедливости этого вывода.

Однако прежде, чем перейти к непосредственному анализу, – еще несколько (фрагментарных) сюжетов о Лорелей из новеллистических и научно-популярных произведений немецкого романтизма.

Фогт: *"Dieser Lurelei, oder vielmehr sein Echo, soll die Stimme eines Weibes seyn, welche durch ihre außerordentliche Schönheit alle Männer bezaubert hat, nur den nicht, welchen sie selbst liebte. Sie entschloß sich daher in ein Kloster zu gehen, wohin sie drei ihrer Liebhaber begleiteten. Da sie auf die Höhe des Felsens gekommen war, sah sie unten auf dem Rhein ihren Geliebten dahinfahren. Verzweiflungsvoll stürzte sie sich in den Fluß herab. Ihr folgten die Ritter in gleichem Gefühle"*.⁵⁸

Шрайбер: *"In alten Zeiten ließ sich manchmal auf dem Lurley um die Abenddämmerung und beym Mondschein eine Jungfrau sehen, die mit so anmuthiger Stimme sang, daß alle, die es hörten, davon bezaubert wurden. Viele, die vorüberschiffen, gingen am Felsenriff oder im Strudel zu Grunde, weil sie nicht mehr auf den Lauf des Fahrzeugs achteten, sondern von den himmlischen Tönen der wunderbaren Jungfrau gleichsam vom Leben abgelöst wurden"*.⁵⁹

Матцерат: *"Kennen Sie wohl (...) das alte Märchen von Lorelei, der Sirene des Rheins? Auf einem einsamen Felsen sitzt sie um's Abendroth fabelhaft schön; ein blitzender Stirnreif hält die Scheitelung ihres wallenden Haars, die weißen Glieder athmen den feuchten wogigen Glanz der Tiefe. Sie sieht entzückt in den Strom; denn er spiegelt das Wunder ihrer Schönheit. Nun erhebt sie die Geisterstimme zu einem Liede zauberischen Wohllauts; sehnsuchtatmend verschweben die Töne über Berg und Thal"*.⁶⁰

Первая общность во всех приведенных текстах – описание необычайно красивой и манящей внешности героини (сюда же, по контексту, относится и описание ее наряда, голоса, сопровождения: природы, замка, коня и т. п.). Эта художественная доминанта может воплощаться у всех авторов в одни и те же слова (например "schön"), но это совсем не обязательно, ибо поэтическое слово, как известно, имеет три сферы значений: обще-конвенциональную (зафиксированную словарями), конкретно-контекстуальную (возникающую только в соседстве с другими словами, составляющими высказывание) и авторски-индивидуальную (подтекстную, с трудом прорастающую, да и то не всегда, сквозь личные ассоциации поэта). Первая сфера значений может быть общей у всех анализируемых авторов, как было отмечено выше, но не обязательно должна быть ею, потому что главную роль тут играет вторая сфера, когда разная по словарной семантике лексика становится контекстуально-синонимичой, порождая тем самым стилевые «маркированные», или (как это называет Н. С. Трубецкой точным русским словом, неверно переведенным на родной язык с одного из иностранных⁶¹) «признаковые» ряды).

Первым таким рядом и будет лексика, как сказано ранее, с семантикой необычайной и манящей женской красоты. У Брентано: "*so schön und feine*", "*so schön war ihr' Gestalt*", "*die schöne Lore Lay*", "*die Augen sind zwei Flammen*", "*die Wangen roth und weiß*" и др.; у Фогта: "*ihre außerordentliche Schönheit*" и др.; у Эйхендорфа: "*Du schöne Braut*", "*so wunderschön der junge Leib*", "*so reich geschmückt ist Roß und Weib*" и др.; у Шрайбера: "*eine Jungfrau*", "*mit so anmutiger Stimme*", "*von den himmlischen Tönen*", "*die wunderschöne Jungfrau*" и др.; у Лёбена: "*mit ihrer Augen Glanz*", "*die Locken wallen*", "*im goldnen Tanz*" и др.; у Гейне, помимо красоты окружения Лорелей во всей второй строфе (а, как говорят театроведы, короля играет окружение!), дается и непосредственная красота героини: "*die schönste Jungfrau*", "*wunderbar*", "*ihr goldnes Geschmeide*", "*mit goldnem Kamme*", "*blitzet*", "*ihr goldnes Haar*", "*eine wundersame Melodei*". И еще несколько косвенных свидетельств ее красоты, но они больше относятся к следующему аспекту – ослепленности жертв-мужчин, о чем будет сказано ниже; у Матцерата: "*fabelhaft schön*", "*ein blitzender Stirnreif*", "*ihr wallendes Haar*" и др.

Нетрудно увидеть, что значительная часть лексики (слова, словосочетания и даже суждения) у авторов повторяется, но и без этой тавтологии ясно, что инвариантом всех лексических единиц (под ними в данном случае и дальше понимается любая форма номинации: лексема, словосочетание, предложение, фраза и т. д.) будет понятие "schön". При этом для установления общеромантических творческих принципов вовсе не важно, осознает ли сама героиня наличие и пагубность своей красоты; если да, то это будут, так сказать, «издержки» авторского производства, индивиду-

альная аранжировка общего лейтмотива, говоря терминами музыковедения. Так, у Брентано героиня это понимает, у Эйхендорфа ситуация двусмысленная (то ли понимает, то ли нет), а у Фогта и Лёбена она повторяет брентановскую, как у Шрайбера – эйхендорфскую, тогда как у Гейне и Матцерата Лорелей застыла в самолюбовании и безразлична к иному окружению, кроме собственного отражения в водах Рейна. Особенно заметно это у Матцерата, а у Гейне красота есть данность, воспринимаемая другими, а не самой героиней. Но отмеченные нюансировки образа Лорелей не заглушают общего тона ее необычайности и привлекательности.

Второй общностью всех анализируемых произведений будет описание трагизма судьбы героя при встрече с героиней, и эта общность порождает второй контекстуально-синонимичный ряд лексики с семантикой неизбежного трагизма. Брентано: *"riß viel Herzen hin"*, *"weil jeder muß verderben, der meine Augen sieht"* и др.; Фогт: *"ihr folgten die Ritter in gleichem Gefühle"* и др.; Шрайбер: *"viele gingen zu Grunde"* и др.; Эйхендорф: *"o fliehe!"*, *"Du weißt nicht, wer ich bin"*, *"Gott steh' mir bei!"* и др.; Лёбен: *"Glaub' nicht"*, *"sieh nicht"*, *"horch nicht nach ihr"*, *"denn Flut bleibt falsch und kühl"* и др.; Гейне: *"eine gewaltige Melodei"*, *"er schaut nicht die Felsenriffe"*, *"die Wellen verschlingen"*, *"das hat die Lore-Ley gethan"* и др.; Матцерат: проблема трагизма у него выражена косвенно через противопоставление ослепительной красоты героини (т. е. красоты для других) и самовлюбленности Лорелей (т. е. красота только для себя): *"sie sieht entzückt in den Strom"*, *"denn er spiegelt das Wunder ihrer Schönheit"*.

Легко заметить, что повторяющихся лексических единиц здесь нет, но контекстуально все они синонимичны, ибо инвариантом их семантической общности будет понятие *"zu Grunde gehen"*, скорее даже в прямом, чем в переносном смысле. И снова, как и в первом случае, нюансировка этого трагизма у каждого автора своя: Брентано вообще «убивает» в своей балладе каждого, кто соприкасается с героиней (как она это выражает словами, «кто посмотрит мне в глаза, тот погибнуть должен»⁶²); под этим углом зрения в его балладе не видишь поэтического, да и сюжетного смысла в гибели трех рыцарей, сопровождающих Лорелей в монастырь: ну бросилась в реку – и пусть себе на этом заканчивается сюжет!

Если оставить сейчас в стороне малоубедительный ход поэта, подвести гибелью трех рыцарей «материальную базу» под фольклорный мотив трехкратного эхо у скалы Лорелей, то получается, что Брентано смертью трех телохранителей героини хочет довести до рассудочного, умозрительного, логического конца (ничего общего с поэтическим смыслом не имеющего) оброненное им (то бишь Лорелей) утверждение, что погибает всякий, кто встречается с героиней. И тем самым Брентано попадает дважды впросак, противореча самому себе: если оставить Епископа в

живых от автора требовала его религиозность, проявившаяся уже в романе «Годви» (где, собственно, и помещена баллада о Лорелей как песня Виолетты), но наиболее ярко заявившая о себе у позднего Брентано (правда, в первом варианте баллады автор все же заставляет сердце Епископа гореть от любви к чародейке Лорелей, хотя во втором варианте исправляет свою ошибку⁶³), то почему остается в живых ее негодник жених понять можно с трудом (любит она его и потому не губит? На любимого ее чары не действуют? Тогда почему же она очаровывает всех подряд?). Забегая вперед, нельзя не отметить того, что эти упущения поэта гениально «снял» Гейне, исключив любой диалог Лорелей с героем.

Много трагизма, но абсурдного, у Фогта (добровольно утопиться, да еще и троем!) и от этого обескураживающего. У Эйхendorфа трагизма, пожалуй, поменьше количественно (вместо трех – всего лишь одна жертва), но он иного качества: Лорелей у Брентано ничего не делает, чтобы привлечь к себе внимание, и жертвы сами жаждут ее упоительно-смертельных чар, словно ночные мотыльки – пламени свечи, тогда как у Эйхendorфа она уже выступает сознательно действующей злой силой: «*V* *лесу ты навсегда пребудешь!*». Правда, тут совсем не понятно, что имеется в виду: смерть героя или вечный плен в любовных чарах Лорелей. Скорее всего правомочны обе трактовки: если вторую строфу (о вероломности и хитрости мужчин) интерпретировать как реминисценцию из Брентано (а так делают В. Фрювальд,⁶⁴ Х. Шульц⁶⁵ и др.), тогда следствием, как и у Брентано, может быть только гибель героя; но если интерпретировать ее как традиционную для романтизма любовную ситуацию «треугольника» (или, как ее назвал Гейне в стихотворении "**Ein Jungling liebt ein Mädchen**" из цикла «Лирическое интермеццо», «старой историей», потому что она вечно повторяется: он любит ее, а она – другого, или же, наоборот, она любит его, а он – другую), то тогда следствием может быть вечный любовный плен в лесном замке у Лорелей.

Во всяком случае у самого Эйхendorфа такая интерпретация предложена: в главе 12 того же романа «Годви», в котором впервые появляется легенда о Лорелей (т. е. значительно раньше нее, ибо она дается в главе 15), поется еще одна баллада о чудной принцессе на аналогичный сюжет с той лишь разницей, что влюбленные жертвы-мужчины остаются в вечном сне-плёну в замке принцессы⁶⁶.

Много трагизма и у Шрайбера, но он обусловлен самозабвением жертв и оттого воспринимается поэтически. Очень трагичен сюжет у Лёбена, повествователь даже предупреждает жертву, а она все равно рвется к своей гибели. Совсем иная ситуация у Гейне: его героиня подобна брентановской, ибо на ее песню и красоту «ловятся» жертвы сами; но одновременно она и не походит на нее, ибо вряд ли замечает эти жертвы

(во всяком случае об этом поэт ничего не говорит ни прямо, ни косвенно). Она подана Гейне как часть величавой, вечной и безразличной к человеку природы, который сам тянется к ней именно потому, что она величава (строфы 2, 3, 5). Так понимают гейневскую Лорелей и другие современные исследователи.⁶⁷ Лорелей Матцерата повторяет судьбу гейневской героини.

И снова, как в первом случае (аспект красоты), эти авторские «аранжировки» трагизма не смягчают его общей для всех произведений надрывной тональности. Тем самым приходится признать, что любовь у романтиков изображалась не как гармония, как это ошибочно полагают некоторые современные литературоведы,⁶⁸ а как бурное и разрушительное чувство, основанное к тому же еще и на кабалле и символике чисел (количество встреч, количество взглядов, количество весомых слов и т. п.),⁶⁹ о чем детально пишут современные ученые.⁷⁰

Третья общность сопоставляемых произведений – ослепленность героя героиней, что порождает третий контекстуально-синонимичный ряд лексики с семантикой восторженного до самозабвения отношения к любимой женщине. У Брентано это прежде всего вся вторая строфа со шемющим заключительным аккордом: "*Aus ihren Liebesbanden war keine Rettung mehr.*" И, конечно, проникновенные слова Епископа (служителя Духа!): "*Warum in diesen Flammen mein eigen Herz schon brennt!*"; у Фогта: "*alle Männer bezaubert hat*"; у Эйхендорфа: "*Ich führ' Dich heim*" (в соотнесении с ответом Лорелей: "*du weißt nicht, wer ich bin*"), да и вообще все строки со сладострастным описанием героини, поданным глазами и словами самого героя, а не повествователя; у Шрайбера: "*daß alle, die sie hörten, davon bezaubert wurden*", "*weil sie gleichsam vom Leben abgelöst wurden*"; Лёбен: "*als schaute sie nach dir*", "*so blickt sie wohl nach allen*", "*doch wogt in ihrem Blicke nur blauer Wellen Spiel*"; Гейне: – это грустная констатация рассказчиком поведения моряка, безумно идущего на гибель (это объективно), но верящего, что он приближается к вершине блаженства (это субъективно): "*den Schiffer ergreift es mit wildem Weh*", "*er schaut nicht die Felsenriffe*", "*er schaut nur hinauf in die Höh*" и др.; Матцерат: "*die Geisterstimme zu einem Liede zauberischen Wohllauts*", "*sehnsuchtatmend verschweben die Töne*" и др.

Бросается в глаза, что словарно-семантических различий лексических единиц здесь больше, чем при описании аспектов трагизма и красоты. И это понятно: изобразить статику (внешность героини) можно и тавтологическим повтором, но с развитием сюжета накапливаются не только индивидуально-авторские нюансы, а и динамические характеристики художественной ситуации; и то и другое требует уже иного словесного оформления, чем у другого автора. Но нельзя не обнаружить семантического родства всех этих авторских воплощений одного и того же

аспекта ослепленности, инвариантом которого будет понятие "*bezaubert sein*".

Разумеется, здесь снова заметны различия в изображении ослепленной восторженности героя: у Брентано она подается по принципу «*Слепну, ибо нет сил более*», у Эйхендорфа – «*Прозреваю, но уже поздно*», у Фогта, Шрайбера, Лёбена, Гейне – «*Пропасти под ногами не видит*», у Матцерата это будет, пожалуй, ситуация Брентано. Но все эти авторские разработки и повторы не затмевают центральной картины: чары Лорелей ослепляют героя. Конечно, тут не обходится без «*искусства совращения*», как это детально описывает Б.Ханштедт,⁷¹ но подчас создается впечатление, что герой сам хочет быть ослепленным.

Об этом, правда, в других стихах, хорошо сказал Гейне до своей «**Лорелей**»: его герой уже согласен быть обманутым возлюбленной, лишь бы испытать миг блаженства от ее – пусть лживых! – поцелуев ("**O schwöre nicht**"), а в стихотворении "**In den Küssen welche Lüge**" из второго издания первой части «**Путевых заметок**» (1830 г.), т. е. уже после своей «**Лорелей**», Гейне, явно споря с гетевской концепцией любви из стихотворения «**Свидание и разлука**», восклицает: "*In den Küssen welche Lüge! / Welche Wohne in dem Schein! / Ach, wie süß ist das Betrügen, / Süßer das Betrogenseyn*". Впрочем, и Брентано чуть ли не сразу после своей «**Лорелей**» в том же 1801г. пишет пьесу «**Понс де Леон**» (опубл. 1804 г.), в которой героиня Валерия поет песню (к слову, повлиявшую на известное стихотворение Гете "**Gefunden**"⁷²) о неизбежности обмана в любви.⁷³

Четвертой и последней главной общностью рассматриваемых произведений следует назвать противоречивость в изображении Лорелей (принцип полярности), наверное, самую содержательную и более других авторски индивидуальную общность, ибо она порождает контекстуально-синонимичный ряд лексики с довольно расплывчатой семантикой, доминантой которой все же будет бинарность. Так, у Брентано Лорелей постоянно изображается как двойственный персонаж: с одной стороны, она сулит любовь (*Liebesbande*), а не разврат, а с другой, порождает стыд и срам (*brachte viel zu schanden*); с одной стороны, она причаровывает из мести за свою загубленную любовь, а с другой, она умоляет Епископа убить ее, чтобы она больше не мучила себя и других; с одной стороны, она просит, чтобы ее казнили, а с другой, – казнит себя сама; у Фогта: собирается в монастырь (т. е. обитель духа, а не плоти!), но отправляется туда с любовниками, да еще и тремя; уходит в монастырь (т. е. смирилась) – и «*полная отчаяния*» бросается в Рейн; у Шрайбера вся противоречивость Лорелей упрятана в подтекст: такая красота не должна быть губительной!

Это наиболее явно проступает сквозь его суждение: "*weil sie nicht mehr auf den Lauf des Fahrzeugs achteten*"; у Лёбена противоречивость героини

присутствует во всех строфах как описание завлекательной внешности и гибельной сути. Наиболее отчетливо она выражена в морализирующей строке "*Drum scheu die Wasserstücke*"; у Гейне Лорелей тоже не менее противоречива, чем у его предшественников, а если быть точным, то она у него самая полярная: привлекательно, ослепительно красива – и безразлична к окружающему человеческому миру (в балладе постоянно говорится, что она занята собой, но нигде не сказано, что все это она делает, чтобы причаровать очередную жертву!); сидит наверху, в божественно-блаженном природном обрамлении (воздух, вечер, Рейн, горы), тогда как ее жертва находится внизу в окружении гневной и жестокой стихии (риффы, волны); ее песня исполнена чуда (*wundersam*) и в то же время властности, насилия (*gewaltig*).

В главе 5 своих путевых заметок «**Книга le Grand**» (1827 г.) Гейне еще раз вспомнит о Лорелей и назовет ее полярность (точнее: полярность ее песни) очень ярким оксюмороном "*ihr süß verderbliches Lied*".⁷⁴ Более того: в балладе Гейне Лорелей названа, как у некоторых других авторов, "*Jungfrau*", что в контексте произведения (*oben, wunderbar*) и теории романтизма, о чем более подробно говорится у исследователей В. Лёш,⁷⁵ Ф. Апзиль,⁷⁶ может быть воспринято как указание на возможное сопоставление ее с Девой Марией: достаточно сравнить это слово с тем же у Brentano, чтобы понять, насколько словарно его семантика у второго – первый раз (строфа 19) как «*невеста Христа*», а второй раз (строфа 22) как «*молодая женщина*», «*дева*» – и насколько подтекстна она у первого.

И в то же время она даже не обращает внимания на гибель человека, творения Божьего. Поистине: святость и низость слились в гейневской Лорелей, чего нет ни у одного из его предшественников и у тех, кто придет после него, и что потом, через 15 лет, Гейне выскажет в предисловии к третьему изданию «**Книги песен**» поэтическим афоризмом: "*Derweilen des Mundes Kuß mich beglückt, verwunden die Tatzen mich gräßlich.*" («**И если блажен для меня поцелуй, то лапы терзают ужасно**»). Потому и понадобилось Гейне обречь сюжет о Лорелей двумя строфами рассказчика, и этот сюжет, собственно, добротный расширительный перепев двух строф из баллады Brentano (первой строфы – о месте жительства чародейки и 22-ой – о моряке в малом суденышке⁷⁷) с добавлением (возможно) некоторых аспектов (вечер, песня-зов и т. п.) из Фогта и Шрайбера, заиграл всеми своими гранями, превратившись, говоря языком ювелиров, из природного необработанного алмаза в отшлифованный бриллиант.

Нельзя не согласиться с П. Гриппиным, что Гейне совершил кардинальную реформу сюжета о Лорелей, хотя вряд ли ученый прав, считая, что эта реформа приблизила гейневскую балладу к фольклору значительнее, чем баллада Brentano своего создателя;⁷⁸ скорее, наоборот, нова-

торство увело Гейне от фольклорных истоков. И действительно, без авторского обрамления сюжета о Лорелей, в котором (обрамлении) содержится «отпущение грехов» Лорелей, внеморальность ее полярности не будет воспринята читателем, а ее чары останутся просто мезью злой колдуньи, как это имеет место у Brentano и Эйхендорфа, у которых еще много фольклорных корней (разумеется, у Brentano их больше, что и повлекло за собой длинноты и ляпсусы, о которых речь шла выше).

Дело, конечно, не в том, что фольклорная почва – плохо, а индивидуально-авторское поле – лучше. Такой подход был бы необъективным. Но поэт должен понимать, что фольклор основан на законах устного, произнесенного, слова, а литература – на законах написанного, увиденного. Гейне это понимал. Так, слово "*wunderbar*" для оценки Лорелей употребляли до Гейне и Brentano, и Эйхендорф (его синоним "*wunderschön*"), и Шрайбер, и (уже после Гейне) Матцерат (как его синоним "*Wunder*"), но ни у кого оно ни стало символом полярности, кроме Гейне. У Матцерата, последнего из сопоставляемых романтиков, тоже отмечена противоречивость героини, но сделано это, как и у Шрайбера, на уровне контекста, имплицитно: объективно Лорелей внушает другим любовь к ее красоте, но любит только себя: "*Sie sieht entzückt in den Strom, denn er spiegelt das Wunder ihrer Schönheit*".

Нельзя не видеть, что при всей разбежности лексических единиц, описывающих противоречивость и полярность Лорелей, все они легко сводимы к одному семантическому инварианту с понятием "*Schein und Wesen*". Конечно, эти «*видимость и суть*» у каждого из авторов неповторимо индивидуальны: психологическая раздвоенность у брентановской героини, коварная «*леди Макбет*» у Эйхендорфа, неуравновешенная женщина у Фогта, самовлюбленная фея у Шрайбера, хитрая русалка у Лёбена, отрешенная богиня у Гейне, анти-Галатея (т. е. застывающая в мраморную статую живая красавица) у Матцерата. Но нетрудно обнаружить то, что всех их объединяет: они не такие, какими хотят казаться или как кажутся, и все они обладают (объективно!) «*искусством соращения*», как это точно названо в одной из современных монографий по романтизму.⁷⁹

Таким образом, наличие четырех общих контекстуально-синонимичных рядов лексики у авторов произведений из разных родов и жанров и даже видов словесного искусства (беллетристика, публицистика, этнография и т. п.), наличие рядов, сводимых за счет лингвопоэтического анализа⁸⁰ к доминантным инвариантам «*красота героини*», «*трагизм героя*», «*ослепленность героя*», «*противоречивость героини*», позволяет сделать вывод о существовании у этих авторов общих творческих принципов при освоении ими мотива любви, которые следует назвать «*романтическим стилем*». Разумеется, все эти четыре лексических ряда не всегда присутствуют в

каждом любовном произведении немецких романтиков. Поэтому и был взят сюжет о Лорелей, ибо он впитал в себя все эти четыре сферы. В иных сюжетах на любовный мотив они могут присутствовать порознь, но хотя бы один из них обнаружен будет с тем самым концептуальным (семантическим) наполнением, о котором речь шла выше; присутствовать будут и другие, но уйдя в контекст или подтекст.

СНОСКИ И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Впервые напечатано в 1998 году: Науменко А. М. Анализ литературного направления / А. М. Науменко // *Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі.* – Запоріжжя: ЗДУ, 1998. – С. 27–51. Для данной публикации статья существенно переработана.
2. См., например: Kluckhohn, Paul. *Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik.* – Halle/Saale, 1931.
3. В 1960-70-е годы Р. Якобсон написал целый цикл статей-докладов о лингвистическом анализе стихов и прозы Радищева (1965), Брехта (1965), Блока (1966), Пушкина (1979), Л. Н. Толстого (1979) и др., в котором дал великолепный реестр фонетических, лексических, морфологических и синтаксических явлений в произведениях этих авторов, но не показал при этом художественной функции лингвистики. И это сделал филолог с мировым именем, у которого есть блестящие текстологические, культурологические и прочие разыскания старославянских рукописей! См.: Roman Jakobson. *Selekted Writing.* III. – New York: Montou, 1981. – 814 p. (pp. 311–321, 356–377, 544–567, 660–676, 696–706 и др.).
4. Hinc, Walter. *Betrüben, das auf Lieben reimt // 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen / hrsg. von M. Reich- Ranicki.* – Frankfurt am Main: Insel, 1995. – Bd. 3: Von Friedrich von Schiller bis Joseph von Eichendorff. – 511 S. На с. 187–189 он анализирует песню Валерии из пьесы К. Brentano «Понс де Леон» (1804): говорит о ее фольклорных источниках, о подобии гетевским «Розочке» и «Нашел», о судьбе Валерии и ничего о самом тексте, а только об образах в нем. "Die Blume selbst, hervorgewachsen aus vergossenen Tränen, ist bereits Leidensymbol, nicht mehr wie im "Gefunden" (но Гете ведь напишет это стихотворение через 9 лет, в 1813! Почему же "nicht mehr"?! – Н. А. М.) Bild für die Liebespartnerin, die der Liebende nicht dem "Welken überantwortet, sondern zu sich holt (wie in der Wirklichkeit Goethe das Mädchen Christiane)".

5. Grammatik, Wortschatz und Bauformen der Poesie in der stilistischen Analyse ausgewählter Texte / hrsg. von Hans Wellmann. – Heidelberg 1993; 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen/ hrsg. von M. Reich-Ranicki. – Frankfurt am Main : Insel, 1995. – Bde. 1-10. – 5180 S (364, 566, 511, 546, 491, 495, 521, 484, 532, 680).
6. Höhn, Gerhard. Heine – Handbuch. Stuttgart : Metzler, 1997. – 570 S.
7. Так, Г. Хён, в целом удачно анализируя балладу Гейне о Лорелей (взят именно этот пример, важный для темы данной статьи, хотя можно было бы взять, конечно, и другие), находит гениальность поэта в умелом использовании аллитераций ("so dominieren in den "ruhigen" Strophen des Binnenteils die dunklen oder langen Vokale "u" und "o", während die dramatische Handlung in Strophe 5 durch helles "i" unterstrichen wird"; см. сн. 6, с. 68), придавая ей семантику, которой она не обладает (ведь «светлое» "i" доминирует и во второй строфе, однако в ней нет драматизма, а совсем наоборот!), видит промахи поэта там, где на самом деле – его гениальные находки ("Distanz kündigt sich allerdings in der übertriebenen Wiederholung des "goldenen" an, zusammen mit der klischeehaften Abendstimmung", – там же), о которых будет сказано в дальнейшем тексте статьи. Аналогичная ситуация и в антологии М. Райх-Райницки. Так, в превосходной поэтической зарисовке Вольфа Вондрачека о стихотворении Г. Гейне «На севере диком...» (снова взят важный для данной статьи пример) раскрыта, по сути, концепция «Сосны» Лермонтова, тоже увидившего в гейневской миниатюре только печаль одиночества, а не грусть безответной любви ("...er träumt vom brüderlichen Leid und der entsetzlichen Gemeinsamkeit im schweigen ein Einsamsein; träumt, selbst gequält, doch nur von anderen Qualen". // Wolf Wondratschek. Was träumt die Palme? – In: 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen / hrsg. von M. Reich – Ranicki. – Frankfurt am Main: Insel, 1995. – Bd.4. – S. 79. Вот уж действительно: «Ничего не вижу, ничего не слышу!» (у поэта, разумеется !).
8. Якобсон Р. Очередные задачи общей лингвистики // R. Jakobson. Selected Writing. III. – New York : Montou, 1985, P. 284–285: «В 1915 г. основан Московский Лингвистический кружок (...). Он искал нового в лингвистике, он искал новых связей этой дисциплины (...) с учением о различных функциях языка и особенно о поэтической функции».
9. Брюсов В. Полное собрание сочинений и переводов / В. Брюсов. – Т. 4. – СПб., 1914.
10. Бобров С. Новое в стихосложении А. С. Пушкина / С. Бобров. – М., 1915.
11. Брик О. Звуковые повторы. – Анн Арбар / О. Брик. – 1964. – С. 4, 72.
12. Гроссман Л. Портрет Манон Леско / Л. Гроссман. – М., 1922.

13. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений / Л. В. Щерба // Русская речь. – Пгр., 1923.
14. Пешковский А. М. Стихи и проза / А. М. Пешковский. – Л.; М., 1925.
15. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник» / А. Белый. – М., 1929.
16. Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нови підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 89–105; см. также сн. 18.
17. Тезисы Пражского лингвистического кружка; Гавранек Б. Задачи литературного языка и культура; Мукаржевский Я. Литературный и поэтический язык; Матезиус В. Язык и стиль // Пражский лингвистический кружок. – М., 1967.
18. Naumenko A. M. Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes / A. M. Naumenko // "das Wort" '88-'89. – Zwickau, 1988. – S. 206–214; см. также сн. 16.
19. Sommerhage Claus. Romantische Aporien: Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannstahl und Handke / Claus Sommerhage. – Paderborn : Schöningh, 1993. – 420 S.
20. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. – М. : Медиум, 1992. – 335 с.
21. Чавчанидзе Д. Л. Оппозиция «учитель» – «ученик» в прозе иенских романтиков / Д. Л. Чавчанидзе // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. – М., 1995. – № 5. – С. 27–35.
22. Так, Х. Шульцц полагает, что К. Brentano (ко времени создания легенды о Лорелей) уже почти не является романтиком (... "von der frühromantischen Philosophie bleibt bei alledem nur ein Hauch" // Hartwig Schultz. Von Jena nach Heidelberg: Die Entfaltung von Brentanos Poetik. – In: Clemens Brentano. Frankfurt am Main : Lang, 1993. – S. 11). Прямо противоположная точка зрения о таком же романтике Эйхендорфе у В. Гессмана и К. Холлендера, которые считают, что тот и в пору создания легенды о Лорелей, и всю свою творческую жизнь оставался романтиком: "Die Ideen der Romantik und noch mehr die von Märchen und Volksbüchern (...) – hiervon konnte sein eigenes literarisches Schaffen unmittelbar ausgehen. (...) Noch der späte Eichendorff blieb Romantiker". // Wilhelm Gössmann, Christoph Hollender. Eichendorffs kulturelle Herkunft. – In: Joseph von Eichendorff: seine literarische und kulturelle Bedeutung / hrsg. von W. Gössmann, Chr. Hollender. – Paderborn: Schöningh, 1995. – S. 18. О спорном отношении критики к другим романтикам, анализируемым в данной статье, будет сказано ниже.
23. О популярности баллады Г. Гейне писали уже во второй половине XIX в. (Adolf Strodtmann. Heinrich Heines Leben und Werk. Bd. 1. Berlin, 1873. – S. 362) и в начале XX в. (Wilhelm Hertz. Gesammelte

- Abhandlungen. Stuttgart, 1905. – S. 456), пишут и в наши дни. Так, известный современный немецкий гейневед П. Гриппин считает: «Heines Gedicht trug so sehr zur Popularisierung der Sage selbst bei, daß sehr rasch die Gestalt der Heineschen Loreley für "ein Märchen aus alten Zeiten" gehalten wurde: sie drang in die Unterhaltungsliteratur als die Sirene des Rheins" // Heinrich Heine. Sämtliche Werke. Bd. 1, 2: Buch der Lieder: Apparat / bearbeitet von Pierre Grippin. – Hamburg : Hoffmann und Campe, 1975. – S. 878.
24. Это суждение Э. Бойтлера очень заманчиво и на первый взгляд убедительно: "Die abgründige Macht einer Melodie ist es bei Heine, die den Schiffer in den Strudel, in die Tiefe zieht, Musik, wie sie keine Zeit vorher, wie erst die Romantik sie geschaffen hatte. Der Zaubergesang ist jetzt das eigentlich Tragende, nicht mehr die Liebe" // Ernst Beutler. «Der Koenig von Thule" und die Dichtungen von der Lorelay. – Zürich, 1947. – S. 70. Э. Бойтлер смешивает здесь два разных понятия: любовь у Лорелей и любовь к Лорелей. Действительно, гейневская героиня уже не любит, тут критик прав, но любовь к ней у мужчин-жертв все еще осталась, и не случайно Гейне в начале продолжительно описывает красоту внешности героини, а лишь затем – очень кратко! – сообщает о красоте ее голоса. Но главное тут в том, что Гейне нигде не уточняет, на что реагирует моряк: поэт употребляет местоимение "es", которое выступает морфологическим омонимом – то ли личным местоимением "ее", заменяющим существительное «песня», то ли указательным «это», заменяющим все ранее описанное (а значит и внешность героини). Во всяком случае, так двузачно трактуют функцию местоимения "es" современники Гейне-Якоб и Вильгельм Гриммы (Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 3. – Leipzig : Hirzel, 1862. – S. 1105–1107).
25. Clemens Brentano (1778-1842). Его баллада о Лорелей увидела свет как песня Виолетты, героини его романа «Годви» (1801) в главе 36 второй части. Затем она возникла вторично, уже как самостоятельное, но рукописное произведение, впервые опубликованное в 1852 г. (Clemens Brentano. Gesammelte Schriften / hrsg. von Christian Brentano. Bd. 2. – F. a. M., 1852. – S. 391–395). И хотя, по мнению К.-Д. Крабиля (Klaus-Dieter Krabiel. Die beiden Fassungen von Brentanos "Lorelei" // LJb, NF 6, 1965, S. 122–132), при сопоставлении этих двух вариантов речь должна идти «не о подготовительном наброске и завершенном стихотворении» ("nicht um Vorstufe und vollendete Fassung"), а «о двух самостоятельных балладах» ("um zwei selbstständige Balladen") (там же, с. 127), все же лексическая наполненность мотива любви остается в них неизменной. Ниже приводятся оба варианта (источники, помимо указанных выше: C. Brentano. Werke. Bd. 1 / hrsg. von Wolfgang

Frühwald u. a. – München : Hanser, 1968. – S. 112–115, 115–118;
C. Brentano. Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. – In : C. Brentano.
Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 16 / hrsg. von Werner Bellmann. –
Stuttgart : Kohlhammer, 1978. – S. 535–539):

1801: Lied Violettes

1852: Lureley

- | | |
|-------------------------------------|-------|
| 1. Zu Bacharach am Rheine | ----- |
| Wohnt´ eine Zauberin, | ----- |
| Sie war so schön und feine | ----- |
| Und riß viel Herzen hin. | ----- |
| 2. Und brachte viel zu schanden | ----- |
| Der Männer rings umher, | ----- |
| Aus ihren Liebesbanden | ----- |
| War keine Rettung mehr | ----- |
| 3. Der Bischof ließ sie laden | ----- |
| Vor geistliche Gewalt | ----- |
| Und mußte sie begnaden, | ----- |
| So schön war ihr´ Gestalt. | ----- |
| 4. Er sprach zu ihr gerühret: | ----- |
| "Du arme Lore Lay! | ----- |
| Wer hat dich denn verführet | ----- |
| Zu böser Zauberei?" | ----- |
| 5. "Herr Bischof laßt mich sterben, | ----- |
| Ich bin des Lebens müd, | ----- |
| Weil jeder muß verderben, | ----- |
| Der meine Augen sieht. | ----- |
| 6. Die Augen sind zwei Flammen, | ----- |
| Mein Arm ein Zauberstab – | ----- |
| O legt mich in die Flammen! | ----- |
| O brechet mir den Stab!" | ----- |
| 7. "Ich kann dich nicht verdammen | ----- |
| Bis du mir erst bekennt, | ----- |
| Warum in diesen Flammen | ----- |
| Mein eigen Herz schon brennt." | ----- |
| 8. Den Stab kann ich nicht brechen, | ----- |
| Du schöne Lore Lay! | ----- |
| Ich müßte dann zerbrechen | ----- |
| Mein eigen Herz entzwei." | ----- |
| 9. "Herr Bischof mit mir Armen | ----- |
| Treibt nicht so bösen Spott | ----- |
| Und bittet um Erbarmen | ----- |
| Für mich den lieben Gott. | ----- |

- | | |
|---|---|
| 10. Ich darf nicht länger leben,
Ich liebe keinen mehr
Den Tod sollt Ihr mir geben,
Drum kam ich zu Euch her. | -----

----- |
| 11. Mein Schatz hat mich betrogen,
Hat sich von mir gewandt,
Ist fort von mir gezogen,
Fort in ein fremdes Land. | Ein Mann.....

Fort in ein anders Land. |
| 12. Die Augen sanft und wilde,
Die Wangen roth und weiß,
Die Worte still und milde –
Das ist mein Zauberkreis. | Die Blicken

----- |
| 13. Ich selbst muß drin verderben,
Das Herz tuth mir so weh,
Vor Schmerzen will ich sterben,
Wenn ich mein Bildnis seh. | -----

Vor Jammer
Wenn ich zum Spiegel seh'. |
| 14. Drum laßt mein Recht mich finden,
Mich sterben, wie ein Christ,
Denn alles muß verschwinden,
Weil er nicht bey mir ist". | -----

Weil er mir treulos ist". |
| 15. Drei Ritter läßt er holen:
"Bringt sie ins Kloster hin.
Geh Lore! – Gott befohlen
Sey dein berücksckter Sinn. | -----

----- |
| 16. Du sollst ein Nönnchen werden
Ein Nönnchen schwarz und weiß.
Bereite dich auf Erden
Zu deines Todes Reis'." | -----

Zum Tod mit Gottes Preis. |
| 17. Zum Kloster sie nun ritten,
Die Ritter alle drei,
Und traurig in der Mitten
Die schöne Lore Lay. | -----

----- |
| 18. "O Ritter läßt mich gehen,
Auf diesen Felsen groß,
Ich will noch einmal sehen
Nach meines Lieben Schloß. | -----

Nach meines Buhlen Schloß. |
| 19. Ich will noch einmal sehen.
Wol in den tiefen Rhein,
Und dann ins Kloster gehen.
Und Gottes Jungfrau seyn." | -----

----- |
| 20. Der Felsen ist so jähe,
So steil ist seine Wand, | -----
----- |

- | | |
|--|--|
| Doch klimmt sie in die Höhe,
Bis daß sie oben stand.
21. Es binden die drei Reiter,
Die Rosse unten an,
Und klettern immer weiter
Zum Felsen auch hinan.
22. Die Jungfrau sprach: "Da gehet
Ein Schifflein auf dem Rhein,
Der in dem Schifflein stehet,
Der soll mein Liebster seyn."
23. Mein Herz wird mir so munter,
Er muß mein Liebster seyn!"
Da lehnt sie sich herunter
Und stürzt in den Rhein.
24. Die Ritter mußten sterben,
Sie konnten nicht hinab,
Sie mußten all verderben,
Ohn' Priester und ohn' Grab.
этой строфы нет

25. Wer hat dies Lied gesungen?
Ein Schiffer auf dem Rhein,
Und immer hats geklungen
Von dem drei Ritterstein: *
26. Lore Lay
Lore Lay
Lore Lay
Als wären es meiner drei. | Sie klimmen in die Höhe,
Da tritt sie an den Rand.
(этой строфы нет)

Und sprach: "Willkomm, da wehet
Ein Segel auf dem Rhein,

Er muß der Liebste sein!"

Es fuhr mit Kreuz und Fahne
Das Schifflein an das Land
Der Bischof saß im Kahne
Sie hat ihn wohl erkannt.
Daß er das Schwert gelassen
Dem Zauber zu entgehn,
Daß er zum Kreuz tät fassen,
Das könnt' sie nicht verstehn.

Ein Priester.....

Vom hohen Felsenstein:
Lureley
Lureley
Lureley
.....drei! |
|--|--|

* Anmerkung von C. Brentano: "Bei Bacharach steht dieser Felsen, Lore Lay genannt, alle vorbeifahrenden Schiffer rufen ihn an und freuen sich des vielfachen Echo's".

26. Joseph von Eichendorff (1788-1857). Его баллада о Лорелей возникла около 1811 г., но напечатана была в 1815 г. как песня в его романе «Предчувствие и реальность» (книга 2, глава 15), которую исполняют в диалоге (а баллада и написана в форме диалога) Леонтин и один из егерей-охотников. В 1833 г. она была опубликована как самостоятельное произведение и получила название (в романе она его не имела) "Von der Loreley" (Liederbuch für deutsche Künstler / hrsg. von Franz Theodor Kugler und Robert Reinick. – Berlin, 1833). В 1837 г. она

получила название "Die Romanze" (Die Romanzen und Balladen der neueren deutschen Dichter. Leipzig 1834). В 1837 г. автор опубликовал ее в книге своих стихотворений под заглавием "Waldgespräch" (Gedichte von J. Eichendorff. – Berlin, 1837. – S. 427), но во все последующие издания она вошла под названием "Waldesgespräch". При этом она приобрела уже в 1837 г. настолько незначительные количественные и еще менее заметные качественные изменения, что солидные современные издатели стихотворений Эйхендорфа дают то вариант из сборника (J. v. Eichendorff. Werke in 5 Bdn. Bd. 1: Gedichte, Versepen / hrsg. von Hartwig Schultz. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1987. – S. 86), то вариант из романа (J. v. Eichendorff. Sämtliche Werke. Bd. 1, 1: Gedichte: Text / hrsg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener. – Stuttgart : Kohlhammer, 1993. – S. 366–367). Ниже даются параллельно оба текста баллады, приводимые также в источниках (помимо названных выше): J. v. Eichendorff. Werke in 5 Bdn. bd. 2: Ahnung und Gegenwart / hrsg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. – S. 250–251; J. v. Eichendorff. Sämtliche Werke: Bd. 3: Ahnung und Gegenwart / hrsg. von Christiane Briegleb und Clemens Rauschenberg. – Stuttgart : Kohlhammer, 1984. – S. 251.

1815: Lied Leontins und eines der Jäger

1. Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Was reit'st Du einsam durch den Wald?
Der Wald ist lang, Du bist allein,
Du schönste Braut! Ich führ' Dich heim!
2. "Groß ist der Männer Trug und List
Vor Schmerz mein Herz gebrochen ist,
Wohl irrt das Waldhorn her und hin,
O flieh'! Du weißt nicht, wer ich bin"
3. So reich geschmückt ist Roß und Weib,
So wunderschön der junge Leib,
Jetzt kenn' ich Dich – Gott steh' mir bei!
Du bist die Hexe Lorelay.
4. "Du kennst mich wohl – von hohem Stein
Schaut still mein Schloß tief in den Rhein.
Es ist schon spät, es wird schon kalt,
Kommst nimmermehr aus diesem Wald!"

1837: Waldgespräch

...es ist schon kalt,

Der Wald ist groß....

...vom hohen Stein
...Schloß in tiefen Rhein;

Нужно, однако, отметить, что стихотворений и баллад у Эйхендорфа на сюжет и его перепевы о Лорелей много, но в них просто не упоминается ее имени. Так, в том же 1815 г. в том же романе «Предчувствие и реальность», в котором увидела свет баллада о Лорелей, но значительно раньше (в 12 главе, а не в 15) появляется 195-ти строчная

баллада без названия, которая затем в 1837 г. в сборнике «Стихотворения» получит название «Чудная принцесса» и жанр «народное сказание». Уже в ней героиня не мстит, а завлекает в свою вечную свиту и завлекает не столько красотой внешности, сколько чарующими звуками ее голоса и музыки из ее замка. Таким образом, проблема любви тут у Эйхендорфа снята (ведь еще Гаммельнский крысолов увлекал крыс и детей звуками, а не внешностью!), хотя остались неизбежные атрибуты романтизма: пленительная внешность героини, ослепленность мужчин-жертв, трагизм их судьбы и т. п. Дело тут не в том, что символизирует Принцесса: мстительную ведьму, как Лорелей, или же облагораживающую Поэзию, как полагают некоторые комментаторы (Horst Meixner. *Romantischer Figuralismus*. – F. a. M. : Athenäum, 1971. – S. 120–154; Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, *Kommentar // J. v. Eichendorff. Werke in 5 Bdn. Bd. 2: Ahnung und Gegenwart / hrsg. von W. Frühwald und B. Schillbach*. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. – S. 696: "Die Prinzessin mag die Poesie sein, da ihre Freier die Dichter sind"). Дело в том, что изначальная ситуация (лес, встреча, зачарованность мужчины и его погибель) в балладе о Принцессе и о Лорелей однотипны, что позволяет говорить об их типологическом родстве. Аналогичная ситуация встречается и в балладах Эйхендорфа 1830-40-х годов: «Смельчак» (*Der Kühne*, 1834), «Тихое дно» (*Der stille Grund*, 1837), «Речка Заале» (*Die Saale*, 1841) и др., в которых сюжеты о Лорелей творчески или полемически сопоставляются с сюжетом Гейне. И хотя любовный мотив в них выражен менее ярко, чем в первой балладе о Лорелей, все же его лексическая наполненность та же: красота героини, забвение у героев и т. п.

27. Otto Heinrich Graf von Loeben (1786-1825) опубликовал в 1821 г. в Лейпцигском журнале «Уrania» небольшое стихотворение «Скала Лурлей» ("Der Lurleyfels"), а через год – рассказ под тем же названием (в цикле своих рассказов, изданных в Дрездене) и начинающийся тем же стихотворением. Есть, правда, мнение, что баллада возникла в 1814 г. и тогда же была опубликована (Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. *Kommentar // J. v. Eichendorff. Ahnung und Gegenwart*. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. – S. 708). С этим трудно спорить, ибо веских аргументов в пользу такой хронологии нет, но бесспорно, что в новелле явно заметны перепевы сюжета о любви сына пфальцграфа к горной фее Лорелей, как он был подан за два года до Лёбена А. Шрайбером (см. сн. 37).
28. Heinrich Heine (1797-1856). Его баллада о Лорелей появилась впервые в его цикле «33 стихотворения Генриха Гейне», опубликованном в одном из мартовских номеров Берлинской газеты "Gesellschaftler" за 1824 г. Цикл этот, разросшись до 88 стихотворений, вошел в 1827 г. в «Книгу песен» под названием «Возвращение», но никаких серьезных

изменений баллада при этом не претерпела (поэт заменил "goldnes" на "goldenes", "goldnem" на "goldenem", а "im kleinen Schiffe" не выделил запятыми как обособление). Ее источники весьма спорны и бездоказательны. Несомненно, этот сюжет Гейне мог взять у многих своих предшественников: Brentano, Эйхендорфа, Лёбена и др. Так, Э. Эльстер утверждает, что единственным источником для Гейне могло быть стихотворение Лёбена ("Sein unmittelbares Vorbild war vermutlich das Gedicht (...) des Grafen Otto Heinrich von Loeben" // Heines Werke /hrsg. von Ernst Elster, 2. Aufl., Bd. 1. – Leipzig, 1925. – S. 455). К истине, однако, ближе всего стоят, пожалуй, В. Фрювальд и Б.Шилльбах (1985), считающие, что таковым был справочник А. Шрайбера «Для путешествующих по Рейну» (1816), в приложении к которому за 1819 г. «Подборка самых интересных сказаний земель прирейнских и шварцвальдовских» дается сюжет-легенда о Лорелей в тех самых чертах, которые потом появятся у Гейне: вечерний закат, юная дева на скале, полнящий голос и т. п. («Heine ist angeregt durch die Sage "Die Jungfrau auf dem Lureley" aus Aloys Schreibers "Handbuch für Reisende am Rhein". – In: J. v. Eichendorff. Werke in 5 Bdn. Bd. 2: Ahnung und Gegenwart / hrsg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. – S. 708). То, что Гейне этим сборником пользовался во время своего пребывания в Боннском университете в зимний семестр 1819/20 годов (по крайней мере, заказывал в университетской библиотеке), есть факт установленный (см.: Pierre Grippin. Buch der Lieder: Apparat // Heinrich Heine. Sämtliche Werke. Bd. 1, 2. – Hamburg : Hoffmann und Campe, 1975. – S. 882).

29. Karl Simrock (1802-1876), известный немецкий германист, этнограф и поэт. В 1841 г. опубликовал сборник «Народные сказания и авторские баллады о Рейне» (Rheinsagen aus dem Munde des Volkes und deutscher Dichter. – Bonn, 1841), в котором, помимо прочих баллад и сказаний о Лорелей, поместил и две своих: "Ballate von der Lorelei" и "Der Teufel und die Lorelei".
30. Georg Weerth (1822-1856) написал в 1840-е годы стихотворение о Лорелей, которое является парафразой из Гейне.
31. Emanuel Geibel (1815-1884) написал пародию на Гейне "Unter der Loreley".
32. Victor von Scheffel (1826-1886) – поздний романтик, начал творить с 1854 г., создал свою версию о Лорелей.
33. См. сн. 29.
34. См. сн. 27.
35. Christian Joseph Matzerath (1815-1876) опубликовал в 1840 г. в своем собственном журнале (издававшемся совместно с К. Зимроком) «Рейн-

- ский ежегодник искусств и поэзии» новеллу «Невзгоды любви» (*Irrungen der Liebe*), в начале которой пересказан сюжет гейневской Лорелей, но уже без мотива любви, а как сирены Рейна.
36. Уже после смерти К. Brentano выйдут его «Сказки» (1846), среди героинь которых появятся и Лорелей, но как безвредная то ли русалка, то ли речная фея – добрый страж клада Нибелунгов (в частности, в «Сказке о Сурке», «Сказке о мельнике Радлауфе и Рейне» и др.).
37. Aloys Schreiber (1761-1841), публицист, географ, текстолог. В 1819 г. издает «Подборку самых интересных сказаний земель прирейнских и шварцвальдовских» (*Auswahl der interessantesten Sagen aus den Gegenden des Rheins und des Schwarzwaldes. – Heidelberg, 1819*), где рассказывает долгую и занимательную историю о реинской горной фее Лорелей, которая в конечном итоге оказывается дочерью Рейна, т. е. русалкой. Есть в этой истории много такого, что нигде больше не встречается: пылкая любовь сына пфальцграфа к пленяющей недотроге, его гибель, желание мести у его отца и беспомощность при ее осуществлении, потому что Лорелей оказывается сильнее человеческой власти. Однако в этой прекрасной легенде у Шрайбера появляются совершенно иные мотивы, отсутствующие у его предшественников, но появившиеся после него у Гейне: пламенеющий вечер, пленительная дева на утесе, ее чарующий голос и т. п.
38. Nikolaus Vogt (1756-1836), немецкий историк и этнограф. В 1811 г. издал записанную им легенду о прирейнской скале «Лурелей»; эту историю в несколько измененном виде он повторил и в сборнике «Рейнские истории и сказания» (*Rheinische Geschichten und Sagen*), появившемся в трех томах в 1817 г. (четвертый том вышел в 1836 г.). Если в издании 1811 года сюжет Фогта напоминает брентановскую балладу (неземная красота обольстительницы, ослепленность мужчин-жертв, любимый, который изменил, уход в монастырь и гибель в водах Рейна и т. п.), то в издании 1817 года сюжет становится больше похожим на тот, который через год-два появится у А. Шрайбера (см. сн. 37), а через 6-7 лет – у Гейне: вечерний закат, одинокая скала, золотистые тона, чарующий голос девы-волшебницы и т. п.
39. См. об этом сн. 25–38.
40. Об этом говорят уже раннесредневековые хроники (например, франков за 858 год) или же этнографические справочники-путеводители эпохи Возрождения – начала 17 ст. в Германии. Так, гейдельбержец Марквард Фреер выпустил в 1612 г. на латинском языке подробное описание прирейнских земель, куда включил, в частности, и легенду о скале – эхо Лурлей (*Originum Palatinarum Pars Sekunda. Marquardo Frehero Consiliario Archi-Palatino Auctore. – Heidelberg, 1612. – S. 88*). В середине 17 ст. франкфуртский географ Мартин Цайллер издает

новое описание Рейнской области, в котором повторит (почти слово в слово) легенду о скале Лурлей (Martin Zeiller. *Topographia Palatinatus Rheni et Vicinorum Regionum*. – F. a. M., 1645. – S. 336). В самом конце 17 ст., а затем и в 18 ст. два путешественника Й.-Ю. Винкельманн (Johann-Just Winkelmann. *Gründliche und wahrhafte Beschreibung der Fürstenthümer Hessen und Hersfeld*. – Bremen, 1697. – S. 34) и Й. Г. Ланг (Joseph Gregor Lang. *Reise auf dem Rhein*. Teil 1. – Koblenz 1789. – S. 131), сообщая о своих поездках по Рейну, не приминут вспомнить и о скале Лурлей и повторить (опять-таки почти слово в слово, как у М. Фреера) легенду о таинственном эхе. Об этом говорит и сам К. Brentano, завершая балладу сноской о том, что "bei Bacharach steht dieser Felsen, Lore Lay genannt, alle vorbeifahrenden Schiffer rufen ihn an und freuen sich des vielfachen Echo's" // C. Brentano. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 16: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* / hrsg. von Werner Bellmann. – Stuttgart : Kohlhammer, 1978. – S. 539. Ниже даются три фрагмента из книг, соответственно М. Фреера (в переводе с латинского на современный немецкий П. Гриппиным), М. Цайллера и Й.-Ю. Винкельманна, чтобы можно было сравнить 1612, 1645, 1697 и 1801 (К. Brentano) годы:

- "es gibt mitten unter jenen Bergen einige, bei denen ein unvergleichlich wunderbar tönendes Echo mit diesem Namen Lurley (...); wenn es, wie es häufig geschieht, durch die Neugier der Schiffer oder der Vorbeiziehenden geweckt und angerufen wird, die Stimmen und Töne allseitig nicht nur ganz hervorragend wiedergibt, sondern auf verschiedene Weise mehrfach wiederhallen läßt".
 - "ein Echo, der Lurley genannt, (...) welcher allerlei Ton, Stimm und Wort nicht allein hell und klar, sondern auch unterschiedlich vermehrter wieder gebe und zurückschicke, und daher die Schiffler und fürüber Reysende ihr Kurtzweil da zu haben und zu schreyen pflegen".
 - "Dieser Lurleiberg gibt einen natürlichen starken Widerhall, welcher allerley Ton, Stimm und Wort nicht allein hell und klar, sondern auch unterschiedlich vermehrter wieder gibt und zurück schickt, daher die Schiffler und fürüber Reisende mit Trompeten, Schiessen und Schreyen viele Kurzweil verüben".
41. См. сн. 38.
 42. См. сн. 37.
 43. Heinrich Heine. *Sämtliche Schriften*. Bd. 1, 1: *Gedichte* / hrsg. von Klaus Briegleb. – 1968. – S. 718.
 44. "Clemens Brentano war es, der als erster einer Frau den Namen Lorelei gab und aus dem betörend schönen Mädchen eine Zauberin machte" // Heinrich Heine. *Sämtliche Werke*. Bd. 1,2: *Buch der Lieder* : Apparat /

- bearbeitet von Pierre Grippin. – Hamburg : Hoffmann und Campe, 1975. – S. 881.
45. "Den Mythos von der Loreley hat erst Brentano aus dem Namen des Rheinfelsen und dem Echo, das die Fischer an diesen Felsen erprobten, entwickelt" // J. v. Eichendorff. Werke in 5 Bdn. Bd. 2: Ahnung und Gegenwart / hrsg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. – S. 708.
 46. Есть и другие датировки, например, 1814, по В. Фрювальду и Б. Шилльбах ("Otto Heinrich Graf von Loebens "Loreley. Eine Sage vom Rhein" erschien vermutlich erstmals im "Deutschen Dichterwald" 1814" // J. v. Eichendorff. Werke in 5 Bdn. Bd. 2: Ahnung und Gegenwart / hrsg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. – S. 708), но они многими оспариваются.
 47. "Vielleicht hat ihm (gemeint wird J. von Eichendorff A. N.) Brentano, als er ihm 1810 in Berlin von seinen Märchen berichtete, auch von der in den Märchen vorgenommenen Verwandlung der unglücklichen Zauberin "zu Bacharach am Rheine" in "die gute und schöne Wasserfrau" Lureley erzählt" // J. v. Eichendorff. Werke in 5 Bdn. Bd. 2: Ahnung und Gegenwart / hrsg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. – S. 708.
 48. Clemens Brentano. Das Rheinmärchen // C. Brentano. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 17: Die Märchen vom Rhein / hrsg. von Brigitte Schillbach. – Stuttgart : Kohlhammer, 1983. – S. 13–122: "Als die Nymphen den alten Wassermann fragten, woher dieser wunderbare Schimmer komme, sagte er: "An diesem wunderbaren Ort, / Da ruht der Nibelungen Hort. / (...) Im Saal auf siebenfachen Thronen / Sitzt Lureley mit sieben Kronen. / Rings ihre sieben Töchter wohnen. / Frau Lureley die Zauberinne / Ist schönes Leibs und kluger Sinne. / (...) Sie ist die Hüterin vom Hort, / Sie lauscht und horchet immer fort, / Und höret sie ein lautes Wort – / Singt, thut ein Schiffer einen Schrei: / So ruft die Töchter sie herbei, / Und siebenfach schallt das Geschrei / Zum Zeichen, daß sie wachsam sey" (S. 107–109).
 49. Слово «добрая» (gut), да еще и поставленное прежде "schön", по отношению к характеру Лорелей никогда не употребляли балладные романтики.
 50. C. Brentano. Märchen vom Murmeltier // C. Brentano. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 17: Die Märchen vom Rhein/ hrsg. von Brigitte Schillbach. – Stuttgart: Kohlhammer, 1983. – S. 267–301: "Frau Lureley, die gute und schöne Wasserfrau, reiste über Land, und als sie in Hessen ins Gebirg und in den wilden Wald kam..." (S. 267).
 51. Siegbert Meyer. Die neue Loreley, 1876.
 52. Karl Valentin (1882-1948), Die Loreley, 1916.

53. Erich Kästner (1899-1974), немецкий поэт-сатирик, в начале 1930-х годов создал сатиру на преднацистскую Германию в форме полупародии на гейневскую Лорелей: *Der Handstand auf der Loreley* // E. Kästner. *Gesammelte Schriften für Erwachsene*. Bd. 1: *Gedichte*. – Zürich : Atrium, 1969. – S. 230–231.
54. Clemens Brentano. *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 16: *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* / hrsg. von Werner Bellmann. – Stuttgart : Kohlhammer, 1978. – S. 535–539.
55. Joseph von Eichendorff. *Werke in 5 Bdn*. Bd. 2: *Ahnung und Gegenwart* / hrsg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. – S. 250–251.
56. Otto Heinrich Graf von Loeben. *Der Lureleyfels: Eine Sage vom Rhein: Gedicht*. – In: *Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1821*. – Leipzig 1821. – S. 327–328.
57. Heinrich Heine. *Sämtliche Werke*. Bd. 1, 1: *Buch der Lieder*. Text / bearbeitet von Pierre Grippin; hrsg. von Manfred Winduhr. – Hamburg : Hoffmann und Campe, 1975. – S. 207–208.
58. Nicolaus Vogt. *Der Lurelei* // *Rheinisches Archiv für Geschichte und Literatur*. – 1811. – S. 7.
59. Aloys Schreiber. *Die Jungfrau auf dem Lurley* // A. Schreiber. *Volkssagen aus den Gegenden am Rhein und am Taunus*. – Heidelberg, 1818. – S. 63.
60. Christian Joseph Matzerath. *Irrungen der Liebe* // *Rheinisches Jahrbuch für Kunst und Poesie*. – 1840. – S. 10.
61. См. об этом терминологическом казусе статью Р. Якобсона «Круговорот лингвистических терминов», в которой он, в частности, не без горькой иронии пишет: «Плодотворная мысль о наличии признака, противопоставленном его отсутствию, и соответственно определение корреляции как соотношения между двумя рядами – признаковым и безпризнаковым – легли в основу всех дальнейших разысканий Трубецкого [вплоть] до его последней книги «Основы фонологии». (...) Трубецкой перевел сам свои термины на немецкий язык. (...) В моей книжке «О чешском стихе» (Берлин-Москва, 1923) [я передал] слова «признак», «признаковый» и «безпризнаковый» французскими эквивалентами "marque", "marqué", "non-marqué". (...) Когда работы Н. С. Трубецкого и других лингвистов Пражского кружка стали появляться в русском переводе с иностранных языков, западная перелицовка прилагательных «признаковый» и «безпризнаковый» помешала переводчикам опознать первоначальный, русский, субстрат этих терминов; чужезычные образования, снабженные русскими суффиксами «маркированный» и «немаркированный» перекочевали из торгового и бильярдного обихода в лингвистическую лексику» // R. Jakobson. *Selected Writing, I*. – New York : Montou, 1971. – P. 735–736.

62. Перевод здесь и далее – мой.
63. См. сн. 25.
64. "Wie in Brentanos Ballade gewinnt auch hier (in der Ballade Eichendorffs – A. N.) das von einem Mann betrogene Mädchen dämonische Macht über die Herzen der Männer" // J. v. Eichendorff. Ahnung und Gegenwart. – In: C. Brentano. Werke in 5 Bdn. Bd.2. / hrsg. von Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1985. – S. 708.
65. "Lorelay, die hier – wie bei Brentano – aus enttäuschter Treue zur gefährlichen Verführerin wird" // J. v. Eichendorff. Werke in 5 Bdn. Bd. 1. Gedichte : Kommentar / hrsg. von Hartwig Schultz. – F. a. M. : Deutscher Klassiker Verlag, 1987. – S. 881.
66. См. сн. 26.
67. P. Grippin: "Heines Lorelei ist weder eine verfolgte, sich rächende Zauberin noch eine Wasserfrau oder eine Hexe, sondern ein Geist der Felsen, dessen zauberhaftschöner Gesang zwar den Schiffer betört, deswegen aber nicht in ein Schuldverhältnis mit Menschenwesen verwickelt wird. Heines Loreley ist keine böswillige, sondern nur eine blendende schöne Fee: ein seelenloses Geschöpf, kein verteufeltes Menschenwesen, sondern ein Elementargeist" // H. Heine. Sämtliche Werke. Bd. 1, 2: Buch der Lieder: Apparat / bearbeitet von Pierre Grippin. – Hamburg: Hoffmann und Campe, 1975. – S. 886.
68. Manfred Winduhr. Rätsel Heine. – Heidelberg : Winter, 1997. – S. 214: "Das zweite Liebesmodell, das Heine vorfand, war das romantische, kaum 20 Jahre alt. Es beruhte ebenfalls auf der Harmonie zweier Individuen, aber mit dem Akzent auf der Seelenliebe". Такая гармоническая любовь была свойственна произведениям общеевропейского сентиментализма: англичанина Ричардсона, француза Руссо, немца Клопштока. Уже у писателей немецкого национально окрашенного сентиментализма (штюрмеров) она становится дисгармоничной (гетевский «Вертер»), а у романтиков просто трагической (Байрон в Англии, Мюссе во Франции, По в Америке, Лермонтов в России, Гейне в Германии и др.). Так что М. Виндур совсем не прав.
69. К сожалению, за рамки заявленной проблематики выходит очень интересный статистический аспект «признаковой» романтической лексики. Нет сомнения в том, что символика числа довлеет над романтиками и играет в их произведениях далеко не последнюю роль. Так, Лорелей у Брентано трижды повторяет глагол «умереть» (sterben), Эйхендорф трижды описывает красоту героини (дважды почти тавтологически – "du schöne Braut", "so wunderschön", – а третий раз контекстуально-синонимически: "so reich geschmückt ist Roß und Weib"), Гейне использует трижды прилагательное «золотой» (golden) для описания внешности героини. В этом семантическом

ряду совсем не случайным выглядит тот факт, что Лорелей в монастырь сопровождают у Brentano три рыцаря, а у Фогта – три любовника. Три раза говорит о необычности своей героини А. Шрайбер ("eine Jungfrau" – и вечером, при луне, на скале, одинока!; "mit so anmutiger Stimme", "die wunderbare Jungfrau"). Трижды заклинает повествователь у Лёбена не верить чарам Лорелей ("Glaub nicht", "Sieh nicht", "Horch nicht"). Не менее символична и цифра «4»: так, у Матцерата красота Лорелей описана четырьмя штрихами: общий вид, волосы, тело, голос; у Brentano слово «прекрасная» (schön) как характеристика красоты героини используется четыре раза (трижды в речи повествователя и один раз – у Епископа). Да и глагол «умереть» появляется трижды в речи Лорелей, о чем было сказано выше, и один раз в речи повествователя при описании дальнейшей судьбы рыцарей. У Гейне величие природы тоже дано четырьмя штрихами: прохлада, вечер, река, скала. Возможно, есть символика и у других цифр: 1, 2, 7. Но в каких ситуациях она проявляется: закреплённости за персонажем? за его действиями? за эпизодами? за авторской позицией? Все это все еще ждет своего открытия.

70. Kabbala und Romantik / hrsg. von Eveline Goodman-Than. – Tübingen : Niemeyer, 1994. – 336 S. (особенно статья: die Abhandlung von Christoph Schulte. Kabbala in der deutschen Romantik. – S. 1–19).
71. Brigit Hanstedt. Die Kunst der Verführung. – Stuttgart : Wissenschaft und Forschung, 1992. – 297 S.
72. Гете в "Gefunden" (написано в 1813, опублик. 1815) явно спорит со стихотворением-песней Brentano, хотя иные гетеведы считают, что оба они испытали влияние фольклорных мотивов (Walter Hinck. Betrübten, das auf Lieben reimt // 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen/hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 3: Von Friedrich von Schiller bis Joseph von Eichendorff. – F. a. M. : Insel, 1995. – S. 187: "Das Bild von der Blume, die gebrochen werden soll, zählt zum festen Bestand der volkshafte Tradition. In Goethes "Heidenröslein" (..) und in "Gefunden" есть этот мотив). И все же факты говорят, что Гете интерпретирует не фольклорный источник, а брентановский, ставший очень популярным после того, как Луиза Райхардт переложила стихи на музыку. Об этой интерпретации говорит сюжет (герой желает сорвать цветок, но тот просит пощадить его), лексика ("Blümchen", "zu finden", "Garten" и др.), обстоятельства и – главное – концепция Brentano (любить ближнего), развитая Гете (любить все окружающее как самоценность).
73. C. Brentano. Ponce de Leon: Ein Schauspiel // C. Brentano. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 12: Dramen / hrsg. von Hartwig Schultze. – Stuttgart : Kohlhammer, 1982. – S. 455: "Mein Schatz ist ausgeblieben. /

- Ich bin so ganz allein. / Im Lieben wohnt Betrübten. / Und kann nicht anders seyn".
74. "Der Lore-Ley stand wieder auf der Bergspitze und sang hinab ihr süß verderbliches Lied" // H. Heine. Sämtliche Werke. Bd.3: Reisebilder/hrsg. von Ernst Elster. – Leipzig : Bibliographisches Institut, 1890. – S. 142.
 75. Walburga Lösch. Der werdende Gott: mythopoetische Teogonien in der romantischen Mythologie. – Berlin, 1995.
 76. Friedmar Apsiel. Himmelsehnsucht: die Sichtbarkeit der Engel in der romantischen Literatur und Kunst sowie bei Klee, Rilke und Benjamin.- Paderborn : Igel, 1994. – 176 S.
 77. Правда, у Brentано этот моряк – неверный возлюбленный Лорелей, а у Гейне – ее незнакомая жертва, но поэтому и назван перепев Гейне «расширительным».
 78. "Heine, der allerdings einen anderen Aspekt der Loreley entdeckte, daß der mündlichen Überlieferung näher war als Brentanos Umdeutung der sagenhaften Gestalt" // H. Heine. Sämtliche Werke. Bd. 1, 2: Buch der Lieder: Apparat / bearbeitet von Pierre Grippin. – Hamburg : Hoffmann und Campe, 1975. – S. 881.
 79. См. сн. 71.
 80. Так или приблизительно так, как это сделано в данной статье, должно анализироваться художественное произведение прежде всего в учебном заведении и – особенно – на филологическом факультете. Но, к сожалению, лингвистических учебников и пособий еще очень мало, а традиционные методические разработки совершают кощунство, когда предлагают обучающимся понимать анализ как сумму ответов на поверхностные вопросы о персонажах, месте и времени действия, сюжете, морали и т. п. См., например, анализ баллад о Лорелей Brentано и Гейне в учебнике ФРГ (Diethelm Kaminski. Sagen : Aufgaben und Übungen. – München : Goethe-Institut, 1989. – S. 101). Конечно, можно понять (но не оправдать!) его автора: он ведь создает учебник для всех, а не для полновесных германистов, но ведь и в этом случае не стоило бы заниматься профанацией поэзии.

Післямова: інші типи лінгвопоетичного аналізу

Уважний читач цієї роботи не міг не помітити однієї на перший погляд методологічної помилки: проklamуючи лінгвопоетику як науку, яка повинна синтезувати дослідницькі можливості лінгвістики й літературознавства, автор цієї публікації все ж поклав до підвалин проведеного аналізу не мовленнєвий, а екстралінгвістичний принцип, бо йшов від вивчення суто літературних явищ (твір, творчість, жанр, напрямок тощо). Відверто

кажучи, він не знає, чи можна розцінювати такий підхід як помилковий. Скоріше він є єдино можливим у межах сьогоденної теорії лінгвопоетики. Наступні розвідки в її межах відкриють, без сумніву, іншу типологію.

КОМЕНТАР

Уперше надруковано

- Науменко А. М. Типологія лінгвопоетики / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ, 2001. – № 1. – С. 166–337.

ФІЛОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ТЕКСТУ

(основи лінгвопоетики)

ЗМІСТ

Частина перша: Філософія пізнання

Розділ 1: Рівні пізнання.....	156
Розділ 2: Пізнання слова.....	157
Розділ 3: Становлення філологічного пізнання.....	159

Частина друга: Теорія тексту

Розділ 1: Сутність і типи тексту.....	174
Розділ 2: Текст як висловлювання: прагматика висловлювання.....	192
Розділ 3: Текст як дискурс: стратегії і тактики співрозмовців.....	195
Розділ 4: Текст як фрейм: структурні компоненти ситуації.....	199
Розділ 5: Текст як інформація: закони її зміни під час пізнання.....	203
Розділ 6: Текст як концепція: її зміст та мовленнєве втілення.....	204
Розділ 7: Текст як естетичність: її специфіка у нехудожньому тексті.....	207
Розділ 8: Текст як процес: складові процесу.....	210
Розділ 9: Текст як об'єкт лінгвопоетики: її методологія та методика.....	212

Частина третя: Практика лінгвопоетичного аналізу

Розділ 1: Аналіз твору.....	237
Розділ 2: Аналіз творчості.....	405
Розділ 3: Аналіз жанру.....	414

Післямова.....

434

Посилання та примітки.....

435

ЧАСТИНА ПЕРША
ФІЛОСОФІЯ ПІЗНАННЯ

Розділ 1: Рівні пізнання

З урахуванням свого античного коріння європейська історія сприйняття тексту адресатом нараховує декілька тисячоліть і саме через це здається одночасно простою, бо за стільки століть усе давно повинно було бути визначеним суттєво і вираженим категоріально, та складною, бо вже накопичено забагато протилежних концептуальних підходів до оцінки текстового слова, підходів від об'єктивного (дослідження самого тексту) через паратекстуальний (вивчення лише того, що поруч з текстом) до фантазійного (характеристика того, що практично до тексту не відноситься).

Ці головні тлумачення тексту існували не лише послідовно, а й часто паралельно (особливо в нові та новітні часи): мімесічне у Аристотеля (а після, як його різновид, пізнавальне у критичних, тобто соціологічних реалістів), дешифрувальне в олександрійців (як потім і у деяких трубадурів середньовічного Провансу, письменників барокко, символізму, модернізму та постмодернізму), розважальноповчальне у Горація (як і повчально-розважальне у його наступників – класицистів), естетичне у прихильників мистецтва для мистецтва, ідеологічне у соціалістичних реалістів, само-виражальне, структурне, вузькомовне, дискурсне, співтворче і т. ін. у представників другої половини ХХ ст., віртуальне (комп'ютерне), гіпертекстне тощо наприкінці минулого століття і у теперішній час.

Звичайно, цю спрощеність й ускладненість зумовлено врешті-решт самим текстом як об'єктом філологічних розвідок, але в першу чергу і тим, що бачить суб'єкт в акті сприйняття: сам текст, свій рівень його розуміння чи наслідок акту пізнання. Загальновідомо, що цей акт у галузі філософії (як і будь-який акт пізнання в конкретній сфері духовно-практичної діяльності людини) має три компоненти: об'єкт – суб'єкт – копія. Залежно від того, що передує в голові творця акту, і виникає там образ об'єкта.

При акцентуванні сприймаючим останнього члена тріади (копії), тобто того, яким суб'єкт бачить текст, виникає побутове, занадто вільне поняття об'єкта, пов'язане з особистими узагальненими асоціаціями та тимчасовими настроями адресата. Таке визначення тексту є *рецепцією* (нижчим рівнем сприйняття), в котрій той відіграє лише поштовхову роль у фантазіях читача, який діє за принципом: «А що ж спадає мені на думку при розгляді ситуації, вимальованої у тексті?».

При акцентуванні сприймаючим середнього члена тріади (суб'єкта), тобто того, яким він бачить текст, виникає інтелектуальна спроба поєднання поняття об'єкта, пов'язана з наміром адресата знайти своє, відмінне від інших тлумачення тексту. Таке визначення об'єкта стає вже *інтерпретацією* (середнім рівнем сприйняття), в котрій той відіграє не лише поштовхову, а й направляючу роль у намаганнях читача, який діє за принципом: «А що ж я можу сказати про ситуацію, вимальовану в тексті?».

При акцентуванні сприймаючим першого члена тріади (об'єкта), тобто того, яким він бачить текст, виникає науково аргументована оцінка тексту, пов'язана з пошуком філологічної термінології, відповідної до втілення авторського задуму в ньому. Таке визначення об'єкта можна і треба назвати *аналізом* (найвищим рівнем сприйняття), в якому текст відіграє не лише поштовхову й направляючу роль (точніше: скоріше не ці ролі), а породжуючу, «перетікаючу», бо авторський зміст, кажучи словами східнослов'янського фольклору, залишає поетичну форму краси Василини Премудрої і одягає наукову форму «жаб'ячої шкіри», а читач діє за принципом: «А що ж зображено в ситуації, вимальованій у тексті?».

Цілком зрозуміло, що трьохчленний акт сприйняття текстового слова є синтетичним, єдиним, не сумарним, а цілокупним, неподільним процесом і що при виділенні будь-якого компоненту спрацьовують і всі інші. Але все ж таки вони спрацьовують у різному обсязі своїх можливостей і тому виявляють себе теж по-різному; можна, так би мовити для прикладу, і мишу реципувати з переляку як велетня-чудовиська, можна з патетичною настирливістю дипломата-шахрая і біле інтерпретувати як чорне, але хіба при цьому зміниться сам об'єкт сприйняття?!

Розділ 2: Пізнання слова

Якщо признати аксіоматично ціннісним той факт, що в усіх типах пізнання (побутовому, тобто здоровоглуздовому, релігійному, науковому, філологічному) головне місце посідає слово (чому це так, про це мова піді детальніше в наступних частинах і розділах книги), то саме тут і починається власне наукова проблематика цього дослідження: а чи може бути об'єктивно оцінене слово в тексті? Чи не спробуємо ми часто навіть і сьогодні, як і сотні років тому, сприймати текстове слово двома традиційно описовими і через це безпорадними (тобто ведучими до глухого кута) методами: літературознавчим (бачимо лише образ у слові, забуваючи при цьому про саме слово як форму цього образу) та лінгвістичним (характеризуємо мовні параметри слова, забуваючи при цьому про його образність), як це роблять навіть солідні філологи

(наприклад, Роман Якобсон,¹ лінгвіст зі світовим ім'ям, або Вальтер Хінк,² німецький літературознавець європейської вагомості)?

Але ж одне (образ) народжується з другого (лінгвістичних категорій слова), бо йому більше ні з чого виникати. Навіть якщо враховувати сучасну, з дозволу сказати, «поезію» самовираження (про яку ще буде йтися), в котрій зміст утворює сам читач власними асоціативними шляхами, то і тоді прийдеться погодитися з тим, що і в ній першочинником, першопштовхом суб'єктивізму під час пізнання тексту буде знову таки ж наявність у слові загальноконвенціональної семантики (договірної образності).

Тому зовсім не випадково активізується в останні роки, зокрема в германістиці, функціональний підхід до тексту, прихильники якого (підходу) намагаються визначити перш за все авторську роль компонентів тексту, а не лише назвати й описати їх як складові національної мови. Так, у 1993 році Ханс Велльманн надрукував збірку статей про цей підхід,³ а Марсель Райх-Раніцкі видав у 1995 році десятитомну антологію німецької лірики від Середньовіччя до 1990-х років, працю над якою він почав ще в середині 1970-х і в якій кожен з 1000 запропонованих віршів проаналізовано (саме проаналізовано, а не прорециповано, не проінтерпретовано) філологічно (одночасно з позицій лінгвіста й літературознавця).⁴

Зрозуміло, що не всі аналізи в антології вдалі, але лише один перелік прізвищ дослідників говорить про успіх цієї титанічної праці: поети й прозаїки європейського та світового рівня (Мартін Вальзер, Вальтер Йенс, Вольфганг Кеппен, Гюнтер Кунерт, Петер Рюмкорф та ін.), критики й літературознавці не меншої ваги (Бенно фон Візе, Петер Вапневські, Ханс Майер, Адольф Мушг, Марсель Райх-Раніцкі та багато інших). Через два роки після цієї антології вийшов у Німеччині енциклопедичний словник Герхарда Хьона про творчість Гейне, побудований на тих же функціонально філологічних принципах.⁵

Інша справа, що і тут, як і в антології М. Райх-Раніцкі, ці принципи реалізуються не як система, а як сума, тобто за вибором аналітика: важливим вважається (і аргументується) лише те, що здається таким досліднику, замість того, щоб йти до цієї вагомості від слова самого твору. Саме через це і виходить, що іноді розхвалюють порожнечу та лають велич.⁶

Автор цієї розвідки, творчо продовжуючи думки перш за все східнослов'янських філологів, пропонує трохи реформований підхід до текстового слова, підхід, який він у 1988 році назвав «лінгвопоетикою»⁷ і котрий акцентує авторську функцію кожної лінгвістичної одиниці, бо авторський задум реалізується в тексті лінійно (за рахунок черги слів) та синтетично (через злиття всіх мовленнєвих й позамовних засобів до єдиного цілісного комплексу).

Розділ 3: Становлення філологічного пізнання

Не можна не відмітити того факту, що цей функціонально-філологічний підхід до тексту є новим лише відносно, бо ще в 1910-20-ті роки, не без, імовірно за все, впливу Московського Лінгвістичного гуртка, який першим почав розробляти цю проблему, на що цілком справедливо вказав Р. Якобсон,⁸ а також не без впливу Петроградського ОПОЯЗ'у («Товариства поетичної мови»), що виникло в 1916 році, російські та радянські філологи почали впроваджувати його активно до наукового обігу.

Принцип глибинного осягнення змісту через копіткий аналіз його мовленнєвої форми і пояснення прагматики останньої за рахунок об'єктивного сприйняття її ідейного змісту зустрічається у багатьох працях 1910-20-х років: у В. Брюсова (1914)⁹ та С. Боброва (1915)¹⁰ щодо техніки вірша в О. С. Пушкіна, у Л. Гроссмана (1922) про звукову будову, композицію і філософський зміст тургенєвських *«Віршів у прозі»*,¹¹ у Л. В. Щерби (1923) про ритміку поезій О. С. Пушкіна та М. Ю. Лермонтова.¹²

Особливо треба відзначити декілька статей О. М. Пешковського 1920-х років, в яких він вирішує загальнотеоретичні та методичні питання зв'язку всіх рівнів мовної форми (фонетичного, лексичного, граматичного, стилістичного – у вузькому розумінні цього слова: експресивно-емоціонального, тобто конотативна забарвленість) і смислового змісту та висловлює дуже важливу для лінгвістики тексту думку про *«неминучість образності кожного слова»* у тексті, а не лише його тропів.¹³

Й. Брік у 1917 році висловлює,¹⁴ а у 1927 розвиває¹⁵ важливу в методологічному відношенні думку про два компоненти вірша – звуковий та образний склад зі своїми власними і нетотожними формою та змістом.

На значну увагу заслуговує також монографія А. Белого *«Ритм як діалектика та 'Мідний вершник'»* (1929), в якій вперше і, наскільки відомо, в останній раз в історії літературознавства пропонується як об'єкт дослідження тексту не важко вловимі екстрамовні чинники, що розташовані за лінгвістичними межами самого тексту, а криві його ритму, які можна накреслити за цікавою методикою, розробленою самим А. Белим, і які, на його погляд, є синтезом художньої форми та ідейного задуму,¹⁶ з чим не можна не погодитися. Не менш важливою для сьогоденного філологічного аналізу тексту є і його думка про те, що соціальна дійсність сприймається і передається митцем лише образно і тому вимагає відповідного аналітичного дешифрування.¹⁷

Празький лінгвістичний гурток у своїх *«Тезах»* (1929) висунув, а у наступних публікаціях своїх представників Б. Гавранека, Я. Мукаржевського, Б. Матезіуса та ін.¹⁸ обґрунтував необхідність вивчення композиції тексту, іманентного аналізу його мовлення, першочергового дослідження засобів актуалізації як основи текстової образності.

Потім функціонально-філологічний підхід до тексту з успіхом продовжив свій розквіт у 1930-ті роки, але незабаром був потиснутий, а далі й витиснутий вульгарним соціологізмом, «*новою критикою*», структуралізмом і т. ін. у літературознавстві та різними течіями новітньої лінгвістики (дескриптивною, дистрибутивною, генеративною, фреймовою, дискурсною, когнітивною тощо).

Звісно, що вже на початку 1920-х років радянське мовознавство розпочало ґрунтовне вивчення структурних одиниць, за розміром більших, ніж речення. Спочатку це була фраза, потім абзац і, нарешті, текст, якщо окреслити цей рух лінгвістичної думки ескізно, а не в деталях. Можна з цього приводу назвати основопологаючі роботи О. М. Пешковского про абзац,¹⁹ Н. С. Поспелова про складне синтаксичне ціле,²⁰ Л. А. Булаховського про надфразову єдність²¹ та ін.

З виходом мовознавців на рівень вивчення тексту як внутрішньо єдиного явища стало на порядку денному як проблема номер один і дослідження ними художнього твору. Її найактивніші розвідки припадають на час після Другої світової війни – на 60-70-ті роки. Однак не можна сказати, що тоді це складне і важливе для всієї філології завдання було успішно вирішено. Скоріше навпаки: чим більше з'являлось мовознавчих робіт, присвячених художньому мовленню (або, як модно було тоді висловлюватися, мові та стилю словесного твору), тим очевиднішим ставав той факт, що лінгвістичний аналіз тексту в межах традиційного категоріального апарату мовознавства заводить розв'язання цієї проблеми у глухий кут.

При такому підході словесний твір виступав то як текст на певну тему, який мало чим відрізняється від небелетристичних текстів, то як окремий реєстр загальномовних стилістичних засобів, втрачаючи при цьому естетичну своєрідність форми та художню специфіку змісту. Небагато допоміг тут і структуралізм, тому що так звана образна інформація не охоплювалась аналізом формальних рівнів.

Не можна все ж не відзначити зусиль деяких вітчизняних учених щодо створення нового філологічного напрямку: вивчення мовлення словесного твору. Першоджерелами нової наукової дисципліни слід назвати основопологаючу працю В. В. Віноградова «Про художню прозу» (1930),²² а також публікації Г. О. Вінокура та Б. А. Ларіна тих же тридцятих років. У 1960-70-ті її освоювало вже багато дослідників: М. А. Карпенко,²³ В. Д. Левін,²⁴ Ю. Т. Лістрова²⁵ та ін.

Однак розроблювачі цієї галузі шукали й знаходили в художньому тексті особливий варіант загальнонаціональної мови; варіант, почасти автономний, почасти залежний від названої загальнонаціональності, почасти такий, який впливає на неї. Неважко зрозуміти, що і такий підхід до словесного твору тільки як до вербального тексту, а не як естетичного

феномену, давав у філологічному відношенні максимально все той самий перелік окремого вживання загальнономовних лексичних, граматичних і стилістичних засобів. Художній твір як особлива естетично-філософська форма пізнання дійсності залишався і для прихильників цього напрямку (художнє мовлення) – до речі, найрезультативнішого в галузі лінгвістики тексту – за сімома печатками.

Точної відповіді на запитання, як матеріал загальнонаціональної мови породжує художній образ, індивідуальний за письменницьким баченням світу, але епохально глибинний й узагальнений за ідейно-естетичним багатством, не мають поки що ні літературознавство, ні лінгвістика тексту (ні її «батько» – лінгвістика загальна). А лінгвопоетика – має, щоправда, поки що тільки робочу гіпотезу, хоч і в ній багато що потребує детальних доказів.

При цьому лінгвопоетика виходить з того аксіоматичного постулату, що, крім двох «побутових» типів людини (сентиментального і безпристрасного), існує ще й художня натура, яка, на відміну від перших двох, котрі спроможні сприймати й зображати довколишність лише як емоційну або розумову реальність, здатна засвоювати й відтворювати дійсність як художній образ. Причиною такої «тріади» оцінки людством свого середовища є спочатку фізіологічна, а потім і філософська потреба людини в об'єктивній (тобто життєдайній і одночасно життєздатній) реакції свого тіла й духа на зіткнення із середовищем.

Звісно, що відчуття і розум – звичайні знаряддя пізнання – аналізують світ шляхом розкладу його цілісного буття на полиці емоцій та понять, тобто лишають людину змоги реагувати цілісно і, отже, об'єктивно на «дотик» буття, і через це їх виробник не тільки забуває (на рівні свідомості), що дійсність неподільна, що вона існує лише як цілісність і тому впливає на людину теж як цілісність, а й втрачає свою життєдайну й життєздатну функцію і через це гине (не лише як індивід, але і як біологічний вид).

Ось чому еволюція органічних тіл не змогла не породити й зберегти (за рахунок випадкових проявлень) в людині третій інструмент пізнання – інтуїцію, змістом і формою якої і є художній образ, бо тільки він володіє привілеєм осягати світ синкретично і бути естетичною моделлю цілісної дійсності на відміну від почуттів і розуму, які допомагають людині створювати інші, нехудожні (тобто нецілісні) образи для узагальнення лише частини нашого світу.

Неважко здогадатися, що саме цю домінуючу в пізнанні роль художнього образу як засобу естетичного моделювання реальності мають на увазі всі митці, зокрема великий німець Гете, коли у травні 1827 року твердив: *«Чим неприступнішим для розуму є художній твір, тим він вище»*.²⁶

Для об'єктивного сприйняття теорії лінгвопоетики треба переоцінити багато усталених догм мовознавства та літературознавства: від характеристики мови та тексту перш за все як знаряддя пізнання світу (а не насамперед засобу – відповідно – спілкування та розваги) через визначення головними трьох голосів у мовленнєвій структурі тексту і трьох семантичних прошарків у змістовній структурі текстового слова (тобто слова, використаного в тексті) до сприйняття традиційного тексту (тобто наслідку логічного зв'язку між словами) пануючим у літературному процесі завжди, навіть тоді, коли його кількісно витискує текст самовираження (тобто наслідок граматичного зв'язку між словами).

Широко відомо практично (особливо, хоч і помилково, після літературознавчого структуралізму з його інтертекстуальністю), що кожна людина буде свої висловлювання не з нового словесного матеріалу, а з того, що вже існував до неї, вже був у мовленнєвій роботі інших адресантів. Тому новими в кожного творця можуть бути лише зміст та, як наслідок, архітектоніка висловлювання, а слова будуть вже використаними до нього і нести в собі контекст його попередників.

При цьому, як тільки що вказувалось, не треба змішувати контекст попередників як адресатну випадковість (тобто суб'єктивне сприйняття читачем) або адресантну плановість (як задум автора оригіналу) із структуралістською категорією «*інтертекстуальність*» (як об'єктивної, на хибну думку структуралістів, риси будь-якого словесного твору). Можна залишити зараз осторонь проблему неологізмів, бо і так зрозуміло, що з них одних тексту не створиш, про що свідчить історія футуризму Росії та України, сюрреалізму Франції та інших «-ізмів» ХХ ст.

Ось чому кожна лексема будь-якого типу висловлювання (від побутового через науковий до поетичного), крім словникового змісту (денотативного, тобто загальнонаціонального, конвенціонального, зафіксованого в словнику), має ще один – контекстуальний (конотативний, оказіональний, конкретний, тобто той, що виникає тільки через випадкове сусідство з іншими словами, які або складають висловлювання, або натякають на його співвідношення з іншим текстом) і лише наприкінці свого мовленнєвого буття (наприкінці в логічному, аксіологічному, а не часовому значенні цього слова) лексема виказує третій зміст – авторський (індивідуальний, тобто підтекстний, який ледве проростає, та й то не завжди, через особисті асоціації адресанта).

Отже, три семантичні шари слова породжують три компоненти змістової структури тексту: денотативний буде прототекст, що виникає як наслідок гри словом (тобто його зв'язку з іншими словами за законами загальнонаціональної логіки, договірного значення), конотативний породжує контекст як наслідок гри використанням слова (тобто зв'язку слів за законами валентного значення), авторський створює підтекст як наслідок

гри словоформами (тобто зв'язку слів за законами граматичного значення).

Без урахування цієї тришарової семантики слова і через те також і тексту (прототекстна, контекстна, підтекстна) не буде зрозумілою референтна (тобто філософська) специфіка висловлювання взагалі (його віднесеність до реальної дійсності). На останній треба зупинитися, бо вона є фундаментальним камінням методології лінгвопоетичного дослідження.

Еволюція будь-якої словесності (і красного письменства зокрема) йшла від прототексту (основне, денотативне, словникове значення слова) через контекст (додаткове, випадкове, але зрозуміле значення слова) до підтексту (авторське, зашифроване значення лексеми). Інакше кажучи, першу категорію (прототекст) треба визначити наслідком колективної гри словом як одиницею загальнонародного словника (тобто визначити результатом зв'язку слів за законами конвенціонального значення), другу (контекст) – наслідком фракційної гри слововживанням, під час якої зв'язок між словами реалізується за законами випадкового сусідства, валентного, але не герметичного значення, третю (підтекст) – підсумком волонтаристської гри словоформами, коли ті зв'язуються між собою за законами мовних категорій, граматичного значення і тому залишаються непрозорими у своїй семантиці.

У цілому ця еволюція означала накопичення в тексті змістової порожнечі та автономності форми, руйнування його договірної (конвенціональної) семантики і плекання нової, егоцентричної моделі висловлювання. Витоки й мотиви такої моделі (самовираження) сягають темряви тисячоліть, хоча помилково приписуються багатьма сучасними дослідниками лише постмодернізму.

Але у висловлюваннях давно минулих часів зміст є ще наслідком контексту, і лише в ХХ ст. (футуризм, сюрреалізм, конкретна поезія, концептуалізм, новітні гілки багатьох наук і перш за все когнітивних, а серед них – постсоссюрівської структурної філології) прототекст та контекст урешті-решт поступляться місцем зашифрованій нісенітничі-підтексту, який почне міцно впливати не лише на повних adeptів постмодернізму. Отже, якщо в науковому мовленні традиційного типу завжди панував (і нерідко панує і зараз) перший, словниковий шар семантики, а у побутовому та класичному художньому – перший (загальноконвенціональний) і другий (конотативний), то у постмодерністському самовираженні владу захопив третій шар (підтекстний), незрозумілий навіть самому адресанту.

Над принципом самовираження (тобто постмодернізмом) глазував ще великий іспанський драматург доби Відродження Лопе де Вега, коли і терміну «постмодернізм» ніхто не знав і не використовував, а сутність його як естетичного явища вже давала про себе знати: *«Ви можете*

створити поета-культу (від «**культуранізму**»), так звався тоді в Іспанії принцип самовираження, який сьогодні носить назву «постмодернізм» – Н. А. М.) *за 24 години: декілька переставлень слів, чотири формули, шість латинських лексем або декілька інішовних фраз – і справу зроблено*.²⁷

Поділити сучасні тексти на класичний та самовираження і звернути увагу перш за все на останній вкрай треба для плідного існування лінгвопоетики, бо, на жаль, принцип самовираження почав панувати вже два десятиріччя в усіх функціональних стилях: побутовому, публіцистичному і навіть науковому через активне використання в них псевдолексем та буцімтотермінів. Він спричинює безліч перепон не тільки в галузі поезії (ламаний ритм, відсутність рими, розділових знаків тощо), але й далеко за її межами (непрозорі лексика, морфологія, синтаксис, коли що не лінгвістична одиниця – то неможливість її адекватного і навіть хоч би аналогового сприйняття).

Аналізуючи лінгвопоетично такі тексти, не можна не ставити перед собою питання про те, чи є вони текстами в багатотисячолітньому розумінні цього терміна, бо увагу в них звертаєш перш за все на те, що всі вони, різні за поверховою формою та першопоглядним змістом, є насправді суттєво спорідненими своєю пустопорожнечою, створені за принципом алогізму й асоціації та суб'єктивної рецепції читача, а не об'єктивного наповнення думкою автора; в них що не слово – то нісенітниця, або безглуздя, або ребус, який ніколи не можна розгадати.

Більш за те: неважко побачити в головному стильовому принципі писемного самовираження (у будь-якому функціональному стилі) відмову від логіки думки, що було і залишається суттю традиційної, класичної писемності під час її майже п'ятитисячорічного існування, і перехід до «логіки» граматики, тобто, як відзначалось вище, до зв'язку вже не слів за їх денотативною й конотативною семантикою, що породжувало об'єктивний зміст тексту і через це його істинне, об'єктивне сприйняття читачем і дослідником, а лише словоформ за їх морфологічними й синтаксичними категоріями, що породжує тільки незліченні й необмежені натяки на можливий зміст і через це його помилкове сприйняття. Тут допомогти може лише лінгвопоетичний аналіз, та й то частково.

Залишається тільки ще раз акцентувати смутність і неминучість у житті людства того факту, що вказаний феномен самовираження є наслідком загальної тенденції інфляції слова, про яку у 1970-ті роки справедливо писав Б. Зубков (а сьогодні вона ще збільшилась): «...людство стає все більш балакучим. На десять біблійних заповідей (тобто для першої, але найвищої за мораллю етичної, якісно адаптаційної програми життя початкового людства – Н. А. М.) пішло 300 слів (здається, тут Б. Зубков помиляється: по-перше, він, мабуть, підрахував слововжитки,

а не слова, бо останніх у Мойсея майже вдвічі менше, а по-друге, навіть у перекладах їх кількість сягає лише близько двохсот: у німецькому – 277, в українському – 238, у російському – 225, а в оригіналі – 148; – Н. А. М.). *Американська декларація незалежності* (друга, але вже морально знижена демократична, тобто кількісна програма життя зрілого людства – Н. А. М.) *зажадала 1500 слів. А повідомлення про підвищення цін на вугіль* (третя, зовсім морально занапащена ринкова, тобто прибуткова програма життя вимираючого людства – Н. А. М.) *в одній з капіталістичних країн потребувало 26811 слів».*²⁸

Ось невеличкий екскурс у постструктуралістський науковий стиль з його псевдотермінологією і пустопорожнім змістом. Тут і далі не називаються ані прізвища, ані джерела через те, що важливим є саме явище, а не його творці, бо псевдонауковцями повністю або частково виступаємо іноді всі ми, не виключаючи з цього драматичного і неминучого процесу навіть майбутніх читачів-однодумців цього тексту, також і його автора.

Почнемо із зарозуміло оформленої думки української філологині, надрукованої в середині 1990-х років відомим київським двомовним науковим журналом: *«Кортеж – це група комунікаторів, залучених у фрейм певного мовного акту»*. Важко зрозуміти у цьому висловлюванні його зміст, хоча майже всі лексеми знайомі та за своїм словниковим змістом прозорі. Звичайно, задум авторки можна сприйняти одразу, бо тут помилитися важко: вона намагається використати якомога більше не взагалі сучасних, а насамперед модних термінів – *«кортеж»*, *«комунікатор»*, *«фрейм»*, *«мовний акт»*.

Цілком природно, що за допомогою філологічних довідників, словників, енциклопедій, врешті-решт підручників й посібників можна переконати себе, що ти точно осмислюєш названі лексеми, а через це і втілюєш їх терміни, але в цілому нічого нового до власного розуміння вказаних слів там не знайдеш. Зокрема словники іноземних слів підтвердять твої давніші знання, що італо-французьке *«кортеж»* – це святковий весільний поїзд, тобто черга засобів для швидкого пересування; що латинське *«комунікант»* – це співрозмовник; що англійське *«фрейм»* спочатку означало межі, а згодом, уже в науці про штучний інтелект та у батька цього терміна Мінського, – суму структурних одиниць типової ситуації.

Отже, наукового змісту у процитованому реченні немає. Але навіть типологічна попередниця такої синтаксичної форми, всесвітньо відома конструкція Л. В. Щерби про глоку куздру (*«Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокрѣнка»*), все ж таки мала свій власний **науковий** сенс, хоч і була за семантикою теж беззмістовною, але морфолого-синтаксичними відношеннями між своїми членами кричала про незалежність граматичного значення від лексичної семантики. Який

же сенс може мати буцімто наукова наведена (як модно сьогодні номінуються опуси постмодернізму) інсталяція?

У перекладі з мови, хворої на комплекс власної філологічної неповноцінності, на мову здорову процитована конструкція може значити: «Група співрозмовників – це група співрозмовників», або «Ті, хто веде бесіду, є групою співрозмовників», або «Форма висловлювання – це наслідок чинників, які породжують висловлювання», або ще що-небудь, але обов'язково з нульовою, себто пустопорожньою науковою інформацією.

Але *так* сказати означало б для авторки виставити себе псевдовченою безособистістю; через це вона вдягає пустопорожній зміст у нове вбрання короля, тобто у псевдотерміни, які просто повинні бути запозиченими, але використаними як багатозначні лексеми, зміст котрих ніколи ніким дешифрованим бути не може.

Таке катастрофічне становище і зветься сьогодні новітніми вченими *сучасною* філологією; вони наукову працю без її насиченості і навіть перенасиченості модними і герметичними лексемами, типу «*фрейм*», «*дискурс*», «*когнітивність*» тощо, які вони вважають істинно науковими, забувши про їх майже тисячолітні прозорі синоніми «*типове*», «*діалог*», «*розумове*» та ін., взагалі сприймають як дилетантську або як створену в душі дососюрівської, тобто, з їх погляду, занадто застарілої лінгвістики.

При цьому забувається широко відомий теоретичний факт, що лексема, незалежно від того, як вона використана (як однозначний термін чи як багатозначне слово), може мати, як вже вказувалось вище, три рівні семантики: загальну (словникову), конотативну (текстуальну), авторську (асоціативну). Наука традиційно використовувала й використовує перший шар семантики, поезія класична – другий, постмодернізм і сучасна псевдофілологія – лише третій, щоб зруйнувати соціально й психологічно важливе для людини спілкування і замінити його віртуальним само-копанням.

Не випадково німецький філолог К. Ріхард Бауш писав у своїй монографії 1971 року: «*Лінгвістика наших днів свідомо чи підсвідомо прагне побудувати нову термінологічну Вавилонську вежу. (...) Сьогодні занадто легко, спираючись на праці з цієї галузі, показати все розмаїття, точніше, плутанину, яка там панує як у відношенні до використаної термінології, так і у відношенні методів й понять, що застосовуються у цій галузі знань*».²⁹ А майже через чверть століття другий німецький германіст Хармут Бьоме з гіркотою бідкувався, що пануюча в сучасному мовознавстві псевдонаукова термінологія призвела до розмиття і навіть зникнення його об'єкта дослідження.^{29a}

Як бачимо, ніщо, на жаль, не змінилося на краще за останні три десятиріччя. Ось лише декілька взятих навмання прикладів:

– 1974 рік, Англія, стаття антрополінгвістичного характеру: «*При вивченні мовленнєвих актів, імплікатур і presupпозицій лінгвістика в галузі*

свого дослідження перетинається з психологією, філософією, соціологією і антропологією. Я думаю, що саме в цій галузі може бути досягнутий найбільший прогрес у становленні лінгвістики не як вивчення дистрибуції лінгвістичних елементів, а як вивчення людини засобом мови» (не точніше було б: **«Вивчення мовлення, його прихованих лінгвопсихологічних чинників треба використовувати не стільки для висвітлення власно мовних явищ, скільки для дослідження мовця?»**);

– 1991 рік, Росія, стаття із загального мовознавства: *«Под носителем предикативного признака в семантическом аспекте имеется в виду (...) соответствующий данному структурному компоненту семантический предикандум»* (у перекладі нормальною мовою це зарозуміле речення одного з провідних філологів означає: **«Під носієм дії ми розуміємо того, хто її творить»**);

– 1992 рік, Чернівці, літературознавча монографія про вічні теми та образи: *«В настоящей монографии предпринята попытка обозначить и исследовать наиболее важные аспекты функционирования общеизвестных структур в духовном сознании современной эпохи, которые отражают доминантные тенденции в обращении мировой культуры к личности Иисуса Христа. Поэтому данную работу можно считать своеобразным «введением» в изучение проблемы, которая концентрирует в себе наиболее значимые для человечества онтологические аспекты индивидуального и коллективного бытия в его экзистенциальных состояниях и проявлениях»* (не краще було б: **«В книге говорится об образе Христа в мировой литературе?»**);

– 1998 рік, Росія, літературознавча монографія про постмодернізм: *«Любое явление неизбежно сопровождается длинным шлейфом интерпретаций и опутано туманной аурой исторического коллективного бессознательного, ускоренного в символично-мифологизирующей природе человеческого сознания»* (якщо згадати, що *«колективне підсвідоме»* є теж структурною часткою людської психології, то виходить, що ця зарозумілу фразу можна, за її загальнолюдським змістом, перекласти так: **«Свідомість, прискорена несвідомістю, супроводжує кожне явище»**). Яка вже тут науковість!);

– 1998 рік, Росія, стаття про сучасний синтаксис: *«Информатив – это особый речевой акт, акт информирования участников общения. (Чим термін «інформатив» краще традиційного «речення»?) Иллокутивный акт – это производство конкретного предложения в определенных условиях, минимальная единица языкового общения. (А чим «ілокутивний акт» відрізняється від «інформатива»? І взагалі «одиноцею спілкування» в лінгвістиці завжди вважалось висловлювання, а не речення!) Иллокутивно независимый речевой акт – это речевой акт, иллокутивное назначение которого на данном этапе определяется исключительно интенциями говорящего. (А хіба є мовлення без наміру, або як, автор*

модно висловлюється, «інтенції»?) *Осуществление перлокутивного акта – это оказание определенного последующего воздействия на чувства, мысли или действия аудитории (А хіба буває бесіда без впливу?)»;*

– 2000 рік, Київ, докторська дисертація з германських мов: *«На основі сіткової організації мозку сформулювати голістичну концепцію значення з інтегративним врахуванням епідигматичних, синтагматичних та парадигматичних зв'язків у часових аспектах синхронії, діахронії та панхронії»* (а не простіше і справді науково було б сказати: **«З урахуванням досягнень нейрофізіології сформулювати еволюційну модель значення»?!);**

– 2002 рік, Київ, кандидатська дисертація з української мови: *«У дисертації поняттям «лінгвокультурема» об'єднуються мовні одиниці з українським національно-культурним компонентом семантики»* (ну і що дає новий незграбний термін «лінгвокультурема» у порівнянні зі старими «реалія», «безеквівалентна лексика» тощо?! Не треба ж забувати, що національно забарвленою в кожній мові виступає не лише лексика, а й морфологія, синтаксис, фонетика, стилістика. Отже, якщо вже бути логічним, треба вводити нові, ще більш незграбні, але цілком споріднені терміни-монстри: «фонокультурема», «лексокультурема», «семокультурема», «морфокультурема» тощо);

– 2002 рік, Київ, кандидатська дисертація з перекладу: *«Названі інтенції у рекламному дискурсі реалізуються завдяки логічній та емоційній аргументації, яка утворює його прагматичний компонент»* (а як ще, крім логічної та емоційної аргументації, можна реалізувати намір творця рекламного тексту?! І який ще, крім прагматичного, може бути компонент у рекламі, модно і помилково названий автором цитати «дискурсом»?! Зрозуміло, що кандидатка у блискучий постструктуралістський крам мала сказати **«Задум автора рекламного тексту реалізують лексеми зі словниковим та текстовим значенням»**. Але сказати так означало б нульову наукову інформацію і разом із тим втрату перепустки до новітньої філології. Отже, треба було активно використовувати гелертерську термінологію як нове вбрання короля);

– 2002 рік, Запоріжжя, монографія з мовознавства: *«Ми розрізняємо експресивність інгерентну та адгерентну»* (справжньою українською мовою це речення повинно було б лунати так: **«Є експресивність абсолютна і випадкова»**).

А тепер приклади тільки назв філологічних праць, вихоплених навмання з наукових збірок міжнародних конференцій:

– 2000 рік, Харків: *«Імплікації в дискурсі (читай: «Немовна інформація у мовному тексті»);*

– 2001 рік, Донецьк: *«Структурно-семантична та фономорфологічна характеристика комбінаторних утворень зі значенням пацієнсу в середньо-*

верхньонімецькій мові» (зрозумілою мовою буде: «Іменникові похідні зі значенням доповнення»); «Формирование конгенеративной поэтики компаративов с поэтонимами в творительном сравнения-отождествления» (дійсно науково було б: «Стилистика поетического сравнения в творительном падеже»);

– 2001 рік, Суми: «Особливості реалізації адресантно-адресатних відношень у текстах-анонсах» (мається на увазі: «Мовне втілення в об'яві поведінки читача»);

– 2002 рік, Херсон: «Власна назва в ракурсі когнітивної парадигми» (тобто «Внутрішня форма власної назви»); «Ономаσεологические аспекты изучения номинаций локативных артефактов» (науково це означає: «Предметная направленность слов со значением места»); «Теоретичний дискурс поняття 'концепт'» (читай: «Теорія мовної моделі світу»);

– 2002 рік, Запоріжжя: «Функціональні переосмислення значення деяких текстових конекторів» (треба б було: «Текстотвірна багатозначність початкових одиниць»).

А ось приклади на надмірно модне слівце «дискурс», котре як термін повинно означати «діалог» (тобто синтез того, що висловлюється мовцем, з тим, що сприймається слухачем), але котре, на жаль, *так* майже ніколи не використовується, а замінює усталені терміни «текст», «мовлення», «функціональний стиль» тощо:

– 2000 рік, Київ, літературознавча стаття про «Фауста» Гете – «Термін «утопія» запровадив у літературний дискурс Томас Мор» (зрозуміло, що автор мав на увазі «обіг»);

– 2001 рік, Німеччина, лінгвістична стаття про запозичення – «Завжди можна знайти мовні теми, котрі відіграють вагому, якщо навіть не головну роль для зацікавленої публіки та наукового дискурсу» (читай: наукового функціонального стилю);

– 2002 рік, Київ, кандидатська дисертація з української мови – «Зробимо аналіз явища, втіленого в конкретних текстах (тобто у поетичному дискурсі)» (коментар зайвий).

Ось приклад на не менш модну лексему «поле»: 2000 рік, Київ, філологічна стаття під назвою «Вибудова історичного поля в романі С. Ружді «Діти півночі». Зміст статті вказує на те, що її автор мав на увазі не лінгвістичний термін «поле», запроваджений представниками психологічної школи в лінгвістиці першої третини ХХ ст., зокрема Карлом Бюлером, а традиційне словосполучення «бачення історії», або не менш усталене запозичення «концепція історії».

Останній приклад на ще одне модне слівце «фрейм» – 1998 рік, Росія, лінгвістична стаття про фразеологію: «Итак, оперируя фреймами, сценариями и их слотами и подслотами, перейдем к интерпретации концепту-

альных преобразований, имеющих место при создании фразеологических единиц библейского происхождения». Насправді ж у статті йдеться лише про словникову та текстову семантику фразеологізмів.

Немає сумніву, що описане явище є найкращим наслідком об'єктивної і навіть магістральної тенденції у постсюрревістському і головному чином посткомп'ютерному мовознавстві – наслідком формалізації методів лінгвістичних досліджень. У добу короткочасної і мінливої ейфорії 1950-х років щодо можливості створення штучного інтелекту знову пробудилася войовнича і чомусь відтепер постійна думка, що оновлене структуралістами мовознавство втратило за необхідністю свої традиційні зв'язки не тільки з іншими філологічними гілками, а і з усією духовною спадщиною минулого.

Новітнім лінгвістам здавалося, що тільки вони створюють чисто технічну, тобто об'єктивну науку, котру, як і математику, можна формалізувати через види, класи та типи, а всі останні філологічні галузі залишаються у царині (точніше, на погляд новітніх науковців, у болоті) традиційних, неточних, гуманітарних і, отже, необ'єктивних наук.

При цьому, як це не парадоксально лунає, вони шукали проклямовану точність (на відміну від своїх попередників з XVIII сторіччя) лише у термінах, а не у самому об'єкті вивчення, тобто не в мові, хоча вони так і до сьогодні не зрозуміли, що та є об'єктом цілісним і ніякою точною наукою проаналізована бути не може, а може бути лише змодельована таким суб'єктивним, але цілісним важелем пізнання, як філологія, через це значно об'єктивнішим за будь-яку іншу науку. Та й у термінах точність новітніх лінгвістів була занадто суб'єктивною, бо кожний із них намагався створити власну терміносистему за принципом, так би мовити, мініточності, тобто в межах лише своїх розумінь; до розумінь іншого автора ця терміносистема не бажала мати ніякого змістовного відношення, навіть якщо застосовувалась ким-небудь у тій самій вербальній формі; не бажала, та й не могла мати, бо втілювала кожного разу у нового споживача вже зовсім неочікуваний задум.

Зовсім не випадково на зміну термінознавчій школі Д. С. Лотте (термін як однозначне, точне, стисле, системне, особливе слово, що протистоїть за своєю семантичною і граматичною структурою загальнозживаному слову) приходять нова теорія терміна (В. А. Гаць, Б. М. Головін, Т. Р. Кияк та інші), прихильники якої вбачають у терміні не семантику, а функцію, тобто тип вживання лексичної одиниці. Відтепер (і це посідає головне місце у новітніх філологів) будь-яке слово може набути термінологічного статусу, але лише в межах конкретного тексту, перетворюючись, якщо використовувати справжню наукову точність, з однозначного терміна на багатозначний поетизм. Ми вже бачили у наведених прикладах: скільки авторів, стільки і тлумачень лексем «*дискурс*», «*поле*», «*фрейм*» тощо.

Вказана формалізація як наслідок й сутність точних наук, до котрих, як і взагалі до науки, філологію майже ніколи ніхто не відносив, розпочалася й без успіху завершилась значно раніше постсосоюрівської лінгвістики. Віра в силу науки запанувала вже у XVIII ст. – у добу всеохоплюючих раціоналізму, редукціонізму та детермінізму, а трохи пізніше німецький математик Карл Фрідріх Гаус (1777-1855) запроклямував афоризм, помилково названий на довгі сторіччя сенсом наукового життя європоцентристської цивілізації: *«Математика – це королева наук»*. Не випадково ж через два сторіччя, вже у 1997 році, росіянка О. Селіверстова захоплено, хоча філологічна ейфорія від користі точних наук на той час давно вже минула, писала, що лише точні науки допоможуть філологам вирішити всі їх складні питання, пов'язані з такими неточними явищами, як семантика тощо.³⁰

При цьому якось забувалося, що сама королева наук часто пасувала перед проблемами, які вимагали не систематичного аналізу, а інтуїції, і що, наприклад, Альберт Ейнштейн (1879-1955), батько теорії відносності, однієї з найточніших наук, любив казати, що *«з того часу, як за теорію відносності взялися математики, я вже і сам її більше не розумію»*.³¹ Але тоді, у XVIII ст., як і у наступні доби, саме віра у всесилля точних наук призвела до того, що філологія як універсальна поезія античності перетворилася через схоластику Середньовіччя на вузько термінологічну дисципліну Просвітництва. Найнаочніше про це свідчить історія однієї з філологічних гілок – філософії, котра у вченні Гегеля знайшла свій вінець досягнень, бо стала використовувати слово як однозначний термін.

Але вже філософи-романтики Фіхте, Шеллінг, Фейєрбах зневірилися в точності терміна і застосували новий його структурний компонент – багатозначність, яка відбрунькувала образність і, переродивши термін на поетизм, знову перетворила філософію на універсальну поезію. Так, наприклад, любов у Фейєрбаха є невизначеною, безмежною, універсальною категорією, хоча й головною в його філософському кредо.

Наступні уми, яких ми за звичаєм продовжуємо називати філософами, такими насправді ніколи не були: Шопенгауер, Кьєркегор, Ніцше та ін. – це вже поети-мислителі навіть за формою своїх думок, а не традиційні філософи-вчені. А останні перейшли до нефілологічної науки – соціології: Прудон, Фур'є, Маркс, Плеханов, Ленін, Адорно, Маркузе, Сартр та ін. Сьогодні немає справжніх філософів, для котрих підвалини буття мають чітко розмежовані назви; сьогодні людство має або бездоказових поетів-мислителів, які впливають на наші уявлення силою слова, або окремих прагматиків – соціологів, футурологів, етнографів тощо, котрі беруть нас у полон часткою наочних фактів, які видаються за глобальну систему.

Аналогічною є і ситуація в мовознавстві: ми маємо тут або класичних, традиційних, універсальних філологів, або вузько прагматичних новітніх дескриптивістів у точному значенні цього слова – описувачів конкретного

мовного факту: наприклад, функцій окремого відмінку (або ще гірше: великого фахівця з малої кількості всіх підфункцій однієї функції одного відмінка), або, наприклад, дослідника всіх мовних втілень носія дії та сприймаючого її (агенса, пацієнса, бенефіціанта тощо).

Інерція наукового пошуку у сфері формалізації постійно призводить до того, що відкриваються (хоч і рідко, а частіше просто детальніше описуються) нові нюанси старих законів; при цьому нюанси отримують нові терміни, які вже не вказують на свою спорідненість з назвою головного закону.

Так виникають сумарні, а не синтетичні терміносистеми, котрим бракує реальної, дійсної, бази: наприклад, у датчанина Л. Єльмслева (з його майже релігійною і тому ненауковою вірою, що мова – це будь-який знак від звуку людського голосу до звуку настінного годинника), у американця Н. Хомського (з його пошуками не глибинної семантики, а глибинної синтаксичної структури, яка є вторинною після семантичної), у француза А. Мартіне (з його занадто красивою, щоб бути хоча б частково справедливою теорією дискретності мови), у англійця Дж. Федора (з його безмежно дискусійними психолінгвістичними заявами про наявність у мозку природжених центрів граматики), у американця М. Мінського (засновника фреймової лінгвістики, котрий помилково, як і редуccionісти XVIII ст., вважає, що немає цілісності мови, а є лише сума ситуативних структурних одиниць), у американця З. С. Херріса (батька дискурсної лінгвістики, який запропонував ще у 1952 році розмежовувати висловлювання окремі та між собою зв'язані, тобто дискурс; ця ідея була підхоплена ван Дейком, Брауном, Шпербером, Карауловим та ін. разом із головною помилкою «батька» – приписати автору тексту наміри сприймаючого), у англійців Остіна та Сьорля (творців теорії мовних актів з тією ж помилкою, що і у прихильників дискурсної лінгвістики, тільки більш зашореної буцімто науковою термінологією).

Головний недолік усіх постструктуралістських філологів полягає в їх методології: прокламуючи мовлення об'єктом свого вивчення, вони насправді досліджують лише мову, через що наділяють лінгвістичні одиниці (фонеми, лексеми, морфеми, синтагми) непритаманними їм особливостями – неіснуючими в мовленні семами, функціями, значеннями, структурами тощо і – навпаки – не фіксують ті особливості, котрі для цих одиниць мовленнєво суттєві.

Як наслідок – терміни й терміносистеми накопичуються, а наукового сенсу не додається, навіть зменшується. Про катастрофічне змістове становище в галузі перекладознавства через стрімке накопичення псевдонаукової термінології писав ще в 1973 році провідний радянський теоретик перекладу А. Д. Швейцар,³² песимістичну панораму перенасичення німецького наукового стилю (і не тільки його!) зайвими англо-американсь-

кими лексемами турботливо змальовує вже в ХХІ ст. багато германістів.³³ Звісно, наприклад, що традиційна граматики знала три типи мовленнєвого зв'язку між словами: узгодження, керування, прилягання. Новітні лінгвісти побачили, що в кожному з цих зв'язків чисто теоретично (тобто в мові, а не мовленнєвому потоці) можна виділити два структурних компоненти – лексичний та граматичний. Відкинувши три традиційних терміни, вони ввели два нових: колокацію для лексичних відношень та колігацію для граматичних. І хоча в латині, звідки взяті ці терміни, вони позначають теж саме, що й традиційні, постструктуралістські лінгвісти наполягають на використанні саме нових і непрозорих для розуміння лексем замість яскравих й зрозумілих традиційних термінів.

Та хіба ж тільки наполягають?! Кожен із них обов'язково потребує застосовувати саме його неологізм, а не тільки що народжену, на жаль, не ним колокацію та колігацію. Так, для заміни першої лексеми вже напридумано: дистрибуція, компатібілітація, конкомітанція, коокуренція, селекція і ще цілий легіон! Ну і що дійсно наукового принесла ця буцімто наукова заміна? Хіба узгодження не є семантичним зв'язком, тобто новоспеченою колокацією, а керування не є хіба граматичним зв'язком, себто колігацією?!

Так навіщо було замінювати?

Відповідь зрозуміла: заради інерції формалізування. А про те, що породжується нова терміносистема і вже не мікро-, а скоріш макро-, тобто метамова без будь-якою наукового змісту, ніхто не дбає. Навіть не здогадується подумати. І як логічний висновок і наслідок – поява на Заході в останнє десятиріччя нової філологічної науки, назву якої важко перекласти українською мовою: якщо йти модним шляхом запозичень, то це буде «трансфернетика», або «трансферознавство», коли ж пристосувати традиційний термін, то це має бути «наука про прагматичний переклад», якщо ж використати змістовний підхід, то цю найновітнішу гілку філологічного дерева треба назвати «змістознавством», тобто наукою про тлумачення будь-якого висловлювання для його легшого сприйняття неосвіченим адресатом.

Виходить, справа зі спілкуванням у європоцентристській цивілізації зайшла зараз у такі гушавини безглуздя, що вже між співрозмовниками повинен знаходитися товмач, як колись віщун-жрець між богами та людством. Тут можна послатися на збірку наукових праць, яка вийшла у Німеччині у 2001 році під занадто значущою назвою «*Передача змісту від знавців до профанів*» і у якій йдеться про те, як європейські лінгвісти започатковують науку «змістознавство», щоб за її допомогою будь-яке вузько-наукове знання зробити якомога швидше й легше знанням загальноколективним.

Ця розвідка і є аналогічною спробою.

ЧАСТИНА ДРУГА

ТЕОРІЯ ТЕКСТУ

Розділ 1: Сутність і типи тексту

Логіка навіть неосвіченої людини, не кажучи вже про учня та студента, вчителя і викладача, не може не підказати головного методологічного й методичного висновку цієї розвідки: під текстом повинна розумітися лише словесна дія, тобто вербальне оформлення мислення. І тому виникає потреба у з'ясуванні першої й провідної категорії лінгвопоетичного аналізу тексту – що таке текст (від лат. *textus* – «тканина», «павутиння»).

У будь-якій науці, а тим більше в побуті, є багато понять, які зрозумілі всім людям зі здоровим глуздом і тому використовуються всіма однаково точно, але зміст яких визначити конкретно не може ніхто, лише частково. Що таке, наприклад, дружба, кохання, сім'я, щастя, навіть наука, мистецтво тощо? Належать подібні поняття до однозначних чи полісемантичних, є вони гомогенними, сумарними чи синтетичними, про це дискутували завжди: наприклад, про «науку» та «мистецтво» (у хронологічній черзі за останні більше ніж 200 років), поет Ф. Шіллер,³⁴ філософ Г. Спенсер,³⁵ літературознавець Б. фон Візе,³⁶ перекладознавець-лінгвіст В. Д. Радчук,³⁷ наполягаючи на одному з багатьох рішень, а згоди так і не дожили.

До таких ще не визначених і, отже, поетичних понять належить сьогодні і текст. Як літературознавче явище він вивчався вже за часи античного Аристотеля, але його активне дослідження як лінгвістичного і навіть семіотичного феномена розпочалося лише у 1970-ті роки. Розвідки Р. О. Будагова³⁸ та О. І. Москальскої³⁹ в Радянському Союзі, П. Гартманна⁴⁰ в Німеччині, М. А. К. Холлідея⁴¹ в Англії та ін. започаткували нову філологічну науку – лінгвістику тексту і спровокували справжню лавину текстоцентричних досліджень.

Так, лише за часи існування України як незалежної держави в ній щороку захищається близько 100 дисертацій з філології, серед яких нараховується 65-70 % з реальних проблем тексту (останні – з абстрактних категорій мови). Отже, лише у самостійній Україні вже створено майже 1000 наукових праць (!), а сутність поняття «текст» залишається і сьогодні науково не витлумаченою.

І не тільки в Україні.

Дійсно, якщо взяти декілька дитячих кубиків і на кожній їх поверхні написати одну лексему у словниковій формі, а потім кинути їх додолу, то випаде якась сума слів. Постає питання: чи буде вона текстом? Не треба

поспішати з відповіддю, шановний читачу, бо морфологічні зв'язки, які вагомі для однієї мови (наприклад, української), можуть не відігравати майже ніякої або значної ролі в іншій (наприклад, в англійській).

Отже, домовимося, що у нашому філологічному експерименті випало (з урахуванням морфології відповідної мови): "*wir – trinken – Milch – in – [der]*"⁴² – *schwarz[en] – Frühe*" в німецькій, «*о – сум – ос[e]н[i] – осанна – осанна*» в українській, «*потому – зима – що – каблук – оставля[em] – след[ы]*» в російській. Тут, мабуть, кожен погодиться, що маємо текст (речення). А якби випало інакше: "*Milch – der – schwarzen – Frühe – trinken – wir*", «*осені – о – осанна – сум – осанна*», «*потому – следы – что – каблук – оставляет – зима*»? Тут деякі будуть стверджувати, що випав текст, а інші – що нісенітниця. А тепер третій варіант: "*schwarze Milch der Frühe wir trinken*", «*осанна осені о сум осанна*», «*потому что каблук оставляет следы зима*». Тут вже важко не погодитися з думкою, що тексту не випало, хоча три останні речення є рядками з віршів всесвітньо відомих поетів ХХ ст.: австрійця П. Целана, українки Л. Костенко, росіянина Й. Бродського.

Трохи пізніше ми обов'язково повернемося до процитованих сполучень, щоб пом'якшити наш закид їх талановитим авторам у створенні не тексту, а набору слів. Але лише щоб пом'якшити, а не зняти зовсім, так що попередній висновок про відсутність там традиційного змісту залишається поки що відносно справедливим.

Отже, одиницею тексту не може бути лексема, і тому не всякий набір слів є текстом. Не може бути з тієї ж причини одиницею тексту морфема або фонема, як і, з іншого боку, синтагма чи навіть речення. Взагалі лінгвістичним або структурним шляхами цієї проблеми не вирішити, бо на них сьогодні панує чисто формальний принцип, згідно з яким може бути сполученням, синтагмою, реченням, а отже, і текстом випадковий збіг не лише слів, а навіть і складів та літер, наприклад: «*Чарари! Чурари! Чурель! Чарель! Чареса и чуреса. И чурайся и чаруйся*» (В. Хлебніков), «... *серце моє зубр арбр урбр хлрпр крпр трпр*» (О. І. Введенський), «*Дыр бул цил убецур скум вы со бу рл эз*» (О. Кручених), опус німця Тіма Ульріхса, в якому літеру «е» розташовано у квадраті 625 разів, хоч і у різних положеннях (і більше нічого!) і т. ін.

Про те, що сучасні дослідники вважають такі опуси текстом, свідчить занадто висока оцінка останньої інсталяції українцем Б. В. Сторохою: «*Вірш (?! – Н. А. М.) демонструє ризоматичне розгортання простору, рух фрактальної кривої, взаємодію магнітних полей, парадигму обертальних рухів чи просто насолоду артикуляцією, яка коріниться у персональному досвіді автора*».⁴³ І знову, як і у випадку з рядками П. Целана, Л. Костенко, Й. Бродського, ми можемо дійти висновку, що безглуздя

панує і тут, але є у процитованих опусах ще щось таке, що дозволить нам повернутися до них, хоч і зовсім на іншому рівні.

Так що ж таке текст? Широко відоме визначення тексту, яке запропонував ще 20 років тому корифей радянської лінгвістики І. Р. Гальперін і на яке активно спираються сучасні лінгвісти,⁴⁴ не може задовольнити вдумливого філолога, бо є багатослівним, непрозорим, занадто звуженим, навіть помилковим і може відноситися (та і то лише частково) до таких же багатослівних, непрозорих, занадто звужених, навіть помилкових, але претендуючих на істину в останній інстанції релігійних текстів, типу іудейської Тори, християнського Нового Заповіту, мусульманського Корану, які, скоріше за все, і вплинули на гальперінське тлумачення тексту.

Ось воно: [текст – це] *«витвір мовленнєвотворчого процесу, який є завершеним, об'єктивованим у формі письмового документа, літературно обробленим відповідно до типу цього документа, витвір, який складається з назви (заголовка) і низки основних одиниць, об'єднаних різними типами лексичних, граматичних, логічних, стилістичних зв'язків, і має певну ціле-спрямованість та прагматичну настанову»*.⁴⁵

Неважко бачити, що через брак у цьому визначенні посилання на оточуюче нас і нашу мову середовище, воно легко може бути віднесено і до тих опусів, які було розглянуто вище і названо не текстом, а безглуздою сумою слів. Більш за те: воно є занадто звуженим, бо викреслює із поняття *«текст»* усне мовлення взагалі і фольклор зокрема, а також будь-яку писемну пам'ятку, якщо вона фрагментарна і не має заголовка.

Зовсім протилежну позицію займає француз Р. Барт, розширяючи межі цього поняття через змішування двох різних категорій (аналізу як об'єктивного сприйняття та рецепції як сприйняття суб'єктивного): для нього головний зміст тексту (у термінології Р. Барта – *«культурний код тексту»*) полягає не в самому тексті, а в *«уписуванні тексту до вже існуючих текстів»*.⁴⁶ Більш за те: цей всесвітньо відомий структураліст відмовляє автору тексту у праві породжувати й мати власний зміст свого творіння, бо, за помилковою думкою Барта, який не враховує ані об'єктивного сенсу фольклору, ані реального змістовного наповнення національних традицій, ані самостійності об'єму фонових знань автора, *«сучасний автор (у Барта стоїть тут латинізована лексема «скриптор», тобто «той, хто пише», щоб підкреслити нетворчий характер його діяльності – Н. А. М.) народжується водночас з текстом, у нього немає ніякого буття до тексту й поза ним»*.⁴⁷

Аналогічної позиції, але майже безмірно розширеної так, що вона змішує (навіть підмінює) дві різні думки (*«ідея, яка поки що лише витає, відчувається у повітрі»*) та *«ідея, яку вже реалізовано у вербальному*

тексті»), дотримуйтеся і не менш славнозвісний французький мислитель К. Леві-Стросс: «... джерела тексту існують не лише до тексту, але й після нього». ⁴⁸ Російські вчені І. Л. Іоффе та С. Т. Золян, поставши на точку зору давно вже спростованих і від науки відхилених агностиків, щиросердно вважають, що «зміст, сенс і краса – це не властивості твору, але наше відношення до нього, його використання». ⁴⁹ На позиціях все того ж агностицизму стоїть і сучасний український філолог В. В. Різун, який насильниче розриває словесний виріб на абстрактний й нічого не прояснюючий «текст» («лише графічно-знакову фіксацію твору») ⁵⁰ і на чомусь незалежний від творця «твір» («самостійну, відірвану від автора змістовну систему») ⁵¹). А провідна російська представниця сучасної когнітивної лінгвістики О. С. Кубрякова вважає разом з О. В. Олександровою, що поняття «текст» взагалі не можна визначити: «Чим глибше рівень розуміння тексту, тим більше кількості різних напрямів у його інтерпретації він відкриває. (...) уявлення про текст (...) і не повинні бути вичерпаними жорсткими дефініціями, вони не укладаються у межі суворих категорій». ⁵²

Так впевнено і також не безперечно відстоював колись американський батько генеративної граматики Н. Хомський помилкове твердження, що «мова не є точно визначеним поняттям лінгвістичної науки». ⁵³

Українські філологи Л. А. Мурач та Н. А. Полежаєва взагалі відмовляють тексту у власному змісті і розглядають його лише як наслідок відносин між текстами, хоча залишається незрозумілим, як може беззмістовність мати відношення до іншої беззмістовності і при цьому породжувати сутність: «Сутність тексту полягає не в тексті як такому, а в його міжтекстовому характері». ⁵⁴

Чи не через таке витискування соціального і об'єктивного змісту з поняття «текст» та наповнення його волюнтаризмом реципієнта відомий російський структураліст Ю. М. Лотман дискусійно стверджував, що «тексти для більшості є незрозумілими і підлягають витлумаченню», ⁵⁵ «бо художній ефект в цілому виникає із зіставлень тексту та складного компоненту життєвих і ідейно-естетичних уявлень». ⁵⁶ Чи не через це вже цитований англієць М. А. К. Холлідей стверджував у 1976 році, що під текстом треба розуміти одиницю мови під час її використання, а через 10 років Ч. Філлмор підтримав цю думку, заявивши, що термін текст «використовується для визначення будь-якого цілісного продукту мовної спроможності людини». ⁵⁷

Але ж безглуздий набір таких одиниць є також використанням та цілісним продуктом мовної спроможності людини, та чи буде він текстом?! Як справедливо вказує М. К. Бісімалієва, «в цьому випадку ми будемо мати справу вже не з текстом, а з набором або послідовністю часто не пов'язаних за змістом, але граматично правильних речень». ⁵⁸

Але німець Е. Оккель і через 22 роки після М. А. К. Холлідера впевнений, що будь-яка сума мовних одиниць створює текст: «*Текстом є для мене будь-яке зібрання речень, слів або складів, яке поділено на члени і оформлено, завершено і логічно скріплено*». ⁵⁹

Отже, поняття і термін «*текст*» за останні десятиріччя, особливо після появи терміна «*дискурс*», про який мова піде далі, стали розмитими настільки, що у Німеччині змогла навіть з'явитися монографія про танок як «*текст руху*». ⁶⁰

Але, як сказано на початку цього розділу, текст є для здорового глузду звичайним і зрозумілим поняттям і, отже, нісенітниця, яку продемонстровано прикладами, наведеними вище, текстом бути не може. І здоровий глузд має рацію, бо на рівні підсвідомості він відчуває, що мові притаманно багато інших і більш головних функцій, крім традиційного спілкування. У протилежному випадку поширений український анекдот про буцімто комунікативність був би зразковим символом сутності (точніше: пустоти) будь-якої мови: «*Куме, ти по рибу? – Ні, я по рибу. – А я вважав, що ти по рибу*».

Отже, одиницею тексту є на рівні змісту думка, а на рівні форми – висловлювання, яке може втілюватися в одну лексему (наприклад, «*причинна*» як назва поеми Т. Шевченка або "*gefunden*" як назва поезії Й. В. Гете), в поширене речення (наприклад, фразеологізм «*хіба ревуть воли, як ясла повні?*» як назва роману П. Мирного або "*kleiner Mann – was nun?*" як назва роману Г. Фаллади) чи навіть у цілий епізод (наприклад, фрагмент «*Ідуть дощі...*» з повісті М. Коцюбинського "*Fata morgana*" або фінальний монолог Галілея "*In meinen freien Stunden...*» у п'єсі Б. Брехта «*Життя Галілея*»).

Ми будемо вважати за текст лише такий набір слів і граматичних категорій, в якому є логічно оформлена думка про наше середовище.

Лише тепер є сенс повернутися до прикладів щодо нісенітниць П. Целана, Л. Костенко, Й. Бродського, О. Кручених та ін. Чи є у процитованих з їх виробів рядках думка про наше середовище, тобто чи можна їх оцінити як тексти? Звичайно, є, але вона впливає не з семантики використаних ними слів, як у класичній поезії, а з типу зв'язку між лексемами, який є однаковим для будь-якого опусу будь-якого ремісника вказаного безглуздя: не логіка поєднання слів, а лише морфологія (і частково синтаксис), котра і символізує абсурдність (так вважає творець опусу) навколишнього світу або його занадто герметичну складність для розуміння.

Констатація абсурдності соціального буття або його незрозумілої ускладненості і є думкою про наше середовище, але вона подається автором настільки узагальненою, що немає сенсу шукати в її втіленні в конкретному авторі будь-які додаткові нюанси (наприклад, «не слово, а

звук або склад є сировиною поезії» – це у О. Кручених та А. Введенського, «не думка, а звукопис є суттю поезії» – це у Л. Костенко, «не семантика, а графіка є сенсом поезії» – це у Т. Ульріхса, «не прозорість думки, а герметичність є принципом поезії» – це у П. Целана та Й. Бродського тощо).

Звісно, що думка про дійсність може бути різною за змістом та стильовим оформленням, що потребує вирішення наступної проблеми про різновиди тексту. Оскільки під текстом у цій монографії розуміється лише словесно втілена думка про навколишній світ, остільки видів тексту може бути велике розмаїття залежно від рівня пізнання (часткове чи цілісне), ступеня впливу (нейтральний чи емоційний), зрілості адресата (дитина чи дорослий), форми мовлення (усне чи письмове) і т. ін.

Серед такої безлічі текстових видів можна і треба виділити головні, які є суттєвими для лінгвопоетики. Логічно буде класифікувати їх за пануванням у них однієї з головних функцій мови. Отже, треба уважніше розглянути проблематику мовних функцій. Звісно, що соціолінгвістична гілка, яка плодоносить мовною варіативністю, давно вже показала її дослідникам, що будь-яка на перший погляд єдина національна мова на практиці існує як система підмов, котрі обслуговують певні соціально-професійні угруповання. Ці підмови мають багато синонімічних назв: «соціолект», «функціолект», «професійна мова», «регістр», «функціональний стиль» та ін., змістовим інваріантом яких є пристосування мови під її професійне використання різними громадами.⁶¹

Ми будемо вживати усталений в германістиці термін «функціональний стиль» (від лат. *functio* – «виконання обов'язкового» та давньогрец. *stylos* – «грифель для письма»), розуміючи під ним мовлення провідного соціально-професійного угруповання. І хоча варіативна лінгвістика пропонує безліч таких мовлень, ми вважаємо, що з лінгвопоетичного боку класифікувати їх краще за принципом аналітичних труднощів, а останні пов'язані з функціями мови і тексту. Отже, треба поговорити про функції мовлення, без вирішення яких поняття «тип тексту» залишиться невизначеним.

Філософи, а слідом за ними і лінгвісти вже давно встановили, що мова має багато завдань, які розташовуються (за вагомістю використання у мовленні) ієрархічно. І у такій системі структурна складова під назвою «спілкування» посідає зовсім не перше місце, а це має велике значення для лінгвопоетики. Починаючи з античної доби, а потім найбільш активно представниками соціологічної школи у філософії та мовознавстві (особливо у прихильників гіпотези про породження мови трудовою діяльністю), вважалось і вважається за аксіому (наприклад, Г. В. Колшанскім⁶²), що саме функція спілкування є найголовнішою у мові.

Р. О. Будагов взагалі жалкував, що цю функцію багато сучасних лінгвістів як найголовнішу не оцінює.⁶³ Об'єктивне вирішення цієї

проблеми залежить від того, як розуміти поняття і термін «функція»: лише як здібність мови до використання її людиною (тобто як функціонування мови у співбесіді двох індивідів – згадати тут можна наведений вище стародавній український анекдот про глухих кумів) чи як її спроможність моделювати людське оточення (тобто як її функціонування у суспільстві).

На необхідність розмежовувати ці дві іпостасі мовної функції (використання та світомоделювання) вказував А. В. Бондарко (у нього, правда, інші терміни: *«потенційний та результативний аспекти функцій»*⁶⁴), а потім О. М. Рудяков.⁶⁵ Останній, до речі, запропонував цінне онтологічне тлумачення функції, яке активно спрацьовує саме в лінгвопоетиці: *«природа реалії є явищем, функція – сутністю»*.⁶⁶

На сутність мовних функцій як на наслідок світомоделювання давно вже вказували представники психологічного напрямку в лінгвістиці, наприклад, харківський філолог XIX ст. О. О. Потєбня, коли у 1862 році в першому виданні своєї фундаментальної праці *«Думка та мова»* розробив логічну й струнку гіпотезу про внутрішню форму слова як *«відношення змісту думки до свідомості»*, розуміючи під останнім знаряддя для пізнання світу.⁶⁷

Аналогічної точки зору дотримувався і німецький психолінгвіст К. Бюллер, коли у 1934 році запропонував поняття *«символічного поля»* (тобто семантичного), сьогодні активно і навіть занадто поширеного, як сукупності відображених мовою явищ навколишнього світу,⁶⁸ або радянський психолог О. М. Леонт'єв, коли стверджував у 1959 році, що *«функція мови – це також функція усвідомлення, тобто такого відображення об'єктивної дійсності, яке є наче відбитим через призму соціально накопиченого і узагальненого досвіду, котрий зафіксовано у мовних значеннях»*.⁶⁹

Саме світомоделюючу функцію мови мав на увазі М. В. Ломоносов, стверджуючи, що це не мова пасує перед спробою мовця щось виразно й точно втілити у слова, а мовець виказує своє недостатнє володіння нею.⁷⁰ Цю ломоносівську думку про хибність мовця, а не мови сучасний український філолог Г. В. Ейгер розвинув до цілісної теорії, яку назвав *«механізм контролю мовної правильності висловлювання»* і заснував на світомоделюючій функції мови (за його термінами: *«концептуальній»*, або *«відбивній»* із завданнями категоризувати, класифікувати дійсність, оформляти думку, створювати мовну картину світу).⁷¹

Отже, мову людство виробило перш за все для пізнання оточуючого світу, щоб адекватно (відповідно, життєдайно) на нього реагувати, інакше він би розтрошив людей і ніякого поширеного їх продукування (тобто виживання їх як біологічного виду) не дозволив би. Тому кожна лексема і кожна граматична категорія несуть відбиток соціального буття (*«образ мира, в слове явленный»*, Б. Пастернак), а першою функцією мови є

пізнання навколишнього. Саме через це лексема, синтагма, речення тощо, які не мають вказаного образу світу, не можуть скласти тексту і вважатися мовленнєвими одиницями.

Буття, пізнане людиною і втілене в одиниці мови, стає, однак, вагомим і соціально необхідним не саме по собі, а лише в ролі головного чинника існування людської спільності, тому другою функцією мови не може не бути інформативність, тобто повідомлення. Але останнє завжди відбувається через мовлення індивіда, тобто в суб'єктивній формі; при цьому речник настільки впевнений у своїй правоті, що свідомо чи підсвідомо нав'язує її співбесіднику. Тому третьою функцією мови є вплив. І, звичайно, мовець втілює власний задум найбільш, як на нього, зрозуміло й яскраво, без зайвого, за законами краси, хоч і тлумачить її зі своєї маленької «точки» зору, але матеріал для цього знаходить все ж таки у мові. І це означає, що вона має ще одну функцію – естетичну.

Усі названі функції реалізуються лише під час спілкування і тому мові притаманно ще одне завдання – комунікативність, яке інколи (бажання просто базікати) може ставати найголовнішим.

Зрозуміло, що мова може мати ще безліч інших, другорядних функцій, на які справедливо вказують лінгвісти. Одним із перших спробував систематизувати функції мови засновник порівняльно-історичного мовознавства німець Я. Грімм, хоча він і не використовував терміна «функція». У своїй доповіді Пруській Академії наук (9 січня 1851) він просто сказав і довів, що людство передає мову «у спадщину нащадкам, які повинні зберігати її, користуватися нею та збільшувати».⁷² У перекладі сучасною лінгвістичною термінологією, процитоване речення означає, що Я. Грімм акцентував наступні функції мови: інформативну («передає у спадщину»), архівну («зберігати»), спілкування («використовувати»), накопичувальну («збільшувати»).

Лінгвісти XIX-XX ст. пропонують інші класифікації мовних функцій, так що розмаїття лише збільшується. Так, росіянин Р. Якобсон, який багато останніх років життя був емігрантом у США, виділив функції «пізнавальну, комунікативну, експресивно-емоційну, спонукальну (або апелятивну), фатичну (безпосередньо-контактну), поетичну»,⁷³ американський германіст Дж. К. Давідхайзер акцентував культурологічну функцію,⁷⁴ радянський лінгвіст Д. Е. Розенталь вважав, що найважливішими функціями мови є «спілкування, повідомлення, впливу»,⁷⁵ французький мовознавець А. Мартіне високо оцінював когнітивну, комунікативну, естетичну та експресивну функції мови,⁷⁶ український фахівець у галузі теорії мови М. М. Полюжин привертав увагу читача до прагматичної функції.⁷⁷

А корифей і старійшина української германістики Б. М. Задорожний висловив у 1999 році парадоксальну думку про вічність мови і, отже, про її «божественну» функцію.⁷⁸ Тим самим він повернувся до аналогічної

думки німця Й. Г. Гердера, висловленої ще у 1772 році (що людина змогла стати людиною тільки завдяки винаходу мови, але щоб винайти мову, людина повинна була спочатку вже бути людиною),⁷⁹ яка була потім впевнено перекреслена філософською, психологічною та соціологічною школами у світовій лінгвістиці.

Отже, незважаючи на багатство класифікацій мовних функцій, лише 5 залишаються стрижневими: пізнання (світомоделювання), повідомлення (інформування), впливу (прагматики, спонування), естетична (цілісності, краси), спілкування (комунікації). Панування однієї з них і дозволяє створювати відповідні комплекси текстів, якими послуговується певне соціально-професійне угруповання: світомоделююча породжує науково-технічний функціональний стиль, інформативна – діловий, спонукальна (прагматична) – публіцистичний, естетична – белетристичний, комунікативна – побутовий.

Саме відповідна функція і зумовлює аналітичні перепони: наприклад, герметичну термінологічність у науково-технічному типі тексту, клішовану канцелярність – у діловому, експресивну конотативність – у публіцистичному, багатозначну прагматичність – у белетристичному, національно забарвлену ситуативність – у побутовому.

Зрозуміло, що в мовленні як неподільному вербальному процесі всі ці 5 функцій (та й всі інші) злиті в синтетичну єдність, але накреслене вище є не лише логічною схемою, пристосованою до потреб аналізу, а й ще відбиває магістральне в мовній субстанції та мовленнєвій дійсності, хоч остання (як жива практика) постійно диктує лінгвістичній теорії нові аспекти оцінок функціональних стилів.

Так, за останні десятиріччя міцно заявили про себе економічний чинник стилю ("*Wirtschaftsdeutsch*"), бізнесовий ("*Geschäftsdeutsch*"), рекламний та ін. Але копійчий аналіз їх вербального наповнення свідчить про те, що всі вони є лише підстилями вказаних традиційних функціональних стилів, бо мають спільні з ними аналітичні труднощі: наприклад, економічний текст належить до науково-технічного комплексу, рекламний – до публіцистичного, бізнесовий – до офіційно-ділового тощо.

Аналітичні труднощі в галузі будь-якого функціонального стилю є за своєю суттю типовими, бо успіх лінгвопоетичного аналізу залежить завжди від (крім, звичайно, мовних та професійних) фонових знань філолога-аналітика, але рівень останніх зумовлюється не тільки (та й не стільки) його підготовкою та практичним досвідом, а й – у першу чергу – його знайомством з текстом як фреймом (тобто розумінням типових ситуацій, закладених у текст).

І якщо у сфері белетристичного функціонального стилю такі клішовані ситуації майже загальнолюдські та відносно вічні (зараз не будемо звертати уваги на їх національне забарвлення, бо воно, хоч і аналітично

вагоме, є, однак, додатком до «всеземного» змісту таких тем, як, скажімо, кохання, ненависть, бідність, багатство, альтруїзм, аморалізм тощо), то, наприклад, у побутовому функціональному стилі вони, залишаючись у своїй масі також постійними, все ж таки «розбавляються» водами моди до чогось несподіваного, а у діловому і тим більше науковому та публіцистичному стилях взагалі змінюються на нове, гіперболічно кажучи, майже щодня, так що не тільки відповідні словники та галузево налаштовані читачі, а й фахівці споріднених сфер виробництва часто швидко втрачають контакт з ними і не зовсім (або: зовсім не) розуміють їх. Через це аналітику наукових і ділових текстів потребується постійне оновлення термінологічних знань у формі особистого спілкування-досвіду, або консультацій з фахівцями, або ж придбання відповідних словників.

Зовсім іншою є ситуація в галузі публіцистичного функціонального стилю. Якщо нові терміни у стилях науки, техніки, офіційно-ділової комунікації зрозуміти можна тільки через їх денотати, знайомство з якими, як вже вказувалось, дозволяють відповідні словники та особисте спілкування у вказаних сферах, то новоутворення публіцистичного стилю стають зрозумілими скоріше через контекст і до словників (за винятком спеціальних, малого накладу і тому малодоступних видань) попадають лише тоді, коли перестають вживатись і, отже, втрачають аналітичну вагомість.

Але названий контекст левою часткою виступає у публіцистиці як широкий, а не вузький, тобто рідко бувають випадки, коли конкретне новоутворення (особливо скорочення, усталений епітет тощо) у своєму повторному використанні стає зрозумілим аналітику лише через своє текстове оточення. Найчастіше тут будуть потрібні його фонові знання, які він отримав раніше, під час постійного читання й аналізу публіцистичних висловлювань. Це – як у професійному спорті: досить декілька днів не тренуватися – і вже випадаєш із спортивних нормативів настільки, що наздогнати пануючі вимоги зможеш нешвидко й нелегко.

Крім того, публіцистичний функціональний стиль має ще одну значущу аналітичну рису: експресивне забарвлення, яке у кожного народу вказує власній кількісний і якісний рівень. Так, українській пресі притаманна в цілому нейтральність оповідального тону (за винятком, на жаль, занадто поширених сьогодні бульварних видань), що виявляє себе перш за все у нечастому вживанні пейоративної («поганої») лексики, а також знижених, просторічних лінгвальних одиниць, тоді як у німецькій або російській пресі це робиться значно частіше. Отже, під час лінгво-поетичного аналізу треба (залежно від мови тексту) нейтралізувати вказану експресивність або, навпаки, підвищувати її.

Побутовий функціональний стиль характеризується насамперед сленгом (від англ. *slang* – «грубе, фамільярне мовлення»), тобто мовленням, навмисно зневажливим фонетично, лексично, морфологічно та синтаксично і переповненим евфемізмами, скороченнями, неологізмами тощо. І все це є швидкоплинним, мінливим, так що, як і у випадку з пресою, аналітику треба бути в постійному контакті з відповідними джерелами. Але на відміну від публіцистичного тексту, де головне полягає у лінгвальних відповідниках, побутовий вже потребує оцінювати себе перш за все як ситуацію, і аналізувати не стільки безпосередню вербальність тексту, скільки його фреймовість: наприклад, "*Auf Wiederhören!*" та "*Auf Wiedersehen!*" як «До побачення!» в будь-якій ситуації і, навпаки, «До побачення!» як "*Auf Wiedersehen!*" у візуальній розмові і як "*Auf Wiederhören!*" у розмові телефонній.

Аналітично найбільш складним виступає белетристичний функціональний стиль, бо тут діють усі вказані чинники: національно забарвлені ситуації побутового стилю, лексичні новоутворення науково-технічного, ділового і публіцистичного тощо. І хай у ньому не панують терміни, публіцизми або просторіччя; хай він виступає лоном поетизмів, але вони теж не зафіксовані у словниках у тому розумінні, що, будучи звичайними лексемами, набувають у конкретного автора конотативну неповторність.

Крім того, художній текст має і власні особливості: прагматика звукопису і ритму (не тільки у ліричному тексті), а також рими і кількості рядків у поезії і т. ін. Більш за те, трохи нагадуючи стиль публіцистики (його широкий контекст), художній стиль активно використовує головний принцип красного письменства: так зване приховане (інколи пряме) цитування у формі суб'єктивних, запланованих, від автора залежних натяків на минулі речі, особистості, вислови, події і т. ін., а також у формі натяків об'єктивних, від автора незалежних, і випадкових, що виникають після створення оригіналу.

Ці натяки проявляються на різних рівнях: сюжету (наприклад, роман Дж. Джойса «*Улісс*» як паралель до «*Одіссеї*» Гомера), власних імен (наприклад, назва п'єси Ф. Дюрренматта «*Ахтерлоо*» як паралель до славнозвісного наполеонівського "*Ватерлоо*"), парафрази (наприклад, перший рядок вірша Е. Кестнера "*Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?*" як переробка першого рядка гетевського вірша "*Mignon*" – "*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?*"), ритму, рими, жанру тощо.

Сказане означає, що лінгвопоетичний аналіз художнього тексту потребує такої кількості та системності фонових знань, яка пересилує не тільки всі останні функціональні стилі розом узяті, а й взагалі психологічні та енциклопедичні можливості навіть непересічної людини. Позитивним виходом з цього становища є лише постійне професійне і філологічне самовдосконалення аналітика-лінгвопоетика за рахунок

копіткого аналізу пам'яток усього світового письменства (і не тільки красного).

Розглянувши системно й ціннісно функції мови й мовлення, ми знову можемо повернутися до класифікації типів тексту, поклавши до її логічних та філософських засад вказану мовно-функціональну систему, тобто панування в тексті однієї з п'яти вказаних функцій: науковий (панує функція пізнання), діловий (функція інформативна), публіцистичний (вплив), художній (естетична), побутовий (спілкування). У стилістиці такі типи тексту звуться функціональними стилями і підрозділяються на підтипи (або жанри) залежно від додаткової активності в них ще однієї з мовних функцій.

Так, зокрема, К.-Е. Зоммерфельдт та Г. Шрайбер вичленують з публіцистичного стилю жанри *«об'яви, реклами, інструкції»* тощо,⁸⁰ а київські укладачі *«Програми з теорії і практики перекладу»* для вищої школи ще більше деталізують жанровий підхід, розмежовуючи тексти *«газетно-інформаційний», «сусільно-політичний», «економічний», «науково-технічний», «науково-популярний», «художній», «міжнародно-дипломатичний», «юридичний»* і т. ін.⁸¹

Для лінгвопоетичного аналізу така ретельна класифікація значної ролі не відіграє, бо труднощі йому приносять саме функціональні стилі, а не їх гібриди та підстилі: зокрема, наприклад, термінологія наукового тексту, конотативність публіцистичного, поетичність художнього, спонтанність побутового і т. ін.

Функціонально-стильовий підхід, запропонований нами для текстознавчої класифікації типів тексту, притаманно і багатьом іншим сучасним філологам.⁸² З боку лінгвопоетики важко (та й несуттєво) встановлювати ціннісну ієрархію між вказаними типами тексту, але немає сумніву, що найвагомішим і через це найскрутнішим для лінгвопоетичного аналізу є текст художній, бо лише в ньому не тільки активно діють усі 5 головних функцій, але й присутні всі інші типи тексту.

Специфіку та класифікацію художніх текстів буде розглянуто в подальшому, а зараз треба сказати лише про те, що серед їх двох провідних типів (класичний, або колективістський та новітній, або постмодерністський) останній активно вплинув і продовжує міцно впливати з кінця ХХ ст. на всі інші типи нехудожнього тексту.

Названі вище дві поширені сьогодні класифікації текстів (функціонально-стильова та белетристична), як і багато інших (згадай, читачу, наведені на початку розділу приклади з піджанровою класифікацією), мають, зрозуміло, безпосереднє відношення до труднощів аналізу, про що вже мова йшла. Але до їх фундаментальних засад покладено все ж таки не лінгвопоетичні чинники, а лінгвістичні (стилістичний підхід), літературознавчі (белетристична систематизація), логічні (прагматичне групування) тощо.

Тому є сенс навести ще одну класифікацію текстів оригіналу – з погляду адресата-філолога, бо, як вже було сказано раніше, залежно від того, як філолог оцінює статус аналізованого тексту (тобто його прагматику, намір автора), інакше характеризується ним кожний раз і тип тексту, а разом із цим і засоби аналізу останнього.

Якщо згадати про наше попереднє тлумачення тексту як вербального відбитка людського середовища і про мовну одиницю як лінгвістичне втілення фрагмента навколишнього світу («образ мира, в слове явленный» – Б. Пастернак), то можна встановити два головних класи текстів: «дотекстові тексти» (лексема, словосполучення, фразеологізм (наприклад: «кохання», «керувати машиною», «гуртом добре і батька бити»; "*Faust*", "*an einem Roman schreiben*", "*Ich habe meine Beine nicht gestohlen*") і «власне текстові тексти» (як було сказано вище: наукові, публіцистичні, побутові тощо). Другий клас текстів породжує наступні типи тексту:

– висловлювання (тобто констатація факту без урахування сприймаючого і ситуації мовлення), наприклад: «*Vin narodivsia u selianskij sim'i...*», "*Österreichs Industrie liegt weiterhin in EU-Spitzenfeld...*". Неважко зрозуміти, що на рівні композиційно-мовленневих форм тут панує повідомлення, а на рівні мовленневих актів – розповідь (асертив) та констатація (декларатив);

– дискурс (тобто констатація факту як дійсного або удаваного діалогу зі сприймаючим), наприклад: «*O sestri, sestri, горе вам, мої голубки молодії...*» (Тарас Шевченко), "*Kennst du das Land, wo die Kanonen blühen?...*" (Е. Кестнер). Тут на рівні композиційно-мовленневих форм буде панувати вже опис або міркування, а на рівні мовленневих актів – спонування (директив) або побажання (експресив);

– фрейм (тобто констатація факту з урахуванням ситуації мовлення), наприклад: «*I всі ми як один підняли вгору руки, і тисяч молотів о камінь загуло...*» (І. Я. Франко), "*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?...*" (Й. В. Гете). Тут панувати може будь-яка композиційно-мовленнева форма і будь-який мовленнєвий акт.

Отже, беручи до уваги сказане вище, що одні філологи основу мови та мовлення вбачають у тексті,⁸³ а інші – у слові,⁸⁴ ми будемо акцентувати всі ці категорії з позицій потреб лінгвопоетики і вважати, що через наявність структур мовленневих (текст) і мовних (дотекстові: лексема, словосполучення, речення тощо) аналіз може бути текстовим або словниковим. І не треба їх змішувати, хоча на практиці це, на жаль, трапляється часто. Словниковий аналіз використовує лише функцію пізнання (денотативну семантику), тоді як текстовий повинен враховувати всі 5 головних функцій з їх денотативною, конотативною і підтекстовою семантикою, без чого філолог не зможе об'єктивно оцінити текст і адекватно витлумачити його мовою аналізу.

Не зайвим буде тут ще раз нагадати, що два розглянуті вище комплекси текстів (класичний, або колективістський, та постмодерністський, або самовираження), хоч і породжують кожний свої особливі труднощі для аналітика, все ж таки принципових, непереборних перешкод йому не ставлять, бо об'єктивний аналіз класичного тексту завжди залежить від філологічного досвіду та фонових знань творця аналізу, а дешифрування ним постмодерністських опусів може бути або вдалим, або не здійснитися зовсім у випадку герметичної нісенітності оригіналу.

Обидва комплекси текстів не ставлять аналітику непереборних перешкод через те, що активно використовують мовну функцію спілкування: перший – на рівні постійного діалогу автора з читачем, другий – на рівні спочатку діалогічного поштовху автором читача (тобто адресант лише провокує сприймаючого на роздуми), а потім вже виключно «*монологічного діалогу*» (тобто сприймаючий постійно запитує себе, що може означати інсталяція адресанта, бо сам автор постмодерністського виробу відповіді на це запитання дати не може, тому що і сам її не знає).

Однак наприкінці ХХ ст. активно заявив про себе третій комплекс текстів, який базується майже виключно на мовній функції повідомлення і який більшість дослідників одностайно назвала «*гіпертекстом*», але повклдала в цей термін таке розмаїття смислів, що він відразу ж перетворився на багатозначний поетизм. І хоча для лінгвопоетики він не став складною й важкою категорією, бо є сумою фрагментів з двох попередніх комплексів, розглянути цей феномен все ж таки треба, тому що його – на відміну від класичного та постмодерністського – перенасичено такими важливими для аналізу перепонами, як ремінісценція, алюзія, цитування тощо.

Серед вказаного розмаїття смислів лексеми «*гіпертекст*» легко вичленувати дві тематичні групи: філологічну і логічну. «Батьки» та прихильники першої йдуть поверховим шляхом від етимології префікса *гіпер-* (гр. *hyper-*, тобто «*зверху, занадто*» тощо) і звать гіпертестом будь-який надвеликий текст, розуміючи під останнім не стільки обсяг конкретного тексту, скільки, скоріше, його змістовне співвідношення з тематично спорідненими текстами: наприклад, усі юридичні тексти як «*правовий гіпертекст*», усі дані про яке-небудь явище як «*довідниковий гіпертекст*» тощо.⁸⁵

Про помилковість такого сьогодні поширеного (перш за все серед лінгвістів) підходу до тексту писав ще на початку 1980-х років провідний радянський філолог Р. О. Будагов: «*Раніше казали, що суттєвими є не слова, а речення, тепер вже стверджують, що більш суттєвими є сполучення багатьох речень, будь-який текст, художній твір (...). Розміри подібного тексту теж безупинно збільшуються. Текст 'Братів Карамазових' Достоевського, наприклад, виявляється вже недостатнім і*

треба говорити про зібрання творів цього автора, і навіть про всю російську літературу минулого століття. Через це починають стиратися грані між лінгвістикою, з одного боку, та історією літератури, історією культури, історією суспільної думки – з іншого. Виникає не взаємодія наук – важлива проблема нашого часу! – а їх повне зміщення».⁸⁶

Трохи інакше (не за суттю, а лише за формою) дивляться на гіпертекст літературознавчі структуралісти, і тому їх теж треба віднести до першої тематичної групи. Вони вбачають у сучасному тексті явні або приховані – незалежно від задуму його творця – посилання на попередників, через що він у них змістовно «розбухає» настільки, що становиться текстом-монстром, дійсно «надтекстом», тобто гіпертекстом. Здібність сучасного тексту до безмежного змістовного розбухання за рахунок посилань-зчеплень з текстами інших авторів структуралісти називають інтертекстуальністю, розуміючи під нею не, як вже було вказано раніше, обов'язково свідомі ремінісценції або алюзії його автора, а наявність у першотворі розхожих усталених кліше мислення, поведінки, висловлювання тощо.⁸⁷

Таке розуміння сутності гіпертексту притаманно майже всім структуралістам, хоча терміни тут можуть бути у них різними: у «батьків» інтертекстуального аналізу Ю. Крістєвої та Р. Барта конкретний текст зветься відповідно «фено-текст» і «твір», а його «розбухлий» варіант – «гено-текст» і «текст»,⁸⁸ у Ю. Н. Караулова – «текст» і «прецедентний текст»,⁸⁹ у О. С. Кубрякової її «множинність просторів та світів»⁹⁰ теж повинна розумітися як структуралістська інтертекстуальність і т. ін.

Неважко бачити, що такий гіпертекст, щоб там не казали його творці та дослідники, не може бути новиною, відкриттям лише останнього часу, бо його архітектонічний стрижень (явне або приховане цитування) існував у словесному творі завжди, ще в давньофольклорну добу первісного суспільства.⁹¹ Тому аналізувати його об'єктивно можна, бо він потребує лише відповідного рівня фонових знань аналітика.

Зовсім іншу картину пропонує нам друга тематична група, засновники і розроблювачі якої підходять до лексеми «гіпертекст» з логічного, тобто не кількісного, як працівники першого, філологічного угруповання, а якісного боку, оцінюючи вказане поняття як змістовну й формальну новизну, притаманну лише другій половині ХХ ст. як добі комп'ютерних засобів масової інформації.

Зовсім не випадково, а закономірно у 1998 році австрійська спілка прикладної лінгвістики провела теоретичний семінар щодо нових засобів суспільного спілкування, які вона назвала гіпертекстом,⁹² розуміючи під ним теж обсяг конкретного тексту, але не кількісний, а якісний, тобто такий об'єм, який є змістовно й змістово нескінченним, хоч і існує тільки в межах двох книжкових обкладинок (або однієї комп'ютерної програми).

Історія такого парадоксального явища (тобто фізично обмеженого тексту, який чомусь має безліч варіантів прочитання; щось на зразок дитячого калейдоскопу, де невелика кількість кольорових камінців породжує нескінченну палітру неповторних мозаїчних панно) розпочалася у 1980-ті роки (в усякому випадку вона лише тоді впала у вічі сучасникам). Так, у бесіді двох видатних німецьких письменників В. Кьоппена та Г. Кунерта у 1985 році було висловлено побоювання, що традиційні мовлення і алфавіт як символи й знаряддя багатотисячолітньої писемної культури людства відмирають через прогресуюче збіднення словесного спілкування.⁹³

Через два роки після цієї публічної співбесіди В. Флуссер, європейський відомий соціолог та теоретик засобів масової комунікації, висловився щодо причин вказаного побоювання та відмирання: у своєму есе під багатозначущим підзаголовком «*Чи буде письмо у майбутньому?*» він відмовляє письму і читанню у майбутньому житті, бо вважає, що інформативна революція вже зробила абетку майже зайвою і незабаром витисне її зовсім з людського вжитку, поставивши на її місце поки що «*незнану систему знаків*», яка занадто швидко переможе традиційне лінійне письмо, а разом з ним і «*лінійне мислення*», а отже, і пов'язане з цим наше «*історичне, причинне, процесуальне, просвітительське і, врешті-решт, критичне мислення і спілкування*».⁹⁴

У своїх наступних працях В. Флуссер уточнив, але не конкретизував цей ледве народжений не лінійний, а «*новий, позамовний тип мислення у посталфавітному коді*».⁹⁵ На жаль, В. Флуссер не протиставив терміну «*лінійний*» ніякого антоніма, хоч і дав зрозуміти, що нове читання-спілкування буде, так би мовити, всебічним у прямому розумінні цього слова: не лінійним, а у всі боки.

Не зробив цього і один із співбатьків світової комп'ютерної павутини Р. Кейліо, коли у 2000 році, наляканий лавиноподібним поширенням Інтернету, сказав у Відні на електронному симпозиумі «*Майбутнє інформації*», що людство рухається до чогось такого нового, що залишить позаду себе не тільки галактику Гутенберга, винахідника друкарського верстату у 1440 році, а й, врешті-решт, світове комп'ютерне павутиння, але котре він описати не в змозі; він лише знає, що папір з надрукованими на ньому літерами вже ніякої участі у цьому новому брати не буде.⁹⁶

В. Флуссер і Р. Кейліо помилялись, не знаходячи для нового комплексу текстів відповідного терміна. Помилялись і тому, що новий комплекс давно активно існував, і через те, що термін для нього теж було знайдено вже здавна. Як риторично стверджував-запитував К. Россбах у 2000 році, який більш детально розповів про ці та інші факти з історії гіпертексту, хіба сьогодні в міжнародних аеропортах та на таких же вокзалах система знакової інформації є алфавітною і хіба це заважає іноземцю і навіть неписьменній людині розуміти її піктограмність?⁹⁷

Але всупереч своїм же справедливим роздумам цей войовничий захисник алфавітного письма чомусь вважає, що ані сучасна умовно-рисункова форма спілкування, ані надмодна «комп'ютерна література» ("Netzliteratur"), яка побудована на принципах гіпертексту,⁹⁸ бо створюється користувачем комп'ютера через Інтернет за вказівками автора змістовного ядра майбутнього тексту, не спроможні витиснути з людського користування лінійний текст.

Але його віру руйнують деякі ще кількісно незначні, та потенційно занадто вибухові факти. Так, у 1970 році провідний австрійський письменник А. Окопенко створив роман-енциклопедію «*Енциклопедія сентиментальної подорожі до зустрічі експортерів у Друдені*», який складався з великої кількості автономних сюжетних фрагментів та з неменшого розмаїття вказівок на послідовність їх зв'язку (тобто читання); зрозуміло, що через безліч цих послідовностей текст «роману» читався й сприймався вже не лінійно, а гронувано, бо створений був за задумом автора і створювався за реалізацією читача як виноградна китиця.

А у американця М. Джойса з'явився на початку 1990-х роман «*Ополудні*», який російський дослідник О. Геніс назвав «*гіпертекстом*»,⁹⁹ бо той, як і витвір А. Окопенка, складався не лише із суми сюжетних фрагментів (до речі: 539 умовних сторінок), а ще й з 951 вказівок-зчеплень цих фрагментів між собою. Та головне, що відрізняє текст М. Джойса від попередніх споріднених виробів, це неможливість читання його без комп'ютера, бо лише той в змозі вказані сторінки та зчеплення (а також і нові – за «бажанням» самого комп'ютера) вибудувати у щось нескінченно цілісне.

Неважко зрозуміти, що тексти А. Окопенка та М. Джойса репрезентують новий тип читання і сприйняття – гронovidний. Тоді ж, у 1990-ті роки, з'явився і «гронovidний театр» («*гіпертеатр*»): так, режисер А. Васильєв зробив виставу за «*Бісами*» Ф. М. Достоевського у звичайному багатоповерховому будинку, в кожному приміщенні якого різні актори одночасно грали різні сцени, а глядач мандрував будинком і власною послідовністю сприйняття, як і читач вищевказаних гіпертекстів, сам собі складав гіпервидовище. Через декілька років у США з'явився і гіперфільм, хід сюжету якого глядачі кінотеатру, кожне місце в котрому обладнано дистанційним електронним керуванням, можуть у будь-яку мить змінити на інший, якщо таке бажання центральний комп'ютер кінотеатру нарахує у 51 % присутніх.

Справжнім літературним засновником такого дійсно гіпертексту можна і треба вважати англійського письменника XVIII ст., який так і залишився до сьогодні незрозумілим для дослідників і читачів, хоч і вважається найяскравішим представником сентименталізму. Це – Л. Стерн з його чудернацьким романом «*Життя і думки Трістрама Шенді*,

джентельмена» (1759-1767), в якому немає зв'язної оповіді та архітектоніки, логічної послідовності епізодів, проте є забагато бесід з читачем, відступів і т. ін., так що наприкінці 9 тому книжки Стерн зміг довести біографію свого заголовного героя лише до п'ятирічного віку.

Що ж це за життя і думки джентельмена, який навіть через багато сотень сторінок тексту так і не дозрів до такого етичного й соціального статусу?! А справа тут у тому, що свій твір Стерн, випереджаючи літературний процес на 2,5 сторіччя, скомпонував у манері тоді ще невідомого асоціативного письма, яке за своєю суттю (випадковість розташування епізодів, волонтаризм творця над персонажами і сюжетом, нескінченність оповіді тощо) є спорідненим сучасному гіпертекстному письму з його гронovidною схемою.

Саме на це, а також на назву другого роману Стерна («*Сентиментальна подорож у Францію та Італію*», 1768) натякав своїм романом-енциклопедією А. Окопенко, а Д. В. Затонський, найзначніший український літературознавець, не випадково сказав нещодавно, що «*життя і думки Трістрама Шенді*» (читай: принципи асоціативного письма у Л. Стерна – Н. А. М.) «*не призначені щось упорядковувати і ще менше покликані створювати рух у напрямку до будь-якої 'Цілі'*»,¹⁰⁰ а саме безцільність та неупорядкованість руху думки автора і є головним архітектонічним принципом сучасного гіпертексту, який акцентує через це мовну функцію не спілкування, а повідомлення, що і породжує специфічні проблеми для аналітика, пов'язані з активною девальвацією загальнословникової семантики слова, шаблонізацією (і через це пустопорожньою фразеологізацією) сьогоденного мовлення, з котрого невпинно й нестримно витікає, як у пісок, світомоделююча функція – головне знаряддя аналізу.

Коли Р. Барт¹⁰¹ і М. Фуко¹⁰² розпочинали кампанію про смерть автора в сучасній літературі, вони мали на увазі інтертекстуальність, яка, на їх погляд, з одного боку, мало що залишає власній оригінальності автора тексту, а з другого боку, дозволяє читачу сприймати текст як завгодно, але зовсім не так, як планував автор під час створення. Але навряд чи вони думали тоді про те, що говорять насправді про шалений наступ нової для читача психологічної доби не лінійного, а гронovidного, асоціативного мислення, а з ним і сприйняття (читання) тексту як гіпертексту.

Чи спроможний той замінити традиційний земний лінійний текст? Через брак достатніх фактів відповіді однозначної тут немає, але не можна не згадати деякі з багатьох епізодів в історії людства, коли воно майже одноставно пророкувало велику майбутність чомусь занадто новому і тотальне забуття старому – та нове не приживалось, а старе не знищувалось. Так, у 1856 році значні французькі письменники брати Гонкури, – прочитавши фантастичні, наукові та детективні новели

американця Е. По у французькому перекладі Ш. Бодлера, записали у свій щоденник: ці новели побудовано «до прозорості ясно», але в них немає «ніякої поезії», всі вони – «передвістя літератури [наступного] ХХ ст.», але це вже – «література хвороблива».¹⁰³

Гонкури, на щастя, помилилися. Будемо сподіватися, що помиляються і адепти гіпертексту.

А завершимо розгляд проблематики категорії «текст» вдалим за змістом дифірамбом традиційному текстові, який нещодавно проспівала йому українська філологиня С. Н. Денисенко, хоч і перевантажила свою оцінку зайвим акцентуванням функції спілкування: «Лише в тексті як завершеному комунікативному творі розкриваються соціально-прагматична та контекстуально-естетична сутність перекладу як акту спілкування та одного із (...) способів виявлення в різних мовах таких одиниць, які здатні виконувати однакові комунікативні функції у висловлюванні».¹⁰⁴

Розділ 2: Текст як висловлювання: прагматика висловлювання

Головний висновок попереднього розділу про те, що одиницею тексту на рівні змісту може бути лише думка мовця про навколишнє середовище, а на рівні форми – висловлювання (в широкому розумінні цієї лексеми), потребує детального аналізу останнього терміна як провідної категорії сучасного текстознавства. Він, сьогодні вже усталений для багатьох галузей філології, прийшов сюди не так давно з формальної логіки, де означав словесне твердження про особливості речей і явищ нашого буття, і залишився з цим же сенсом у традиційному мовознавстві.

Але новітні гілки сучасної лінгвістики (комунікативна, соціальна, психологічна, когнітивна тощо), зважаючи на те, що назване твердження повинно вказувати і на своє відношення до істини (тобто дійсне воно чи удаване, правильне чи помилкове тощо), швидко почали акцентувати в терміні «висловлювання» саме цей аспект відношення, тобто оцінки, а не просто констатацію реальних ознак навколишнього.

При цьому представники вказаних гілок розширили майже безмежно оцінку за рахунок будь-якого аспекту у відношенні мовця до змісту власного висловлювання, так що зрозуміла і усталена категорія «модальність» традиційного мовознавства у своїх двох активних проявах «об'єктивної», «логічної модальності» (тобто відношення змісту речення до реальності) і «суб'єктивної», «лінгвістичної модальності» (тобто відношення мовця до змісту власного речення) перетворилась на трохи туманні «оцінку» та «прагматику» висловлювання, хоч обидва останні поняття, як і класична «модальність» означають насправді одне і те саме: задум мовця, його комунікативну ціль, щоправда, в різному семантичному об'ємі.

Так, авторка останньої за часом української докторської монографії у галузі оцінки Г. І. Приходько стверджувала у 2001 році: «... в процесі комунікації в людині з'являється потреба висловити своє ставлення до дійсності (читай: «висловити модальність!» – Н. А. М.), яке є водночас оцінним і прагматичним (підкреслено мною – Н. А. М.)». ¹⁰⁵ А Шевченко І. С., друга вітчизняна лінгвістка, фахівець у галузі прагматики, теж заявила у своїй докторській монографії 1998 року, що оцінка й прагматика є цілісним наслідком задуму мовця: «*Будь-який акт мовленнєвої діяльності – це не лише передача змісту, а й вираження інтенцій*». ¹⁰⁶ Тим самим вона, як і попередня Г. І. Приходько, імпліцитно стверджує, що прагматика – при всьому тому, що сфера її значень кількісно та структурно відрізняється від аналогічних сфер оцінки і модальності – є суттєвим і функціональним синонімом не тільки до новоутвореної оцінки, а й до традиційної модальності.

У такому впадаючому в очі логічному протиріччі між суб'єктивною вірою вказаних дослідниць (та й багатьох інших) у необхідність нових терміноутворень для старих понять та у наповнення їх оригінальним, на погляд авторок, змістом, з одного боку, і об'єктивною зайвиною цих термінів, з іншого, немає нічого надзвичайного, бо воно є стихійним результатом загального потягу науки ХХ-ХХІ ст. до системного структурування та термінологічної деталізації аналізу.

Коли у 1938 році Ч. Морріс, один із «батьків» прагмалінгвістики, запропонував семіотичну модель знакової теорії спілкування («*семантика-синтактика-прагматика*»), то він, якщо безпосередньо, можливо, і не мав на увазі під прагматикою саме традиційну модальність, то в усякому разі логічно йшов разом з нею і трохи від неї, хоч і трактував її занадто невиважено за змістом як відношення між знаком та його користувачем. ¹⁰⁷

Не вступаючи в активний філологічний спір щодо змісту й використання розглянутих вище понять «*модальність*», «*оцінка*», «*прагматика*», ми пропонуємо тлумачити їх з текстознавчого боку як синоніми, бо при всій функціональній специфіці кожного з них, вони є лінгвальним проявом нелінгвального (тобто психічного) задуму мовця.

Отже, коли висловлювання розуміти як словесне втілення думки останнього, то прагматику висловлювання треба буде тоді сприймати як ті лінгвістичні засоби, котрі оформили відношення автора думки до її логічного змісту. Ці засоби і повинні становитися об'єктом лінгвопоетичного дослідження, бо саме вони ведуть аналітика до глибин об'єктивного змісту тексту.

Так, у ліричній мініатюрі геніального німецького письменника ХХ ст. Б. Брехта «*Помилки*» ("Fehler") освіченому читачеві важко не помітити ситуативно нетрадиційний лінгвістичний засіб втілення думки – часову форму дієслова у другому та третьому рядках: "*Du hast keinen Fehler. / Ich*

hatte einen: / Ich liebte". Цей вірш як виразник сучасної німецької мови констатує два факти: один має місце у той самий час, в який про факт говориться ("*Du hast keinen Fehler*" – «Тобі не притаманно жодної помилки»), а другий вже здійснено ("*Ich hatte einen*" – «У мене колись була одна» та уточнення: "*Ich liebte*" – «Я любив»).

З боку практичної граматики німецької мови є цілком зрозумілим, чому для опису першого (сучасного) факту автор вживає дієслово у теперішньому часі: у реченні "*Du hast keinen Fehler*" присудок стоїть у *Präsens*'і. З цього ж боку природно очікувати, що для зображення другого (минулого) факту автор теж використає класичну часову форму *Perfekt*'у, яка традиційно вживається у ситуації, коли треба просто констатувати дію у минулому. Але автор пропонує чомусь часову форму *Präteritum*'у, котра передає низку подій у минулому, а не констатацію окремої дії. Запитуються, навіщо Брехту це граматико-мовленнєве протиріччя?

Відповідь може бути тільки однією: таким є його авторський задум. А щоб зрозуміти логічний сенс брехтівської прагматики, треба згадати про змістовне наповнення вказаних часових форм минулого. За теоретичною граматикою німецької мови, *Perfekt* означає дію в минулому, яка ще має наслідок у теперішньому часі, а *Präteritum* – тільки дію в минулому без відношення до теперішнього.

Отже, за Брехтом, виходить, що ліричний герой «Я» ("*Ich*") зробив колись помилку, яка вже ніякого сліду у його сьогоденному житті не виказує. Якщо згадати, що ця «помилка» виникла через дієслово "*lieben*" («любити»), читач не може не запитати себе: «Що ж це за людське суспільство, в якому 'любити' означає 'помилитися', а ідеальною (тобто безпомилковою) істотою вважається та, у котрої немає жодної потреби любити?! Що ж це за суспільство (тобто «спільність»), «колектив» тощо, де один член поважає, любить іншого), в якому любов є страшною помилкою?!»

Неважко бачити, що задум автора (тобто модальність, оцінку, прагматику висловлювання) було тільки що проаналізовано без занурювання в термінологічні спори щодо змістовних та формальних розбіжностей між цими категоріями, а за умови розгляду їх як текстознавчі синоніми. Це, однак, зовсім не означає, що прагматика висловлювання є простою категорією; навпаки: саме наявність багатьох споріднених термінів вказує на її функціональну складність. Для практики лінгвопоетичного аналізу головним у цій складності будуть: змістовна структура висловлювання, його стилістика та методологія аналізу.

У змістовній структурі прагматики висловлювання треба перш за все акцентувати два компоненти: оцінку логічного змісту висловлювання як загальнолюдське судження (це буде повідомленням у висловлюванні) і оцінку особистісного змісту висловлювання як індивідуальне твердження (це буде концепцією висловлювання).

Для аналітика-філолога є практичний сенс розмежовувати також стилістику мови і стилістику висловлювання. Перша не викликає майже ніяких ускладнень за умови наявності у робітника потрібних професійних філологічних знань (про стилістичну нейтральність або забарвленість мовної одиниці, про рівень такого забарвлення у різних мовах і про відповідності між ними тощо), друга породжує їх на кожному кроці, якщо її розуміти не як словникове (загальномовне) або конотативне забарвлення, а як наслідок індивідуального використання мовцем загальномовних одиниць для втілення власного задуму.

Так, у наведеному вище шедеврї Брехта немає жодної лексики або граматичної категорії, які були б стилістично забарвленими (у традиційному розумінні цього терміна, тобто з позиції стилістики мови як словникової або конотативно забарвленої лінгвістичної одиниці), але стильова забарвленість традиційних мовних засобів тут, безперечно, є як стиль Брехта, як стилістика висловлювання, тобто як індивідуальне вживання загальномовних одиниць.

Складність змістовної структури та індивідуальної стилістики висловлювання потребують особливого, лінгвопоетичного типу його аналізу. Логіка теорії та практика текстознавства підказують, як доведено в першій частині цієї книги, що сприйняття тексту може бути потрійним залежно від рівня об'єктивності (початкова, часткова, найвища): рецепція (початкова об'єктивність) як судження з приводу узагальненого змісту сприйнятого тексту (наприклад, стосовно мініатюри Брехта: «Кохання і помилки – сусіди»), інтерпретація (часткова об'єктивність) як судження щодо деяких компонентів змісту сприйнятого тексту (наприклад, для вірша *Брехта*: «Якщо не кохаєш, то й не помиляєшся» або «Замолоду ще можна кохатись, але потім – це вже помилково» тощо), аналіз (найвища об'єктивність) як судження щодо функціонального призначення стилістики (прагматики) сприйнятого тексту в тільки що наведеному індивідуальному ракурсі (наприклад, щодо поезії Брехта: «Тобі не притаманно жодної помилки. У мене колись була одна: я любив»).

Зрозуміло, що вибір рецептивного, інтерпретаційного або аналітичного підходу до тексту цілком залежить від професійної зрілості філолога (якщо, звичайно, тут не будуть задіяні виробничі інтереси: наприклад, замовлення використати саме один із трьох названих підходів), але сутність лінгвопоетичної діяльності полягає у досягненні найвищої об'єктивності і, отже, у прагненні до аналізу задуму автора.

Розділ 3: Текст як дискурс: стратегії і тактики співрозмовників

У попередньому розділі текст було розглянуто як висловлювання. При цьому майже не акцентувалась його діалогічна сутність, тобто спрямованість не лише на адресата (про це саме йшлося як про прагматику

висловлювання), а й на очікування відповіді від адресата (неважливо: безпосередньої або у вигляді правильно сприйнятого змісту висловлювання).

Такий «діалогічний», або комунікативний підхід до мовлення став головуючим для когнітивного мовознавства другої половини ХХ ст. Так, Д. А. Штеллінг писав у 1966 році про наукову вагомість цього підходу: «Спроба опису і вивчення мови при ігноруванні самих комунікантів у мовленнєвій діяльності та різної ролі того, хто говорить, і того, хто слухає, а також при недостатній увазі до семантичної структури мови, яка відбиває особливості розумової діяльності людей, не може бути достатньо успішною».¹⁰⁸

Саме таке розуміння тексту як наслідку потенційної (імплікованої) діалогічності було у новітніх гілках сучасного мовознавства названо «дискурсом» (від фр. *discorre* або італ. *discorso* ← лат. *discurrere* – «безцільно бігати туди-сюди») на відміну від справжнього діалогу як тематичного зв'язку реплік співбесідників.

Термін «дискурс» є давнім, але водночас і найскладнішим у новітній лінгвістиці: ще у 1980-90-ті роки тлумачні,¹⁰⁹ етимологічні,¹¹⁰ енциклопедичні¹¹¹ словники одноставно трактували його як «жваву бесіду», тоді як автори філологічних розвідок вже вкляли в нього і продовжували активно вкладати ціле розмаїття зовсім інших і не завжди обґрунтованих значень.

Так, З. Херріс, який одним із перших використав цей термін на початку 1950-х, запропонував розуміти його зміст як зв'язний текст,¹¹² як потім і Т. А. ван Дейк, котрий, правда, «дискурс» як зміст висловлювання протиставляв «тексту» як формально-граматичній структурі висловлювання;¹¹³ К. Л. Пайк вжив його для позначення наслідку спілкування у соціокультурному контексті;¹¹⁴ І. Беллерт вважав, що дискурс є не взагалі зв'язним, а семантично зв'язаним текстом;¹¹⁵ Дж. Браун і Дж. Юл бачили в ньому такий тип тексту, який спеціально приготовлено мовцем для слухача.¹¹⁶

Але багато філологів навіть тоді не розмежовували терміни і поняття «текст» та «дискурс», розглядаючи їх як плеонастичні (зайві) синоніми. Так, Дж. Лайонз, автор монографії з теоретичної лінгвістики, використовує у 1972 році термін «дискурс» як повний синонім до лексеми «висловлювання»,¹¹⁷ а його перекладач В. А. Звєгінцев, сам видатний російський лінгвіст, додає у 1978 році до лайонзівського терміна «дискурс» власний коментар, який хоч і туманно, але все ж підкреслює синонімічність «дискурсу» та «висловлювання».¹¹⁸

Через багато років філологи стали розмежовувати ці поняття, але знову без логічного обґрунтування. Так, провідна російська прихильниця когнітивної лінгвістики О. С. Кубрякова разом з О. В. Александровою вважає, що терміни «текст» та «дискурс» визначають не різні за змістом,

формою або функцією висловлювання, а лише різні підходи до нього: міждисциплінарний перетворює його на дискурс, а, так би мовити, «інтрадисциплінарний» – на текст.¹¹⁹

Щоправда, в іншому місці вони, всупереч самім собі, вже трактують ці терміни зовсім інакше: як назви для процесу когнітивної діяльності людини (дискурс) та її результату (текст).¹²⁰

Неважко зрозуміти, що їх перший підхід до «дискурсу» як до визначення соціального вивчення висловлювання, а не до наслідку прагматичного конструювання останнього, запропонований ще Ю. С. Степановим (дискурс як текст, представлений у вигляді особливої соціальної даності),¹²¹ нічого суттєво нового до теорії та історії текстознавства не додає, бо ще культурно-історична школа француза І. Тена середини XIX ст. вже вивчала текст як міждисциплінарне соціальне явище, а, з іншого боку, їх другий підхід нічого зрозумілого в дискурсі як вербальному феномені не висвітлює, бо розглядає його як «когнітивний процес», тобто невербальний.

Отже, не зупиняючись більше детально на подальшому і теж великому розмаїтті підходів до поняття «дискурс» (наприклад, дискурс як мовлення,¹²² як функціональний стиль,¹²³ як сприйняття висловлювання адресатом,¹²⁴ як запитально-відповідний діалог з комп'ютером,¹²⁵ як соціолект або ідіолект¹²⁶ тощо), треба наголосити на тому, що ми, виходячи із вищезазначених суттєвих потреб історії новітньої лінгвістики та з вказаної етимології терміна, будемо розуміти під дискурсом не особливий тип висловлювання, а здатність будь-якого тексту бути побудованим так, щоб провакувати у адресата запитання до адресанта і власні відповіді на них.

Ця «сюди-туди-біготня» (згадаймо латинську основу аналізованого терміна – *discurrere* = «бігати туди-сюди») від автора до читача (від мовця до слухача) і навпаки, тобто наслідок конструювання висловлювання адресантом (або тексту-діалогу співбесідниками) та його об'єктивного сприйняття адресатом (дійсним або удаваним) і є дискурс, або діалогічність.

Тільки не треба звужувати його до класичного діалогу, треба розуміти під ним монологічну діалогічність будь-якого тексту, бо хіба висловлювання «*А сьогодні все ж таки гарна погода!*» не очікує відповіді погодження або заперечення (хай навіть від удаваного слухача, навіть від самого автора!), тобто хіба воно не імплікує діалог, хоч і є монологічним?!

Принципова діалогічність тексту (його дискурсність) накладають на нього два різних комплекси прагматичних відбитків: стратегію і тактику адресанта та стратегію і тактику адресата (в нашому професійному випадку – філолога-аналітика). І хоча суттєві цілі цих компонентів є тотожними (у автора: об'єктивно донести до адресата свій задум; у сприймаючого: об'єктивно оцінити намір мовця), шляхи їх реалізації будуть фундаментально різними, що породжує перешкоди для спілкування.

Зрозуміло, що можуть бути й інші випадки, коли вказані комплекси виступають протилежними за змістом (в адресанта: дипломатично приховати свої плани; у адресата: непомітно прикинутися дурнем), але й тут методологія і методика аналізу дискурсу залишаються аналогічними загальним випадкам, хіба що тільки посилюється увага мовця та слухача до багатозначності використаних лінгвістичних одиниць.

Щоб не вдаватися до детальної характеристики понять «стратегія» і «тактика» (бо змістовна різниця між ними вирішальної ролі під час аналізу не відіграє), відмітимо лише, що перше означає загальну найдальшу ціль, а друге – конкретну найближчу. Але не можна не вказати при цьому на розбіжність тих засобів, котрі використовують автор і адресат для втілення цих понять у свій дискурс.

Якщо перший йде від нелінгвального (психічного, розумового) задуму до вербального висловлювання, то другий рухається у зворотному напрямку: від словесного тексту до його ідейного (нелінгвального) ядра. Якщо перший створює текст як не зовсім очікуваний (усіх лінгвістичних можливостей мовних одиниць не охопиш і не передбачиш!) наслідок семантичного зв'язку лексем та граматичного з'єднання категорій, то другий продукує своє висловлювання (тобто сприймає текст оригіналу) як очікуваний результат очікуваних зв'язків та з'єднань.

На ці об'єктивні чинники розбіжностей між стратегією і тактикою адресанта і адресата накладається ще і філософська база сприйняття дискурсу, котра, як вже вказувалося, може бути потрійною, і тому її вибір носить суб'єктивний характер. Вказану ускладненість зумовлено врешті-решт не самим текстом як об'єктом філологічних розвідок, а в першу чергу тим, що бачить суб'єкт в акті сприйняття (як це обгрунтовано в попередній частині посібника, в якій йдеться про філософію пізнання): сам текст, свій рівень його розуміння чи наслідок акту пізнання, зберігаючи тенденцію до тріади «рецепція-інтерпретація-аналіз».

Так, М. М. Полюжин відмовляє тексту в об'єктивному змісті і стає на позицію рецепції (у нашому розумінні цього терміна), вважаючи, що «значення виділяються інтерпретатором, а не містяться у мовній формі».¹²⁷ На тій же точці зору стоїть і Г. А. Черненко, помилково розмежовуючи два різних рівня семантики одних і тих самих мовних одиниць тексту – «доінтерпретаційний» (тобто авторський) і «постінтерпретаційний» (тобто сприймаючого).¹²⁸

Породження змісту тексту не через задум автора, а тільки через свідомість адресата відстоюють Р. Франк,¹²⁹ В. Ізер,¹³⁰ Г.-К. Найхаусс¹³¹ та ін. Так, Г. Поммерін, німецька стилістка і методистка, прихильниця так званого «письмового творчого аналізу тексту», розуміє під цим словосполученням лише суб'єктивістську рецепцію тексту,¹³² тоді як її українська колега Н. Воронкова наполягає на його інтерпретації¹³³ (як частковій оцінці).

Усе тільки що сказане відноситься в равній мірі до всіх функціональних стилів, але в художньому семантична структура адресанта ускладнюється, бо нараховує вже три іпостасі (три голоси) мовця: персонажу, оповідача, автора, про які детальніше мова піде в розділі 9.

Така плутаність підходів до сприйняття тексту зумовлена відсутністю загальної теорії прагматичного розуміння висловлювання, але ж не можна забувати про те, що його остаточна характеристика повинна базуватися на його власних вербальних одиницях, а не на бажаннях адресата. Раніше вже йшлося про три семантичних рівня цих одиниць (словниковий, контекстний, підтекстний), без максимального урахування яких об'єктивного аналізу тексту не буде, а вийде паратекстуальна (навололотековта) рецепція або куца (неповноцінна) інтерпретація.

Завершуючи розгляд тексту як дискурсу, треба наголосити на дво-значності терміна *«сприймаючий»* (і його синонімів): у цьому розділі його використано не тільки у традиційному розумінні *«адресат як другий комунікант»*, але і в незвичайному, дискурсному розумінні *«автор як другий комунікант»*, бо дискурс як наслідок монологічної діалогічності будь-якого тексту потребує від мовця обов'язкової турботи про те, щоб його висловлювання було зрозумілим адресату.

Саме дискурсний аспект такого підходу до дій сприймаючого (аналітик як другий комунікант для автора тексту і як водночас другий комунікант для читача аналізу) зумовлює специфіку лінгвопоетичного сприйняття тексту, на що натякав Т. А. ван Дейк, коли писав про суттєво різні ролі *«користувача мови»*, які повинен урахувувати той, хто пізнає її мовленнєві прояви.¹³⁴

Розділ 4: Текст як фрейм: структурні компоненти ситуації

Звернення сучасної лінгвістики до нової за формою, але стародавньої за змістом категорії *«фрейм»* (від англ. *frame* – *«рама, межа, каркас»* тощо) було, як справедливо стверджує Т. А. ван Дейк, один із *«батьків»* теорії фреймів, спровоковано модною у 1970-ті роки тенденцією заповнювати мовознавство інструментарієм з галузі штучного інтелекту як самої на той час точної і, отже, як тоді помилково вважалось майже повсюдно, найоб'єктивнішої науки, до статусу якої, зрозуміло, прагнула і лінгвістика.¹³⁵

Якщо у науці про вказаний інтелект фрейм означав набір конкретних знань, пов'язаних між собою тематично (тобто *«ситуацію»*, або, на старий лад, *«типове»*, *«традиційне»*, *«те, що повторюється без змін»* тощо) і його появу було викликано, як і з категорією *«дискурс»*, потребами і вимогами особливого (спрощеного) керування електронним мозком

тільки в запитально-відповідному режимі *«так-ні»*, то до новітньої, когнітивної лінгвістики цей термін увійшов зі значно зміненим змістом (як типовим набором сем для опису складного, але цілісного явища) і, як увесь її категоріальний апарат, швидко перетворився на поетизм, накопичивши занадто багато протилежних тлумачень, з одного боку, і породивши розмаїття синонімів до самого себе, з іншого.¹³⁶

Скоїлося це через те, що історія поняття *«фрейм»* і історія терміна *«фрейм»* нараховували різні хронологічні протяжності. Коли у 1974 році *«батько»* цього терміна М. Мінський запропонував його до обігу у практиці штучного інтелекту, він мав на увазі лише логічний зміст доброї стародавньої лінгвістичної категорії *«широкий контекст»*, або *«фонові знання»*, бо професійно знав, що сприйняття будь-якого висловлювання зводиться не лише (та й не стільки!) до розуміння словникової і безпосередньої конотативної семантики (вузький контекст) використаних у ньому мовних одиниць, а перш за все до урахування тієї типової ситуації соціального спілкування, яка породила конкретний текст і зумовлює його (тобто широкий контекст).¹³⁷

Згадавши через 10 років початок історії вказаного терміна, він знову акцентував вагомість попередніх знань для об'єктивного сприйняття змісту чергового висловлювання: *«У своїй роботі я висловив здогад, що розум дані будь-якого сприйняття звичайно інтерпретує у термінах раніше набутих структур, пристосованих до опису, – у фреймах»*.¹³⁸

І дійсно: коли, наприклад, німець каже по телефону своєму співбесіднику *"Auf Wiederhören!"* або українець звертається до людини, яка приймає їжу, зі словами *«Смачного Вам!»*, або росіянин зустрічає знайомого висловом *«Здравствуйте!»*, то всі три мовця (за рідким винятком) мають на увазі зовсім не те, що загальноконвенціонально для мови оригіналу репрезентують наведені словосполучення (*«до наступного разу, коли ми знову будемо чути один одного»* – у німця, *«щоб їжа була гарною»* – в українця, *«бувайте здорові»* – у росіянина), а – відповідно – ситуацію прощання, вітання, зустрічі, і, отже, філолог-аналітик має цілковиту підставу розуміти ці сполучення не словниково, а фреймово (ситуативно) – *«До зустрічі!»* в першому випадку, *«Приємного апетиту!»* у другому та *«Доброго ранку (дня тощо)!»* у третьому.

Якщо на рівні здорового глузду адресант завжди знав, що висловлювання треба будувати ситуативно, використовуючи в ньому не всі тематично можливі лексеми, а лише ключові, тобто ті, які сповнені фонових (типових, ситуативних, повторних) знань, і якщо адресат теж постійно примушував діяти свою інформацію про фон, тло сприйнятого висловлювання (отже, якщо поняття фрейму як використання загальних попередніх знань) було звісно і функціонально застосовувалось людством ще здавна на рівні практики, то на рівні теорії на вагомість

накопиченого в минулому досвіді для об'єктивного сприйняття тексту звернув увагу вперше Ф. Бартлетт у 1932 році, коли активізацію фонових знань у пам'яті людини під час сприйняття тією адресованого їй повідомлення назвав «схемою».¹³⁹

Але якщо Ф. Бартлетт лише акцентував значну роль попереднього загальносоціального досвіді для психолого-семантичного розуміння нового тексту, то М. Мінський через півстоліття звів це положення майже в когнітивний абсолют: «Фрейм – це один зі способів представлення стереотипної ситуації, наприклад, перебування у будь-якій кімнаті, відвідування вечірок тощо. З кожним фреймом пов'язано інформацію різних видів: одну – про умови використання даного фрейму, другу – про те, що може бути далі, третю – про ті кроки, які треба зробити, коли очікування не підтвердяться, і т. ін».¹⁴⁰

Отже, «батько» терміна «фрейм» називав ним мінімальну за формою, але оптимальну за змістом порцію комплексних розумових (психічних) явищ, які прояснюють типовий випадок (ситуацію). Перенесення ж цього терміна до лона лінгвістики було експериментальним нонсенсом, логічною помилкою, бо розумові процеси, для опису яких М. Мінський і вигадав термін «фрейм» («Теорію фреймів було зроблено з метою роз'яснити швидкість людського сприйняття та мислення, а також фактичну відсутність тих ментальних явищ, які повинні були б супроводжувати ці процеси і піддаватися спостереженню»¹⁴¹), не є адекватним і вербальним.

У мовознавстві подібну функцію опису потрібної порції необхідних фонових знань успішно виконував і плідно виконує термін «контекст» (широкий і вузький). Через лінгвістичну зайвину терміна «фрейм», щоб там не стверджували адепти про його вагомість для введення гуманітарних знань,¹⁴² філологи стали активно, як вже вказувалось, наповнювати його іншим змістовими нюансами та замінювати на нові лексеми, продовжуючи тим самим традицію, розпочату самим М. Мінським, який повноцінний термін Ф. Бартлетта «схема» витиснув своїм однобічним «фреймом».

Стали з'являтися «скрипти», «сценарії», «слоти» та багато інших зайвих новоутворень, реєстр яких спробував унаочнити ще у 1985 році Ч. Філлмор: «фрейм, схема, сценарій, глобальна модель, псевдотекст, когнітивна модель, база, сцена».¹⁴³ Він же справедливо вказав також і на те, що різні філологи, використовуючи вказані терміни, «розмежовують їх за статичністю та динамічністю, за типами висновків, до яких вони дозволяють дійти, і т. ін».¹⁴⁴ але не виходять при цьому за межі тієї семантичної сфери, яку ще у 1931 році запропонував німецький мовознавець Й. Трір для свого поняття «мовного (лексичного) поля»,¹⁴⁵ спорідненого майбутньому фрейму в його лінгвістичному використанні: «У теорії лексичного поля аналогом нашого уявлення про фрейм є, безперечно, поняття 'поля'».¹⁴⁶

Отже, під терміном «*фрейм*», якщо вже і застосовувати його в лінгвістиці, треба розуміти широкий контекст, ситуацію, фонові знання, тобто набір типових, клішованих висловів, які складають певний фрагмент соціального буття. Таке тлумачення фрейму важливе особливо для лінгвопоетики, бо дозволяє легко долати перешкоди в тих випадках, коли форма ситуації в тексті забарвлена національно; саме тоді і є сенс використати фреймовий (ситуативний) підхід, щоб об'єктивно оцінити не лише конкретну мовленнєву оболонку, а й (і перш за все) загально-людський логічний зміст ситуації.

Не забувати при цьому треба тільки про подвійний характер лексеми «*фрейм*»: її належність за формою до найновітньої, когнітивної лінгвістики, а за змістом – до традиційного контексту. Як справедливо вказав нещодавно В. Манакін, «*когнітивна лінгвістика оперує не мовними елементами (це поняття структурної лінгвістики), а одиницями, при чому особливими за своєю природою: вони є провідниками різного роду інформації у мові і через мову. Для назви цих одиниць найчастіше використовують терміни 'семантими', 'фрейми', 'концепти', спільним знаменником яких є можливість передавати (...) концептуально-когнітивну інформацію людей про світ і себе в ньому.*»¹⁴⁷

Неважко здогадатися, що фрейм як ситуацію завжди обмежено певною кількістю чинників, котрі постійно зумовлені її конкретним змістовим наповненням. Так, наприклад, фрейми «*зустріч*», «*вітання*», «*прощання*» тощо не можуть не мати такого компоненту, як обов'язковість не менше двох учасників та їх ритуальних висловів, жестів, міміки, а от компоненти «*одяг*» або «*освітній ценз*» тут є несуттєвими. З іншого боку, фрейми «*весілля*», «*званий обід*» і т. ін. актуалізують саме компонент одягу, а ритуальні жести роблять незначними, тоді як фрейм «*лекція*» висовує на передній план освітній статус учасників, а не їх одяг.

Отже, фрейм є системою тематично пов'язаних між собою складових частин, серед яких треба виділити два комплекси: фундаментальний (загальний) та оказіональний (частковий). Якщо другий комплекс є завжди конкретним набором компонентів, які рідко повторюються в інших фреймах (та й то не всі, а як окремість), то угруповання загальних чинників є постійним у змістовій структурі будь-якої ситуації. Їх перелік було визначено ще в добу народження цього поняття і він з того часу майже не змінювався.

Так, Д. Вундерліх встановив у 1972 році наступні обов'язкові компоненти ситуації як мовленнєвого спілкування: учасники, їх взаємовідносини, знання кожного про здібності партнера, час, місце, умови комунікації тощо.¹⁴⁸ Після нього було багато спроб деталізувати запропоновану редуційну структуру фрейму або розробити нову, але всі

вони не були принципово новими. До дійсно значних треба віднести лише декілька, котрі завершилися презентацією іншої структури.

Так, М. Мінський вказав на те, що *«кожний фрейм серед інших елементів має безліч терміналів (переходів – Н. А. М.), до яких приєднуються інші фрейми (...) [як] субфрейми»*,¹⁴⁹ А. Н. Баранов, розвиваючи думку того ж М. Мінського про те, що *«у кожного фрейму є також набір характеристик»*,¹⁵⁰ підрозділив фрейм («сценарій», за його термінологією) на «слоти» та «підслоти»,¹⁵¹ В. І. Герасімов разом з В. В. Петровим побачили у фреймі єдність не найменших частин, як у їх попередників, а комплексних угруповань у вигляді *«пакетів інформації»*.¹⁵²

І ще на одну особливість фрейму треба звертати постійну увагу: за теоретиками фреймової лінгвістики, сприйняття тексту відбувається за рахунок актуалізації в пам'яті сприймаючого конкретного відповідного фрейму, який – у свою чергу – актуалізує і приєднує до себе наступний відповідний фрейм – і так до останнього ситуативного фрагменту тексту.

Неважко бачити, що фреймове розуміння висловлювання хоч і відбувається на базі тексту, котрий провокує низку необхідних фреймів від першого до останнього, але лише через додаткову *позатекстову* інформацію (бо, як вважають прихильники фреймової лінгвістики, спровоковані фрейми знаходяться в нашій пам'яті вже до тексту), нівелюючи кожного разу у сприйнятому тексті нову, власне «текстову» інформацію, тобто його концепцію та постійно зводячи його (спрощуючи або збагачуючи) до вже існуючих текстів.

Інакше кажучи, фреймове сприйняття висловлювання є рецептивним або інтерпретаційним, але ніколи – аналітичним.

Розділ 5: Текст як інформація: закони її змін під час пізнання

У розділі про соціальне призначення мови акцентувалося, що текст серед інших головних завдань виконує функції пізнання навколишнього (світомоделювання) та повідомлення, а це означає, що він несе в собі дані про наше буття і тому може бути розглянутим як інформація. Ця лексема (від лат. *informatio* – «пояснення, повідомлення») отримала статус терміна у другій половині ХХ ст. і прийшла з кібернетики. І хоча там це поняття тлумачилось по-різному (від *«змісту будь-якого повідомлення»*¹⁵³ через *«повідомлення про дані»*¹⁵⁴ до *«змісту, який присвоюється даним за рахунок договорів»*¹⁵⁵), все ж воно мало загальний інваріант як *«зв'язок у будь-яких цілеспрямованих системах, визначаючий їх цілісність, сталість, рівень функціонування»*,¹⁵⁶ незалежно від того, будуть це біоструми в організмах, сигнали в електронних мережах чи рух людських знань у громадських системах.

Але в логіці та побуті, де поняття інформації теж поширилось, під нею стали розуміти сукупність об'єктивних знань щодо фактичних даних і залежностей між ними. Такі полярні крайнощі (конвенціональні зв'язки в першому випадку та об'єктивні знання у другому) вплинули на семантичне наповнення терміна «інформація» у мовознавстві, де він став використовуватись як синонім до лексеми «зміст», але у подвійному значенні: зміст, який вкладає автор у своє висловлювання, і зміст, який витлумачує адресат із тексту адресанта.

Оскільки така різниця у значеннях поняття «інформація» не викликає суттєвих аналітичних перешкод, то з боку лінгвопоетики є сенс розглядати термін «інформація» як синонім до термінів «текст», «висловлювання», «дискурс», «фрейм», враховуючи, зрозуміло, ті змістові нюанси останніх чотирьох понять, про які йшлося у наведених вище розділах.

Саме з погляду на те, що текст є вербальним втіленням певної інформації, можна до теорії і практики її аналізу застосувати математичну модель категорії «інформація», запропоновану ще у 1965 році для штучного інтелекту провідним математиком світу російським академіком А. М. Колмогоровим, який стверджує, що кількість інформації втрачається під час передавання останньої від адресанта до адресата (отже, і під час «перекодування» її мовою аналізу).¹⁵⁷

Саме тому найважливішою складовою частиною теорії інформації є розділ про передавання інформації, засади якого заклав американський математик К. Е. Шеннон. Головними категоріями цього розділу є ентропія (невизначеність інформації) та кількість (визначеність) інформації, якими характеризується пропускна здібність каналу зв'язку, для успішного використання якого інформацію треба спочатку закодувати за певним алгоритмом, а потім декодувати за новим алгоритмом (для автора тексту це будуть задум, його реалізація в конкретній текстожанровій формі та спрямованість на певного читача як соціального угруповання, для філолога-аналітика – сприйняття змісту оригіналу для себе, перетворення його для майбутнього читача, порівняння зробленого аналітичного варіанту з першотвором).

Складність названого процесу передавання інформації (алгоритм-кодування-канал зв'язку-алгоритм-декодування) і викликає неминучу втрату інформації на кожному із п'яти вказаних етапів, тому її аналітичне сприйняття можна назвати інформативним, або констатуючим.

Розділ 6: Текст як концепція: її зміст та мовленнєве втілення

Лексема «концепція» (від лат. *conceptia* – «плід, зародок, узагальнення») жила в європейському науковому обігу здавна у значенні ідеї твору, його задуму, стисло сформульованої програми мовця тощо. Але когнітивна

лінгвістика 1980-90-х років, почавши активно використовувати морфологічну основу цієї лексики («*концепт*») в якості самостійного словотерміна у зовсім протилежному розумінні як комплексу тематично споріднених знань про типову соціальну ситуацію,¹⁵⁸ зруйнувала прозоре семантичне наповнення терміна «*концепція*», так що сьогодні він має розмаїття значень.¹⁵⁹

Через це ми пропонуємо розглядати «*концепцію*» подвійно: суто філологічно (за її етимологією та історичним використанням, тобто як зародок, задум, стисло сформульовану ідею висловлювання) і суто аналітично (концепцію можна сформулювати лише для цілей тлумачення, але її неможливо вичленувати з тексту, бо вона є текстовою цілісністю).

Саме тому, а також завдяки кількісно і якісно значному практичному, критичному і теоретичному матеріалу і його копіткому аналізу можна стверджувати, що процес аналізу взагалі треба оцінювати сьогодні принципово по-новому. Перш за все потрібно звернути не просто більш пильну увагу, а взагалі увагу на текст і прийняти за основу, що його зміст та форма втілюють якусь концепцію в тому сенсі, в якому її розуміє багато філологів і мистецтвознавців, стверджуючи, що концепцію твору ніколи не можна передати іншими засобами, крім тих, які вже використав її автор.

Так, В. В. Іванов, значний російський лінгвіст і літературознавець, заявив у 1978 році, що «*концептуальна ситуація (...) ніколи не піддається вичерпному вербальному оформленню, якщо не мати на увазі повного повторення тлумачного тексту*».¹⁶⁰ Аналогічно висловлювались і провідний російський естетик Ю. Б. Борев (про принципову неможливість переказати концепцію іншими, ніж у її автора засобами¹⁶¹ та про її неминучий «*зверхсеновий залишок*», якщо перекладати її мовою логіки¹⁶²), і не один всесвітньо відомий майстер слова.

Так, коли Е. Хемінгуейя якось запитали, що він бажав сказати своїм оповіданням «Старий та море», то американський письменник, на той час вже лауреат Нобелівської премії за 1954 рік, не без іронічного підтексту відповів, що художній твір неможливо розглядати як паляницю з родзинками, де останні втілюють основний зміст, і що художній твір і є те, що в ньому розповідається.¹⁶³ А коли – майже за сто років до Хемінгуея – росіянина Л. М. Толстого запитали, про що йдеться в його романі «Анна Кареніна», то він сказав, що для об'єктивної відповіді йому треба повністю процитувати цей роман.¹⁶⁴ Аналогічної точки зору на «*переказ змісту як заборонений прийом, [яким] можна убити книгу*», дотримувався і другий лауреат Нобелівської премії (1972) німець Г. Белль.¹⁶⁵

Саме складність та неповторність концепції мали на увазі: П. Меріме, коли благав відповіді, **що** йому перекладати з гоголівського «Ревізора» –

сюжет чи мову; Л. М. Толстой, коли стверджував, що стиль – це єдина форма фрази, в яку укладається ця думка; Г. Флобер, коли прокламував власне письменницьке кредо, що мова має лише один іменник, один прикметник, одне дієслово для точної й виразної назви речі, її ознаки та її дії;¹⁶⁶ К. Фосслер, «батько» естетичної лінгвістики початку ХХ ст., коли стверджував, що для «вираження внутрішньої інтуїції завжди існує лише одна єдина форма».¹⁶⁷

Цілком закономірно в останні два десятиріччя ХХ ст. на підставі висновків когнітивної лінгвістики про національну забарвленість мислення та його вербального втілення (точніше: після повернення вказаної гілки сучасного мовознавства до аналогічних думок англійця О. Тайтлера у 1791 році,¹⁶⁸ датчанина Р. Раска у 1818¹⁶⁹ та німця В. Гумбольдта у 1820¹⁷⁰) стала розроблюватися у філології теорія опозиції предметного та концептуального повідомлень у структурі тексту, в якій (теорії) під предметним повідомленням стали розуміти те, що може бути втілено в іншу мовну форму, а під концептуальним – те, що ні в яку іншу вербальність, крім досягнутої в першотексті, перетворено бути не може.

І немає нічого дивного й дискусійного в тому, що, як справедливо і більш детально пише про це С. Ф. Гончаренко, вказана «опозиція фактуальної і концептуальної інформації, термінологічно вперше сформульована у (...) роботі І. Р. Гальперіна», отримує у різних вчених-філологів свої назви: «буквальний зміст – дійсний зміст» у Г. Вінокура, «матеріал – форма» у Л. Виготського, «лобутова тема – поетична тема» у Г. Степанова, «експліцитне – імпліцитне» у М. Кожиної, А. Васіл'євої, І. Гальперіна, А. Долініна, К. Чернухіної, «поверхова структура – глибинна структура» у З. Тураєвої, «суто інформативне – художній зміст» у В. В. Мирошниченка,¹⁷¹ «структурно-змістовний аспект – ідейно-змістовний аспект» у С. І. Журавльової,¹⁷² «фактуальна семантика – глибинна і ідейно-образна семантика» у С. Ф. Гончаренка¹⁷³ тощо.

До речі, як вже вказувалося вище, Й. Брік ще у 1917 році висловив,¹⁷⁴ а через десять років розвинув¹⁷⁵ схожу методологічну платформу про опозицію двох компонентів лірики – звукового та образного зі своїми (кожен) формою і змістом. Цю бріківську гіпотезу розвинув пізніше Г. О. Вінокур, стверджуючи, що формою концепції твору виступає інший «зміст, який виявляється у звуковій формі».¹⁷⁶

Саме через наявність такої опозиції, для означення якої на попередніх сторінках цієї розвідки було використано терміни «загальнолюдське судження» (як оцінка логічного змісту, або як повідомлення у висловлюванні) та «індивідуальне твердження» (як оцінка особистісного змісту, або як концепція висловлювання), не лише щойно наведена теорія, а й історична практика аналізу тексту знає велику кількість думок про неможливість повної відповідності аналізу його об'єкта.

Отже, якщо концепцію визначити кінцевою метою та головним засобом лінгвопоетичного аналізу, то його можна назвати аналізом концептуальним, для сутності якого важливою є об'єктивна оцінка всіх рівней тексту: лінгвістичних особливостей, екстралінгвістичних явищ, авторського задуму. Якщо їх схоплено сприймаючим текст, то він зробив аналіз (тобто справжню, об'єктивну оцінку тексту), якщо ж ні – тоді його пізнання тексту залишається, на жаль, обробкою у вигляді полемічної інтерпретації або суб'єктивістської, далекої від цілісності тексту, рецепції.

Розділ 7: Текст як естетичність: її специфіка в нехудожньому тексті

У попередніх розділах вже вказувалось на те, що, оскільки мові притаманна функція естетична (тобто номінація, моделювання світу за законами краси, без усього зайвого), остільки будь-який текст будується, з погляду його творця, найефективнішим за красою думки чином (логіка її розвитку, вражальність аргументації, яскравість мовленнєвих засобів тощо). Саме в цьому і криється естетичність будь-якого типу висловлювання. І хоча найвищу активність естетична функція виказує, звичайно, у беле-тристичному творі, помітна вона і в будь-якому іншому типу тексту як цілісна суб'єктивна модель об'єктивного навколишнього середовища.

Достатньо уважно порівняти, наприклад, хоч би конституції різних часів і народів, промови видатних людей світу, вітальні речі лауреатів Нобелівської премії, навіть наукові розвідки або підручники до однієї дисципліни, щоб побачити різнобарвність саме їх естетичності, тобто економного втілення думки. Ось невеличкі цитати з трьох монографій про стилістику сучасної німецької мови стосовно категорії «функціональний стиль», вагомої для діяльності філолога-аналітика:

– *"Unter dem funktionalen Stil verstehen wir die historisch veränderliche, funktional und expressiv bedingte Verwendungsweise der Sprache auf einem bestimmten Gebiet menschlicher Tätigkeit"*;¹⁷⁷

– *"Als Funktionalstile (funktionale Stiltypen) werden die für bestimmte Tätigkeitsbereiche der Gesellschaft (politisch-ideologische Massenerbeit, Wissenschaft, Kunst, Alltagsverkehr u.a.) charakteristischen Verwendungsweisen der Sprache bezeichnet"*;¹⁷⁸

– *"Die mitsprachliche Umwelt, erfaßt unter dem sozial-gesellschaftlichen Aspekt der sprachoperativen Basis, liefert in ihrem ideellen Teil – wie bereits gezeigt – den Begriffsapparat zur Beschreibung der Sprachsysteme. Auf dieser Grundlage (...) waren die mitsprachlichen Umweltfaktoren in ihrer Gesamtheit (reell und ideell) von der Stilistik angesprochen worden, die in diesem Zusammenhang drei bis sechs Funktionalstile abgrenzte"*.¹⁷⁹

Навіть при поверховій оцінці не можна не відмітити легкості і логічності першої коцепції та прозорості й простоти її лінгвістичного втілення; аналогічні риси естетичності характеризують і другу платформу, але вона вже трохи ускладнена повторами та уточненнями; третю думку перевантажують непрозорі терміни та логічно зайві синтаксичні розширення, що робить її важкою для розуміння.

Отже, під естетичністю тексту ми будемо розуміти його здібність моделювати буття в логічно й вербально найекономнішому втіленні.

Хоча тільки що біло наведено тлумачення категорії «естетичність» як універсального текстотвірного явища, все ж цілком зрозуміло, що в різних типах висловлювання вона своєрідна не стільки за кількісним (більше її чи менше) або якісним рівнями (краще вона чи гірше), скільки за своєю суттєвою метою. І це, хоч, на перший погляд, і лунає суперечливо по відношенню до її дефініції («найекономніше втілення думки»), цілком відповідає дійсності і становить підґрунтя систематизації типів естетичності.

Сказане означає, що аналізувати будь-який текст, не враховуючи його естетичності, буде помилкою, тобто необ'єктивністю. Мається на увазі сфера словникової та контекстуальної синонімії, яка дозволяє на мікрорівні пізнання оцінювати будь-яку лексему або морфологічну категорію та синтаксичну конструкцію безліччю варіантів. І це справедливо. Для мікрорівневого пізнання. Але ні в якому разі для макрорівневого, бо кожна його лінгвістична одиниця є вже власністю не національної мови, як у випадку з мікрорівнем, а конкретного мовця, і той бажає залишатися як стильове явище самим собою і в своєму власному тексті, і в тексті аналізу.

Так, свою теорію відносності А. Ейнштейн виклав на шести сторінках, а його послідовники витрачали на неї вже десятки і сотні сторінок. Запитується: бажав би А. Ейнштейн бути перевитлумаченим десятками – на мікрорівні тотожних – сторінок?

Так, чотири із 10 заповідей Мойсея мають лише дві лексеми і тому лунають як безперечний, військовий наказ: «*Не вбивай*», «*Не перелюбствуй*», «*Не кради*», «*Не лжесвідчи*». Запитується, чи погодився б Господь Мойсея з тим, щоб його диктати витлумачувалися вдвічі більшою кількістю – на мікрорівні тотожних – слів і лунали через те вже лише як суворі прохання?

Наприклад, у сучасному німецькому розумінні (від 4 до 6 лексем): "*Du sollst nicht morden*", "*Du sollst nicht ehebrechen*", "*Du sollst nicht stehen*", "*Du sollst nicht falsches Zeugnis ablegen*"; в англійському теж від 4 до 6: "*Thou shalt do no murder*", "*Thou shalt not commit adultery*", "*Thou shalt not steal*", "*Thou shalt not bear false witness*"; а у французькому вже від 4 до 7: "*Tu ne tueras point*", "*Tu ne commettras point d'adultère*", "*Tu ne déroberas*

point", "*Tu ne diras point de faux témoignage*". Лише російське тлумачення змогло зберігти якісно вагомий кількісний аспект тексту: «*Не убивай*», «*Не прелюбодействуй*», «*Не кради*», «*Не лжесвидетельствуй*», а українське майже зберігло, бо у двох заповідях збільшило кількість слів до трьох: «*Не вбивай*», «*Не чини перелюбу*», «*Не кради*», «*Не свідкуй неправдиво*».

Крім збільшення кількісного складу наказів Бога Мойсея за рахунок національної специфіки та традиції, вказані перетлумачення використали і такі – на мікрорівні контекстуальні – синоніми, які суттєво змінили думку першотексту. Так, Лютер переклав першу з наведених заповідей як "*Du sollst nicht töten*", використавши дієслово з універсальною семантикою вбивства (тобто будь-яке вбивство). Чи погодились би Лютер і Яхве, іудейський Бог, на те, щоб їх сучасні інтерпретатори використовували як еквівалент (готовність) до оригіналу мікрорівневий контекстуальний синонім "*morden*", який у тексті, на макрорівні, у зіставленні з лютерівським дієсловом "*töten*", означає вже конкретизований, звужений за семантикою, тип навмисного та насильного вбивства?

Отже, за сучасними тлумаченнями Біблії, виходить, що *töten* (тобто, дипломатично мовити, «гуманне» вбивство) дозволяється, заперечується лише *morden*, вбивство насильницьке. Та хіба Яхве мав таке на увазі?! Хіба йому не все одно, яким засобом буде вбито одним його створінням іншого: *getötet* чи *gemordet*?! В обох випадках буде страшно гріховно порушено головний доленосний принцип правління Яхве: життя дає і забирає тільки він.

Ще гіршою є ситуація з естетичністю при перетлумаченні художніх текстів. Так, наприклад, Гете у своїй «*Нічній пісні мандорівника*» занадто загальними рисами гірської вечірньої природи (загальними настільки, що вони стають універсальними за часом і простором) змальовує епопею людства, тоді як у російському варіанті М. Б. Лермонтова з'являється головний образ національного пейзажу – пильний шлях, а в українському М. Старицького – не менш національно забарвлений образ ставка, і обидва вони масштабність епопеї оригіналу перетворюють – не виходячи при цьому за межі мікрорівневих контекстуальних синонімів! – на занадто звужену за часом і простором конкретність випадку.

Про чинники таких переробок мова повинна йти в окремому розділі, а зараз треба сказати, що наведені приклади, які кожен читач легко може збільшити за рахунок власного досвіду, свідчать про те, що естетичність, по-перше, притаманна і нехудожнім текстам, а по-друге, в кожному текстовому комплексі (функціональному стилі) вона суттєво різна. Так, у науковому вона спрямована на прозорість і логічність думки, в офіційно-діловому – на клішованість інформації, у публіцистичному – на експресивність висловлювання, у побутовому – на спонтанність і прагматичність мислення, тоді як у художньому – на безмежне ущільнення змісту (його багатозаровість).

Отже, під час філологічного аналізу тексту треба враховувати складність категорії «естетичність» як втілення загального в одينية, типового в конкретне, універсального в індивідуальне, загальнолюдського в національне, історичного у вічне і т. ін.

Розділ 8: Текст як процес: складові процесу

Традиційно вважається, що текст народжується в процесі вербального втілення задуму автора, але для сприймаючого він є тільки наслідком процесу, і це сумнівів ні в кого не викликає. Та навіть залишаючись вже створеним, висловлювання водночас виступає і як процесуальний акт, бо сприймається адресатом лінійно, і отже, процесово (від своїх першої літери чи першого звуку до останньої крапки чи фінальної паузи).

Ще яскравіше вказана процесовість заявляє про себе філологу-аналітика, бо той у своїй структурно трьохсферовій роботі (сприйняття тексту – створення аналізу – порівняння його з першоджерелом) постійно вимушений сприймати всі три сфери як власні дії: декодування, перекодування, уточнення. Так що текст, з погляду лінгвістів М. К. Бісміалієвої,¹⁸⁰ І. О. Мельчука,¹⁸¹ Г. А. Черненко¹⁸² та ін., є завжди тільки індивідуальним процесуальним актом і тому не може не нести на собі відбитка особистості аналітика.

Цілком зрозуміло, що вплив останнього не може не мати місця у сфері створення концепції аналізу і у сфері її порівняння з концепцією тексту. Але не зразу очевидно те, що він має місце і у сфері сприйняття концепції тексту.

У попередніх розділах вже вказувалось, що, на погляд філософів, будь-яке сприйняття завжди забарвлено суб'єктивністю сприймаючого. Не буде винятком і сприйняття тексту аналітиком як читачем. Але така суб'єктивність є чинником об'єктивним (тобто вона немінуча) і тому не може стати категорією лінгвопоетики, залишаючись на терені філософських понять. Інша справа, що сприймаючий в особі аналітика має дві іпостасі: крім вказаної філософської, ще й аналітичну, яка і є предметом цього дослідження.

Часто вона помилково зветься не аналізом, а інтерпретацією (від лат. *interpretatio* – «тлумачення висловлювання»), хоча це слово здавна вживалось у вузькому і точному розумінні «суб'єктивна оцінка дії як одна з декількох можливих» (у будь-якому разі серед німецьких студентів так воно використовувалося з середини 1950-х¹⁸³), але у другій половині ХХ ст. під впливом англійської лексеми "*interpret*" у значенні «перекладати» його активно стали вживати як синонім до словосполучення «об'єктивна оцінка оригіналу перекладачем», а пізніше спочатку і до слова «переклад»

як наслідка перекладацької творчості, а потім і взагалі до слова *«текст»* як його об'єктивна оцінка.

Так, німець М. Енгельгард, перекладач з багатьох європейських мов, вважає переклад інтерпретацією, а останню тлумачить як перекладацьку оцінку оригіналу.¹⁸⁴ На аналогічній точні зору стоїть і росіянка О. Тарасова, яка нещодавно (1999) зробила хронологічно останній переклад усього гетевського *«Фауста»* російською мовою.¹⁸⁵ А український теоретик перекладу В. Д. Радчук, який своє докторське дослідження і багато статей присвятив саме перекладу як інтерпретації, вважає взагалі, змішуючи філософський і аналітичний аспект сприйняття, що ці лексеми синонімічні (*«На наш погляд, усякий переклад, зроблений людиною, і є інтерпретація»*¹⁸⁶), що *«інтерпретація самоцінна»* і через це *«певною мірою (але, вочевидь, не зовсім) втрачає сенс питання про її адекватність»*.¹⁸⁷

Таке бездоказове розширення семантики слова *«інтерпретація»* є, зрозуміло, помилковим.¹⁸⁸ Тому ми будемо розуміти під інтерпретацією суб'єктивне, звужене тлумачення тексту сприймаючим (як, до речі, це робить для осмислення тексту взагалі всесвітньо відомий німецький літературознавець Б. фон Візе¹⁸⁹), не забуваючи при цьому про дві іпостасі інтерпретатора в особі сприймаючого: аналітика-критика (у сферах сприйняття концепції тексту та уточнення концепції аналізу) і аналітика-творця (у сферах створення та уточнення концепції аналізу).

Формально, а не за їх наслідком, концепція автора тексту і його аналітика будуть різними: останній свідомо відмовляється від збереження стильових засобів тексту (він замінює їх іншими поняттями, власними архітектонічними структурами, новими мовленнєвими засобами та образами), зосереджуючись лише на передачі ідейного задуму, тоді як автор використовує перш за все саморозвиток ідеї та її засобів.

Оцінюючи цю проблему взагалі, треба сказати: текст є багатозначним, і навіть лінгвопоетичний аналіз, найоб'єктивніше сприйняття тексту, може бути лише однією з багатьох можливостей його осмислення. Головне тут полягає в максимальному врахуванні стильових функцій максимальної кількості лінгвальних і позалінгвальних одиниць тексту (в ідеалі лінгвопоетичного аналізу – в стовідсотковому врахуванні функцій стовідсоткової кількості одиниць, що на практиці, зрозуміло, майже ніколи не може бути досягнуто).

Вище вже роз'яснювалось, що суб'єктивістський вплив аналітика на розуміння тексту має місце на всіх трьох рівнях: сприйняття тексту, створення концепції аналізу, порівняння її з концепцією першоджерела. Але ці три впливи мають суттєво різні характери: на рівні сприйняття в аналітика спрацьовують, крім, звичайно, лінгвістичного чинника (глибинне знання законів мови тексту), перш за все *«фонові знання»*, які є у своїй левій частці екстралінгвальними (етнографічними, культурологічними,

історичними, політичними, релігійними, національними, естетичними тощо); при цьому щось із змістових компонентів тексту ним не помічається (за браком – у кращому випадку – відповідних фонових знань), щось зменшується або збільшується, щось тлумачиться помилково – так народжується сенс, задум, концепція аналізу як суб'єктивна оцінка змістового ядра тексту.

На рівні вербального втілення концепції аналізу функціонують вже майже виключно мовні чинники: до знання мови додаються оцінка стильової манери автора тексту та реалізація власних стильових смаків – так породжується стиль аналізу. На третьому рівні (порівняння «чернетки» аналізу з першоджерелом) діють фонові та лінгвістичні знання аналітика, уточнюючи його концепцію та індивідуальний стиль.

Зрозуміло, що змістовну структуру лінгвопоетичного аналізу можна подати інакше і більш детально: так, наприклад, американець М. Бірвіш розробив у 1983 чотирирівневу теорію сприйняття тексту адресатом (розуміння фонетичне, синтаксичне, семантичне, контекстуальне¹⁹⁰), а українець М. І. Зиморя у 1999 році теж побачив у сприйнятті тексту дослідниками та читачами чотири фази, але зовсім інші, ніж у М. Бірвіша: інформативну, критичну, оцінну, перекладну.

Але наведена нами структура є прагматичною (ближче до дійсності), функціональною (роз'яснює текст як процес, а не статику), логічною (пов'язує всі компоненти чинником необхідності), наочною (без зайвих подробиць) і, отже, об'єктивною. Тому неважко зрозуміти: якщо індивідуальний стиль сприймаючого (тобто суб'єктивне руйнування концепції тексту) є чинником об'єктивним, бо проявляє себе неминуче в будь-якому акті пізнання, то ступінь істинності сприйняття тексту є чинником суб'єктивним, тобто не неминучим, бо об'єм фонових знань у сприймаючого може звести вказане руйнування майже нанівець і замінити його об'єктивним аналізом.

Розділ 9: Текст як об'єкт лінгвопоетики: її методологія та методика

Будь-який аналіз не може не спиратися на засади, що вбачаються його творцю вірними бездоказово. Як справедливо вказував провідний російський філолог О. Ф. Лосев, «... нічого не можна побудувати на одних доказах: необхідні також попередні бездоказові настанови безпосереднього досвіду».¹⁹¹

Такою першою аксіомою-настановою для об'єктивного розгляду художнього твору виступає філософське положення, що мистецтво є цілісним збагненням світу на відміну від науки, яка дає фрагментарне уявлення про

нього, і релігії, яка нав'язує людині алегорію світу (тобто занадто узагальнене й тому необ'єктивне тлумачення буття). Другою аксіомою є естетичний постулат про художній образ як цілісну модель світу на відміну від розуму і відчуттів, які допомагають створювати інші, нехудожні образи для узагальнення лише частки людського існування (під естетичним, як вже вказувалось, розуміється побудова твору за законами краси, тобто без зайвих компонентів). Третя аксіома є суто філологічною: слово виступає універсальним знаряддям мистецтва, бо на відміну від «сировини» інших видів мистецтва (звуку в музиці, голосу в співі, фарби в малюванні, руху тіла в танці тощо) повнота відбиття нашого зовнішнього й внутрішнього середовища підвладна лише йому, оскільки воно ще до початку створення художнього образу вже несе в собі світомоделюючу функцію, вже виступає як образність (тобто будівельний матеріал образу), тоді як у інших видах мистецтва їх сировина стає образністю лише після початку творчого процесу.

Помилково уявляти собі художній образ як копію дійсності. Він відтворює її, це безперечно, але саме цілісне, естетичне відтворення накладає на нього певну вагу умовності: не об'єктивне копіювання, а суб'єктивне узагальнення метасуб'єктної дійсності, тобто особисте моделювання надособистого світу. Ось чому традиційний пошук у художньому образі пізнавальної, виховної та розважальної функції є помилковим, бо цілісність естетичного світомоделювання він зводить до – відповідно – філософського, морального та психологічного узагальнення, тобто лише до фрагментарності. У художньому висловлюванні панує лише функція естетична, а аспекти пізнання, виховання та розваги притаманні йому як неголовні компоненти. Цілісність буття проходить через уявлення митця і перетворюється на естетичну модель, яка зовнішньо може мати життєподібні форми, а може їм протистояти. Але її сутність не може не бути подібною до суті тієї реальності, яку митець бажає збагнути. А суть нашого суспільного буття (іншого ми взагалі не знаємо) можна виразити через взаємини соціальних рухів та оточуючих умов.

Цей взаємозв'язок людини та її оточення (людини як частки громадського руху, а оточення як зліпка з умов загальносуспільних) і осягає митець за рахунок двох компонентів художньої поетики: характеру та обставин. Отже, лише модель світу, в якій взаємовідносини характеру й обставин відповідають взаємовідносинам соціальних рухів та їх умов, може бути художнім образом; решта моделей буде образами науковими, публіцистичними, побутовими тощо, але не художніми.

Читач (простий недосвідчений або підготовлений літературний критик) має хоч би слабке уявлення про вищеназвані соціальні закономірності життя. Інша справа, про магістральні чи периферійні. Своє уявлення він накладає на твір, який читає, і погоджується з автором або суперечить

йому. У цих погодженнях та суперечках і полягають пізнавальний, виховний та розважальний аспекти естетичної функції.

Треба ще раз наголосити, що в белетристиці, тобто в художньому образі, а не в образах інших епархій, про які мова йшла вище, немає жодного зайвого слова (моделювання ж за законами краси!) і що, по-друге, він будується лінійно, тобто чергою використаних лексем, і тому їх сума, яка безсумнівно, відіграє певну, а інколи навіть і значущу роль у створенні й сприйнятті художнього тексту, не може все ж таки оцінюватися як головне джерело його виникнення, бо слову, яке стоїть у тексті раніше, і випадає важка й солодка доля породження образу.¹⁹²

Отже, взаємозв'язок характеру та обставин, тип їх відносин (тобто що на кого, або хто на що впливає) – ось що повинен вбачати філолог-аналітик у художньому тексті насамперед, а не набір лінгвістичних одиниць з фонетичним, семантичним, морфологічним, синтаксичним та – за традиційним розподілом мови – стилістичним значенням, не копію дійсності, тим більше не саму дійсність, не виховне знаряддя в руці суспільства, не засіб розважання громади та індивіда; все це є в тексті, але воно стоїть не на першому місці. Інакше кажучи, лінгвопоетик повинен бачити соціальні і художні аспекти тексту, але акцентувати останні, тоді як простий читач бачить і реципує або інтерпретує, залежно від своїх освітніх можливостей й смаків, лише фактори соціальні або естетичні.

Більш за те: серед художніх аспектів тексту аналітик-філолог не може не помітити складності його мовленнєвої архітектоники, коли, кажучи лінгвістично, три адресанти (автор, оповідач, персонаж), то зливаючись до цілісності, то поєднуючись парами, то розпадаючись на окремі автономії, доносять до адресата приховану художню прагматику тексту. І хоч об'єктивно точка зору митця у тексті є завжди цілісною сферою художнього образу, все ж таки не буде зайвим для теорії та практики лінгвопоетики виділити в цій «крапці» її тришарову структуру: позицію персонажу, позицію оповідача, позицію автора (у вузькому розумінні останнього поняття: особиста оцінка автором того, що ним змальовується в кожному конкретну мить), як це було поверхово констатовано в розділі про дискурс. Тепер тут і далі – детальніше про це.

Такий філологічний підхід до художньої думки митця дозволяє повніше дослідити і єдність його творчої платформи, бо охоплює її суттєву багатогранність, акцентуючи при цьому в позиції (або голосі) персонажу те, про що розповідається в тексті (тобто тематичне оформлення дії), в позиції (голосі) оповідача – те, як про це розповідається (тобто словесне оформлення дії), а в позиції (голосі) власне автора (у тому вузькому розумінні, про яке сказано вище) – те, в якій послідовності все це розповідається (тобто естетичне оформлення дії як побудова художньої думки в кожному епізоді конкретно і в усьому тексті взагалі).

Ці постулати мають узагальнене значення, бо «спрацьовують» у будь-якому типі белетристичного тексту, хоч, звичайно, найбільш яскраво вони виступають у художній прозі від третьої особи в жанрі справжньої, класичної розповіді (наприклад, *«Декамерон»* Боккаччо, *«Повісті Белкіна»* Пушкіна, *«Вечори на хуторі біля Диканьки»* Гоголя тощо). Але й у прозі від третьої особи, де розповідача формально немає (наприклад, *«Зневажені і скривджені»* Достоевського, *«Процес»* Кафки, *«Жовтий князь»* Василя Барки тощо), або навіть від першої особи (наприклад, *«Робінзон Крузо»* Дефо, *«Вугляр»* Франка, *«Мотрине подвір'я»* Солженіцина тощо), а також у драмі (античній у Есхіла, класицистичній – у Мол'єра, епічній – у Брехта, експериментальній – у Іонеско та ін.) і у поезії (від першої до третьої особи, від вірша до поеми) не можна не почути цих трьох голосів персонажу, оповідача та автора. Зрозуміло, що є художні тексти, в яких один або навіть два з цих трьох голосів накладаються один на одного, і найчастіше це трапляється з голосами оповідача та автора.¹⁹³

Накреслена тришарова структура мовленнєвої архітектоніки художнього висловлювання значно відрізняється в кращій бік від пануючої вже декілька десятиріч у вітчизняному літературознавстві платформи щодо твору словесності як наслідку діалогу між автором і читачем. Цей запозичений у М. М. Бахтіна постулат обмежує прозорливість його «батька» і зводить її нанівець, виставляючи цього провідного теоретика європейського і навіть світового рівня пересічним аналітиком з помилковими твердженнями.¹⁹⁴ У дійсності М. М. Бахтін, вивчаючи романи Ф. М. Достоевського, висловив ще в 1929 році геніальний здогад про белетристичний твір як художній результат поліфонічної дискусії, але його послідовники реалізували цей задум лише частково, зупинившись на півдорозі, бо звели поліфонію дискусії тільки до діалогу автора з читачем.

Проте, історія європейської літератури свідчить, що цей діалог не є обов'язковим компонентом красного письменства, бо часто автор пише для себе, не маючи на увазі ніякого читача. Хіба є він у ліричного роду словесності? у сповідальній літературі? Хіба Бодлера, Флобера та багатьох інших не спробували судити офіційно за *«порушення моральних підвалин»*, тобто за відсутність у їх творах звертання до читача? Хіба Ф. Кафка не протестував проти публікації його творів?! Об'єктивно і тим більше суб'єктивно (тобто за задумом автора) читач був у край потрібен автору лише в ті літературні часи, коли на порядок денний висувалася суспільством виховна функція мистецтва (класицизм, Просвітництво, соцреалізм тощо) або автором – фактура сировини мистецтва (тобто літера в белетристиці, фарба у живопису, лінія у графіці, об'єм у скульптурі тощо), а не семантика образу (це сталося в добу модернізму і – особливо – постмодернізму, що і вплинуло на концепцію М. М. Бахтіна).

Але коли об'єктом художнього аналізу ставала сама дійсність (внутрішній та зовнішній світ людини), а не етика персонажу і не фактура «будівельного матеріалу» художнього образу (романтизм, соціальний реалізм XIX-XX ст., віртуалізм кінця XX ст. тощо), то ніякого читача автору потрібно не було, навіть якщо останній і використовував формально у своєму творі шаблонне словосполучення «*шановний читачу*».

І не помітити цього може лише людина, для якої головним критерієм істини є пустопорожнє теоретизування, а не плідна практика. А остання вказує на те, що белетристика є завжди «дитиною» обов'язкового полілогу трьох творців (автор, оповідач – інколи ще й розповідач, як, наприклад, у «*Герої нашого часу*» М. Ю. Лермонтова, і тоді він є другою іпостассю оповідача, – персонаж) і – інколи – факультативного діалогу цих трьох «батьків» з удаваним адресатом.

Більш за те: вона аргументовано доводить, що європейська література включно до доби романтизму виводила на перше місце автора, і цей гегемон «ламає», «трощить», коли йому це потрібно, і оповідача, і персонажа, тобто раптово і алогічно змінює їх натуру, ним же самим вимальовану. Хіба, наприклад, не має це місця в багатьох сценах «*Фауста*» Гете, в яких заголовний персонаж Генріх бажає діяти за суттю свого парі з Мефістофелем (тобто об'єктивно воліє, щоб мить зупинилась), а той не кричить про свою перемогу, а перетягує Фауста за «наказом» автора до наступної сцени?! Звісно, що романтизм на передній план художнього твору висунув персонажа, зливши його з автором та оповідачем, а модернізм і постмодернізм – оповідача, поглинувши ним і автора, і персонажа. І лише у соціальних реалістів XIX та XX ст. автор-деміург дозволяє існувати всій трійці, але теж «зламає» заявлені ним характері оповідача і персонажа, коли це вигідно його, як казав Добролюбов,¹⁹⁵ «*теоретичному мисленню*»: Базаров у Тургенєва, герой у соцреалістів тощо.

І все ж ніколи ці три голоси не тотожні один одному, не зливаються упродовж усього тексту, і завжди в ньому можна знайти місця, де вони лунають автономно.

Але для того, щоб їх почути й дешифрувати, треба погодитись з тришаровою структурою семантики будь-якого слова та з наявністю двох типів художнього образу, про які мова вже трохи йшла, а детальніше йдеться далі. Отже, три семантичні шари слова породжують три компоненти структури тексту: денотативний будує прототекст, що виникає як наслідок гри словом (тобто його зв'язку з іншими словами за законами загальнонаціональної логіки, договірного значення), конотативний породжує контекст як наслідок гри використанням слова (тобто зв'язку слів за законами валентного значення), авторський створює підтекст як наслідок гри словоформами (тобто зв'язку слів за законами граматичного значення).

Звісно, що найвагомішого фігурою в галузі денотативної семантики художнього слова був Бальзак, конотативної – Чехов, okazіональної – Джойс.

Без урахування цієї тришарової семантики слова і через те також і тексту (прототекстна, контекстна, підтекстна) не буде зрозумілою референтна (тобто філософська) специфіка висловлювання взагалі (його віднесеність до реальної дійсності). На останній треба зупинитися, бо вона є фундаментальним камінням методології лінгвопоетичного дослідження.

Якщо текст ми пропонуємо сприймати не як набір лексем, а як вербально оформлену думку про людське середовище і на цій підставі відмовляємо сумі слів без вказаної думки у праві бути текстом, то і під художнім висловлюванням ми повинні бачити більше, ніж думку про світ, а обов'язково логічно прозоре іносказання, тобто тільки подвійність змісту і форми, наявність переднього (явного) і заднього (прихованого) планів.

Більш за те: в художньому тексті експліцитне (зовнішнє, безпосередньо висловлене) завжди менш вагоме і менш об'ємне, ніж імпліцитне (внутрішнє, переносне). Як казав О. С. Пушкін: «*Неправда казка, та з натяком, добру молодцю наука*». З лексикології та стилістики відомо, що з натяком, подвійним (а то і більше) змістом виступає у словниковому запасі мови ціла низка прошарків лексики: полісемні слова, фразеологізми, тропи, омоніми та інші.

Знаючи це, легко зробити логічну помилку, коли стверджувати, що будь-яке висловлювання з такими лексемами автоматично стає художнім, тим більше, якщо воно існує у віршованій формі. Але за своєю естетичною і змістовою суттю текст буває художнім лише в тому випадку, коли його натяк (іносказання) спрямовано своєю логікою на сприймальні здібності оптимального (а то навіть і пересічного) адресата, втілено в найекономнішу вербальну форму і є цілісною, хоч і суб'єктивною моделлю об'єктивного буття. Ось із різних функціональних стилів декілька висловлювань, які здаються на перший погляд художніми.

К. Краус (Австрія, 1921):

Schleimig!
Oh!
Sternsturz umwerfend queres.
Dessenungeachtet.
Dämmerungen kreisen.
Sirius kalbt.
Auftrotzt Zukünftiges.
Kegekugel blaut Neuerung...;

К. Скуєніскс (Латвія, 1996):

Нескінченне

*ставши в бігучі води
спраги невтоленної
хто знайде початок болю
кінець нудьги потаємної
все що рукою не схопиш
витіче та втікає
змінюється але й зараз
ураза не стихає
згадаєш що ти не вічний
і серце лютує кров'ю
та в річку долоню опустиш
і гра починається знову;*

І. Драч (Україна, 1965):

Протуберанці сонця

*Ми чуєм трав зелений крик,
Доців задумані рефрени,
Це травень, вічний еретик,
Так з-під землі бомбить зелено
На рівні вічних партітур...;*

М. Штайнер (Швейцарія, 1987):

Fort

*Das Zimmer unserer Tochter
Steht nun leer
Ein Kokon
Manchmal haspeln wir
Erinnerungen ab;*

К. В. Айгнер (Німеччина, 1990):

Weiterleben

*Weiterleben
Viel weiter
Viel weiter leben
Viel mehr leben
Viel mehr
Vielmehr leben;*

В. В. Маяковскій (Росія, 1921):

*Сосите соски.
Эти соски сосал Маяковский.
Лучших сосок не было и нет,
Готов сосать до старости лет;*

В. О. Ступаченко (Україна, 2001, «Юбилейная ода») – «Десятилетний юбилей державной прочности своей моя Отчизна отмечает, и вместе с ним она встречает своей свободы годовщину. Храни, Всевышний, Украину! ...»;

Л. Ферлінгетті (США, 1923):

*Саможиттєпис
Я озеро на майдані
Я слова на дереві
Я пагорок поезії
Я їзджу на невисловлюємій мові
Я бачив сон
Що буцімто повипадали мої зуби
Але мій язик живе
Щоб розповісти розповідь;*

В. Ступак (Україна, 1994):

*Я фарбую слова
В тиху поморозь ранку,
В ясність думок моїх.
В життєдайність хлібів...*

Неважко відчути, прочитавши цитовані опуси, що, наприклад, витвір В. О. Ступаченка належить до публіцистичного мовлення, В. В. Маяковського – до рекламного, М. Штайнера – до побутового і т. ін. Але неважко також зрозуміти, що одна їх частина (пародія К. Краус, «серйозні» поезії К. Скуєнієкса та І. Драч) є нісенітницями, набором звичайних за словниковим значенням лексем, які у своїй сукупності ніякого логічного змісту не дають, прагматично зайві, бо легко замінюються на аналогічне безглуздя і тому не можуть бути не тільки художнім, а взагалі текстом; друга частина (М. Штайнер, К. В. Айгнер, В. В. Маяковскій, В. О. Ступаченко) констатує звичайні факти людського життя і тому теж не може бути художнім висловлюванням, залишаючись, однак, текстом; третя частина (Л. Ферлінгетті, В. Ступак) пов'язує слова за законами граматики, а не логіки і тому дозволяє легко замінювати їх, як і у першому випадку, на будь-які інші і хоч натякає на щось імпліцитне, але об'єктивно

зрозуміти це «щось» змоги жодному сприймаючому не дає, через що художнім текстом бути не може.

Саме через відсутність естетичності ці опуси ніякої труднощі для лінгвопоетика не породжують. А от справжні художні висловлювання, навіть якщо в них немає або майже немає лексем зі словниковою багатозначністю (тропів, фразеологізмів тощо), ставлять йому такі непереборні перешкоди, що залишаються в історії текстознавства, так би мовити, вічними об'єктами дослідження, бо за їх оцінку береться не одна епоха і не один вчений, а об'єктивного аналізу не досягають.

Згадаймо про гетевську ліричну мініатюру *«Нічна пісня мандрівника»*, в якій немає жодної словниково багатозначної лексеми, але яка за своїм художнім змістом (релігійним, філософським, соціальним, етичним, пейзажним та іншими його аспектами) тягне на об'єм та сенс великих світових епічних творів. Аналогічна ситуація і з пушкінським віршем *«Я вас любил»*, простота і легкість вербального оформлення якого та прозорість і водночас безмежність логічного простору його концепції виявились не по зубах десяткам аналітиків. Те ж саме можна сказати і про геніальну поезію Тараса Шевченка *«Садок вишневий коло хати...»*, де теж сюжетно загальнолюдську, хронологічно вічну і змістовно невичерпну ситуацію створено простими і словниково однозначними лексемами, які набирають неосяжного змісту за рахунок зрозумілого контексту, знайомих алюзій та ремінісценцій. І таких прикладів можна навести безліч.

Навіть пересічний філолог сьогодення не може не констатувати, що особливий тип словесного мистецтва, який панував з часів легендарного Гомера (або – поза хронологічними, але не логічними межами європейського письменства – з шумерівських поем про Гільгамеша, які вплинули на Старий Заповіт і через нього на європейську культуру; отже, з III тис. до нашої ери) давно вже витиснуто іншим, котрому ціле століття пророкують тотальне панування зараз і в майбутньому.

Те античне і сучасне красне словесне мистецтво, що слідом за Аристотелем називають «мімезісним», об'єктивно наслідувало всесвітній та загальновідомій панорамі буття, прагнуло до комунікації з адресатом на засадах загальноконвенціональних понять, провокувало діалог з ним, будувало модель світу, в якій творець і сприймаючий були рівноправними членами, пов'язувало слова між собою за законами логіки, використовуючи їх як сировину для накопичення образності, з якої потім народжувався художній образ (тобто цілісна естетична модель буття), і тим самим створювало текст як глузд (сенс, зміст).

Найсучасніший тип белетристичного тексту є егоцентристським авторським самовираженням (у вузькому розумінні, тобто: тільки про себе і для себе), наслідує індивідуальній миті, вимагає від адресата споглядання на засадах обмежених та оказіональних асоціацій, веде два

незалежних монологах (творця та сприймаючого), але провокує лише читацький монолог щодо використаного в тексті неконвенціонального сполучення лексем, пропонує (та й то не завжди) тільки напрям можливих розгадувань авторського задуму, пов'язує лексеми за законами граматики (за формою) та непередбачених асоціацій (за семантикою), використовує безпосередньо перш за все алогічні потенції лексеми, щоб з них вже сам адресат збудував собі будь-який образ-ребус, і тим самим породжує підтекст (або, що в цьому випадку є синонімом, текст) як безглуздя (безтямність, нісенітницю).

Еволюція красної словесності йшла від прототексту (основне, денотативне, словникове значення слова) через контекст (додаткове, випадкове, але зрозуміле значення слова) до підтексту (авторське, зашифроване значення лексеми). Повторюючись за змістом: першу категорію (прототекст) треба визначити наслідком колективної гри словом як одиницею загальнонародного словника (тобто визначити результатом зв'язку слів за законами загальноконвенціонального значення); другу (контекст) – наслідком фракційної гри слововживанням, під час якої зв'язок між словами реалізується за законами випадкового сусідства, валентного, але негерметичного значення; третє (підтекст) – підсумком волюнтаристської гри словоформами, коли ті зв'язуються між собою за законами мовних категорій, граматичного значення і тому залишаються непрозорими у своїй семантиці та прагматиці як для адресата, так навіть і для адресанта.

У цілому ця еволюція означала накопичення в художньому образі змістової порожнечі, автономності форми, руйнування його (образу) договірної (конвенціональної) семантики і плекання нової, егоцентристської моделі белетристики.

Витоки й мотиви такої моделі самовираження сягають темряви тисячоліть: «вчена» («темна») поезія олександрійського еліта, поета і вченого Лікофрона з Халкідки на Евсеї (кінець IV – початок III тис. до н. е.) з його герметично зашифрованою поемою «*Олександра*» (натяк на доньку троянського царя Пріама Касандру), художній принцип якої (темні за змістом «проорокування» заднім числом) використовує потім Нострадамус, «*темний стиль*» провансальського трубадура Раймбаута III графа Оранського (XII ст.), «*культуранізм*» барочного іспанця Гонгори-і-Арготе (XVII ст.), «*лімерики*» англійця Ліра (XIX ст.), символізм французького Рембо (XX ст.), особливо його сонет «*Голосні*», та ін.

Але в них художній образ є ще наслідком контексту, і лише в XX ст. (футуризм, сюрреалізм, конкретна поезія, концептуалізм тощо), прототекст та контекст урешті-решт поступляться місцем зашифрованій нісенітничій підтексту, який почне міцно впливати не лише на повних adeptів постмодернізму, цих «каліфів на годину», яких засоби масової інформації і деякі філологи-стилісти рекламують як черговий модний крам, але й на письменників цілком традиційного типу словесності (бо перетворити

просту лінію на орнаментальну значно легше, ніж на силует знайомої речі, істоти, людини).

Над принципом самовираження (суттю постмодернізму) глузували завжди, а провідний німецький письменник ХХ ст. Г. Белль (лауреат Нобелівської премії за 1972 рік), відрікаючись від постмодерністського змісту як самовираження, вказував, що для об'єктивного сприйняття художньої літератури треба цінити перш за все традиційну семантику слова, загальноконвенціональну граматику, стилістику тощо: *«Зараз занадто захоплюються аналізом змісту (...), тоді як це – лише передумова (...). Оцінюйте слова, вивчайте синтаксис, досліджуйте ритміку – ось тоді і стане зрозумілим, що за словник, що за синтаксис, що за ритм гуманізму та соціуму нашої країни»*.¹⁹⁶

Цілком зрозуміло, що постмодернізм – це явище соціальне і тому одними негативними рисами охарактеризувати його об'єктивно неможливо. Він, безумовно, значно розширив музичні можливості поезії (взяти хоча би процитований вірш українки Л. Костенко *«Осінній день»* з його неймовірно насиченістю звукописом), занадто активізував полісемію слова (цитата з поеми француза Сен-Жон Перса *«Птиці»*) та використання алюзії й ремінісценції (фрагмент з поезії росіянина Й. Бродського) тощо, але він зробив це злочинно й зрадницьки: бажаючи розуміти під поетичністю лише пишнobarвність і багатшаровість форми висловлювання, він придушив у красному письменстві саму його сутність – художнє пізнання дійсності (тобто індивідуальне оформлення загальнозначущої думки).

Зрозуміти й спрогнозувати феномен поезії самовираження та її вплив на традиціоналістів можна лише після урахування соціальних та іманентних факторів: масоїдність індивіду (відсутність у нього оригінального, особистого світоспоглядання, тобто перетворення автора, оповідача, персонажа й читача з особистостей як самоцінних космосів на серійну істоту-автомат), закритість індивіду (будь-якого соціального угруповання тощо) як специфіка суспільного життя в ХХ-ХХІ ст., девальвація семантики слова засобами масової комунікації, бажання митця працювати з фактурою художньої сировини, співавторство з адресатом як домислювання останнього за адресанта (а не як мислення разом із ним, що має місце в традиційному, класичному художньому тексті) тощо.

Звісно, що в так звану *«добу особистості»* (від Відродження до ХІХ ст. включно) індивід усвідомлював себе як *«Я»* (Его), тобто наслідком виділення себе з маси подібних, але теж наділених неповторними окремими рисами (наприклад, титанічними в епоху Відродження, моральними в часи класицизму, розумовими у сторіччя Просвітительства, психологічними в період романтизму, соціальними в добу критичного реалізму).

Саме усвідомлення себе подібністю іншим, теж автономним, але за своєю людською суттю тототжним окремостям і робило людину особистістю, а його спілкування з іншими – актом загальноконвенціональної комунікації.

В добу так званої «масоїдності» (XX-XXI ст.: згадаймо роман «*Вогонь*» француза А. Барбюса, 1916, з його «*ми*», а не «*я*» у ролі головного героя, п'єсу «*Masse Mensch*» німця Е. Толлера, 1921, з гімном людині натовпу, одиниці маси, а не людині-особистості, поему росіянина В. В. Маяковського «*Володимир Ілліч Ленін*», 1924, з дифірамбом масоїдності – «*Я щастлив, що я этой силы частица, / что вообще даже слезы из глаз...*», – роман «*Людина без властивостей*» австрійця З. Музіля, 1930-1943, назва якого яскраво свідчить про його епохальний зміст, сучасні пісні, театральні вистави, витвори живопису тощо) індивідуум, продовжуючи тенденцію виділення з маси, наділяє себе вже автономією не приватною, а абсолютною і голосно (діями, мораллю, одягом, мовленням тощо) проклямає власну несхожість за своєю суттю з усіма іншими людьми, хоча за плином часу все тісніше зрощується з натовпом.

Масоїдність за змістом та автономність за формою – це і є сутність доби самовираження, тоді як у добу особистості все було навпаки: автономія за змістом і типологічність за формою. Саме з цього протиріччя людини XX ст. (масоїдність її суті та автономія самооцінки) і народжується безглуздий підтекст як наслідок неспроможності індивіда побачити у слові загальне (тобто конвенціональне поняття), як жадання показати через нього лише власну конкретність, тільки калейдоскоп самоігри, щоб самовиявитись.

Ці чинники дозволяють побачити в звичайному художньому висловлюванні колективний комунікативний акт (а в витворі самовираження – його відсутність) і через це стверджувати, що розквіт поезії самовираження вже відбувся, хоч її занепад і вплив на аристотелівську белетристику тягнутися буде ще довго. Естетичне мовлення знову, як і в далеку античну післяалександрійську добу, і в недалеку європейську післябарочну, і в близьку загальносвітову післясимволічну, вимагає віддати мовленнєву владу першому та другому шару семантики (тобто конвенціональному і контекстному), щоб зміг відбутися (точніше: повернутися) вкрай потрібний європейській цивілізації аристотелівський акт мімезису, зміг вершитися загальнолюдський процес когнітивно-лінгвістичної комунікації, змогла встановитися (через закриття «озонової дірки» словоблуддя, тобто постмодерністської гри словоформами) класична літературна співбесіда інтелігентного автора та освіченого читача за допомогою професійного філолога-аналітика.

Треба, однак, наголосити на тому, що перед дослідником постмодернізму як поезії самовираження стоїть занадто важливе і складне дипломатичне завдання, бо ніякої аналітичної трудності характеристика його опусів не викликає. Дипломатія зумовлена тим, що постмодернізм розташовує шарлатанів і дурисвітів від мистецтва безпосередньо поруч з його справжніми творцями, але й серед них не може встановити об'єктивної ціннісної ієрархії: аматори, ремісники, професіонали, майстри,

таланти, генії не мають навіть теоретичної можливості бути розмежованими за принципом професійних здібностей. Років 10 тому О. С. Кушнір, російський поет, літературознавець і перекладач, твори якого, до речі, активно перекладалися українською мовою (отже, коротко кажучи, неабиякий практик і теоретик сучасної поезії, тобто фахівець з проблем постмодернізму), висловився щодо останнього так, що це і сьогодні не втратило свого сенсу, бо розкрило саму суть постмодерністської стилістики: *«На зміну традиційній поетичній більшості приходять нова більшість, яка називає себе авангардом. ‘Я – авангардист’, – говорить модний поет, і голіруч його не візьмеш. При цьому весь його авангардизм зводиться до того, що він пише ‘незрозуміло’. А там і розуміти нічого: все простіше простого. Незрозумілим залишається зовсім інше: незрозуміло, як написано ‘Мідного вершника’»*.¹⁹⁷

Про те, що постмодернізм є андерсенівським голим королем, якого важко викрити, бо серед оцінюючих бракує наївної і через це правдивої дитини, свідчить об'єктивно (а не за наміром автора) і твердження одного з провідних російських теоретиків постмодернізму І. П. Ляїна з його праці 1998 року, найвагомішого у світовій критиці дослідження теорії й практики постмодернізму: *«Те, що раніше соромливо ховалося на задвірках великої літератури, сьогодні заявляє про себе на весь голос, а за своєю масовістю та дією на формування смаків широкої публіки воно часто значно перебільшує вплив серйозного проблемного мистецтва.(...) Саме література подібного роду і стала головним предметом пародіювання в постмодернізмі, а її читач – основним об'єктом глузування»*.¹⁹⁸

Вельмишановний колега помиляється, бо видає бажане за дійсність: без сумніву, постмодернізм виникав як суб'єктивна критика масової культури (тобто свідомий відхід від неї), але за своїм змістом і власною формою він нічим так і не зміг відрізнити себе від неї. Крім, може, гучних заяв авторів (та їх адептів), що вони генії, а не ремісники.

І дійсно: серед тих митців, які творять за принципами постмодернізму або під їх вагогим (точніше: шаленим) тиском, є і визнані майстри слова: наприклад, вже процитований вище австрієць Пауль Целан, німець Ганс Магнус Енценсбергер, француз Сен-Жон Перс (Нобелівська премія за 1960 рік), колумбієць Габріель Гарсія Маркес (Нобелівська премія за 1982 рік), росіянин Йосип Бродський (Нобелівська премія за 1987 рік) та ін. Але чим суттєво вони відрізняються у своїх постмодерністських творах або епізодах від тих ремісників і недоремісників, які заповнили естетичний простір світу і вибіркові зразки з опусів котрих наведено нижче?!

Так, Ів Кляйн, засновник «антропометричного живопису», став скандально відомим у 1960-х роках через «свої», з юридичного дозволу сказати, картини, які насправді створювали для нього голі молоді жінки, що вимазували себе блакитною фарбою і валялися на чистому полотні; сьогодні ці витвори вважаються шедеврами постмодернізму і оцінюються

десятками мільйонів доларів. А чи набагато відрізняються вони від деяких таких же незрозумілих картин справжніх майстрів постмодернізму Дали або Пікассо?

Так, Річард Лонг характеризується сучасною критикою як геній постмодерністської скульптури: у 1994 році він на міжнародній виставці у Німеччині (Дюссельдорф) показав свою інсталяцію (саме цьому терміну віддають перевагу модні скульптори сьогодення та їх пропагандисти), яка складалася з великого крейдяного кола на чорній стіні будинку, до якої вела сорокаметрова лінія зі щєбня. Чим це відрізняється від деяких скульптур дійсного генія – Ернста Неізнєвного? Це ж не про останнього, а про названий опус першого написав критик пустопорожні порівняння, епітети, метафори й гіперболи: *«Вражаюча монументальність роботи, виконаної за допомогою таких традиційних мінімалістських формоутворюючих елементів – кола та лінії. В неї дійсно є якесь містичне чарування»*.¹⁹⁹

А ось приклади з галузі белетристики. Невідомий автор 1960-х років (поети та дати тут і далі означають не «батьків» відповідних стильових тенденцій у постмодернізмі, а лише типових представників цих явищ) створив два опуси, які стали типовою моделлю не лише «конкретної поезії», а й усього вербального постмодернізму, бо заставляли працювати на художній зміст тексту не одну семантику слів («Я», «Ти», «Слова»), а ще й їх графічне розташування (**«Між тобою та мною стоїть височена стіна із слів»** – це для першого опусу, **«Слова стали містком між тобою та мною»** – це для другого):

WORTE (СЛОВА)

1.

WORTE
WORTE
WORTE
WORTE
WORTE
WORTE
WORTE
WORTE
WORTE
WORTE
WORTE
WORTE
WORTE

DU WORTE ICH

2.

WORTE WORTE WORTE
WORTE WORTE WORTE WORTE
WORTE
WORTE
WORTE
DU WORTE
WORTE
WORTE
WORTE ICH

На базі цієї моделі значний австрійський поет і драматург Ернст Яндль через декілька років намалює (це не троп, а точна констатація пост-модерністського процесу вербальної творчості) графічним розташуванням лексем «війна» та «травень» те, що втілює їх семантика («У 1944 році всі дванадцять місяців йшла війна, а у травні 1945 вона закінчилась»):

MARKIERUNG EINER WENDE («ВИДІЛЕННЯ ОДНОГО РУБЕЖУ»)

1944	1945
<i>krieg</i>	<i>krieg</i>
<i>krieg</i>	<i>krieg</i>
<i>krieg</i>	<i>krieg</i>
<i>krieg</i>	<i>krieg</i>
<i>krieg</i>	<i>mai</i>
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	
<i>krieg</i>	

Так, український (але російськомовний) поет Валерій Ламах написав у 1978 році вірш, у якому майже кожне слово втрачає свою денотативну семантику і через контекстуальне розташування набуває не конотативного, а авторського, підтекстного значення, розтлумачити яке неможливо принципово:

*Я розплющив очі
я побачив повітря наповнене сонцем
і від цього було світло і радісно
я побачив у глибині повітря наповненого сонцем
прийдешній день
і день був попереду (...)*

Інший український російськомовний поет А. Шепетчук поєднав у 1991 році вказані вище графічну і підтекстну стильові тенденції постмодернізму, замінивши, щоправда, вербальну графіку цифровою:

КАН 3 (тобто «Кантри» – Н. А. М.)

*ЗгономеЗя сЗптиза – ли100пад
о5 раз2ивает о100в 1окий.
АсиммеЗчные неи100вством 40и
рас5е Зумфально 100порят.*

А поет С. Щученко запропонував у 1996 році анархію поєднання слів заради отримання несподіваного семантичного ефекту:

ТАНЮШЕ

*Дарю тебе на память сон,
где изумрудные лисицы
приходят ночью на балкон
с тобою всласть наговориться.
Где фиолетовый енол
играет в шашки на диване,
а бирюзовый кашалот
ныряет в лимонадной ванне (...)*

Не аналізуючи наведені приклади і навіть не порушуючи питання про те, чи є вони поезією у багатотисячолітньому розумінні цього терміну, увагу звернути треба лише на те, що вони, різні за поверховою формою та першопоглядним змістом, є насправді суттєво спорідненими своїм пустопорожнім сенсом, бо створені за принципом алогізму й асоціації та найсуб'єктивістської рецепції читача, а не об'єктивного наповнення думкою автора. І з цього боку вони нічим не відрізняються від витворів майстрів художнього слова, зазнавших могутнього отруйного впливу постмодернізму.

Наприклад, від поеми **«Птиці»** (1963) лауреата Нобелівської премії француза Сен-Жон Перса, в якій що не слово, то нісенітниця, або безглуздя, або ребус, який ніколи не можна розгадати: *«З усіх, хто нам близький по крові, лише птиця, палка жриця життя, несе за межі дня долю свою надзвичайну. Мандрівниця, сонячним вітром гнана, летить вона ніччю – занадто невелик день для її неспокійного духу ...»*.

Або, наприклад, від циклу віршів **«Похорон Бобо»** (1972) лауреата Нобелівської премії росіянина Йосипа Бродського з тією ж стилістикою, що і у Сен-Жон Перса:

*Бобо мертва, но шапки не долой.
Чем объяснить, что утешаться нечем.
Мы не приколем бабочку иглой
Адмиралтейства – только изувечим.
Квадраты окон, сколько не смотри
по сторонам. И в качестве ответа
на «Что стряслось?» пустую изнутри
открой жестянку: «Видимо, вот это».
Бобо мертва, кончается среда.
На улицах, где не найдешь ночлега,
белым-бело. Лишь черная вода
ночной реки не принимает снега.*

Або, останній приклад, занадто музичний вірш української поетеси Ліни Костенко «Осінній день» (1996):

*Осінній день, осінній день, осінній!
О синій день, о синій день, о синій!
Осанна осені, о сум! Осанна.
Невже це осінь, осінь, о! – та сама.
Останні айстри горілиць зайшлися болем,
Ген килим, витканий із птиць, летить над полем.
Багдадський злодій літо вкрав, багдадський злодій.
І плаче коник серед трав – нема мелодій.*

Неважко бачити з наведених прикладів, що головний стильовий принцип постмодернізму – це відмовлення від логіки думки, що було і залишається суттю традиційної, класичної белетристики впродовж її майже п'ятитисячолітнього існування, і перехід до «логіки» граматики, тобто до зв'язку вже не слів за їх денотативною й конотативною семантикою, що породжувало об'єктивний зміст твору і через це його істинне сприйняття читачем і дослідником, а лише слів за їх морфологічними й синтаксичними категоріями, що породжує тільки незліченні й необмежені натяки на можливий зміст і через це його помилкове сприйняття читачем і дослідником. І хоча постмодернізм народився як культурно-історичне явище у другій половині ХХ ст., сам його принцип авторського підтексту (тобто об'єктивно не сприймаемого змісту) існує вже декілька тисячоліть.

Тим самим для декількох мовознавців 1960-70-х років ставало цілком зрозумілим, що традиційну методику лінгвістичного аналізу художнього тексту треба замінити іншою, бо, як стверджували вони, хоча мовознавство взагалі і зокрема ще ненароджена лінгвістика художнього тексту

мають, на перший погляд, один і той самий об'єкт дослідження (себто слово), предмет вивчення у них суттєво різний: комунікативно-інформаційна функція слова в першого та естетико-образна у другої. Так поступово від мовознавства відбруньковувалася нова філологічна галузь, яка тоді часом називала себе новою наукою, але ще й сьогодні не має точно визначеної назви: «літературознавча стилістика» у В. В. Віноградова, «стилістика декодування» у І. В. Арнольд, «інтерпретація тексту» у В. М. Жирмунского, Е. Г. Різель, В. А. Кухаренко, А. І. Домашнева, «стилістичний аналіз» у М. П. Брандес, «лінгвостилістика» у багатьох інших та ще легіон назв.

Загальним твердженням у працях таких дослідників, принаймні там, де подаються їх аксіоматичні положення, став постулат про необхідність під час характеристики художнього тексту враховувати мовну форму та екстралінгвістичний зміст і про необхідність при цьому синтезувати лінгвістику й літературознавство, щоб розв'язати непосильне для кожної з цих існуючих, на жаль, окремо наук, завдання цілісного аналізу белетристичного твору. Як типологічний приклад можна навести цитату з монографії І. В. Арнольд: «Стилiстику декодування не можна розглядати як підрозділ лiнгвостилiстики або лiтературознавчої стилiстики, оскільки вона об'єднує дані тієї і другої».²⁰⁰ Часто, однак, ця важлива й правильна думка у публікаціях означеного типу не реалізується, а залишається гучномовною декларацією, хоч окремі досягнення прихильників цього напрямку не викликають сумніву: аналіз фонетичних одиниць О. М. Пешковским,²⁰¹ ритмічних Л. В. Щербою,²⁰² фразеологічних Ю. Ю. Аваліані.²⁰³

Нескладно здогадатися, що новий напрям у лінгвістиці (навіть чи сучасну лінгвістику художнього тексту в її теперішньому стані можна назвати новою наукою) приречений був від самого свого виникнення зайти скоро у глухий кут через ту саму, що й минулі спроби, методологічну причину: його розроблювачі, використовуючи традиційну методику мовознавства, хотіли пізнати не зовсім мовний об'єкт – белетристичний твір.

Вони забували при цьому, що у дисципліні, яка має за мету вивчення художнього тексту як цілості змісту і форми (як би цю дисципліну не називати), не лише предмет дослідження зовсім інший, ніж у мовознавства, а й зовсім інший об'єкт пізнання: не слово, а сукупність художніх засобів для реалізації концепції автора; сукупність, яку через відсутність кращого терміна можна назвати в робочому порядку «образністю», усвідомлюючи всю багатоасоціативність і тому незручність цієї лексеми, однак більш придатної для наукового використання, ніж занадто довге словосполучення «сукупність художніх засобів для реалізації концепції автора».

Слід звернути увагу при цьому на те, що об'єктом аналізу у новій дисципліні (лінгвопоетики), яка має на меті аналіз белетристичного

тексту як цілісності художнього змісту й художньої форми,²⁰⁴ буде образність, а не образ. Різниця тут суттєва: образність – це засіб створення образу, а образ – наслідок образності; з іншого боку, образність – це дослідницький об'єкт лінгвопоетики, а образ (художній) – літературознавства.

Отже, з вищесказаного випливає головний висновок щодо змісту філологічних дисциплін, які займаються белетристикою: лінгвістика тексту може обійтися без літературознавства, а лінгвопоетика (тобто лінгвістика художнього тексту) – ні, якщо вона бажає аналізувати головну функцію художнього слова: естетико-образну (або світомоделюючу). До речі, про те, що ця функція притаманна як головна і всьому художньому тексту в цілому, говорять не лише літературознавці, а й мистецтвознавці, естетики та ін.²⁰⁵

Звісно, що для літературознавства перше місце в аналізі відведено так званім екстралінгвістичним чинникам: світогляду і задуму автора, ідейному змісту, індивідуальним засобам його втілення (тема, проблема, ідея, характер, тип узагальнення тощо). Лише поетика як особливий розділ літературознавства вивчає, поряд з іншими, і лінгвістичні чинники, але вивчає тільки загальнотилістичну та загальноестетичну функцію цих мовних засобів, що занадто мало для об'єктивного сприйняття змістовно-формальної цілісності художнього тексту.

Чудово оперуючи екстралінгвістичними чинниками, літературознавець успішно аналізує ідейне та художнє багатство белетристичного твору, причому аналізує інколи настільки об'єктивно, що його дослідження стає зразком істинно наукового підходу до красного письменства і віхою в історії літературознавства. Послатися можна лише на декілька значущих прикладів: у Росії середини XIX ст. праці В. Г. Белінського про Пушкіна, а М. Г. Чернишевського про Гоголя; у Німеччині порубіжжя XIX-XX ст. – розвідки Ф. Мерінга про Лессінга, Шіллера, Гейне, Гауптмана; в Англії 1930-х років – думки Р. Фокса про англійських романістів; у Франції 1970-х – книга Ж.-П. Сартра про Флобера та ін.

Характерним у цьому зразковому суто літературознавчому аналізі є, однак, те, що вчений майже завжди обходиться без вивчення слова як сировинного, будівельного матеріалу образності, вчинюючи, з точки зору лінгвіста, жахливий злочин: твір словесності аналізується без урахування цієї самої словесності! І аналізується успішно, що тим більш дивно! Цю очевидну суперечливість помічали ще з давніх часів і самі літературознавці. Щоб якось зв'язати кінці з кінцями, вони або все ж таки досліджували слово, хоч і як допоміжний матеріал, який нічого істотно нового до вже зроблених висновків не додавав, або кликали на допомогу таємничі і, на їх погляд, всесильні поняття таланту, літературознавчого чуття, інтуїції вченого.

Ось, як яскравий ілюстративний приклад, думка з приводу сказаного одного з видатних російських теоретиків літератури Г. М. Фрідлендера: у своїй статті *«Про деякі сьогоденні проблеми поетики»*, говорячи про труднощі вивчення художнього твору як цілісного ідейно-естетичного явища, він твердить, що їх можна подолати лише за наявності в інтерпретатора *«наукової інтуїції»*.²⁰⁶

Не заперечуючи у принципі самої ідеї щодо необхідності наукової інтуїції у процесі аналізу белетристичного тексту, слід все ж таки звернути увагу на те, що твердження Г.М.Фрідлендера можна і треба оцінювати як визнання краху традиційної літературознавчої методики дослідження явищ красного письменства, як заклик до створення нової, синтетичної системи такого аналізу. Зрозуміло, що він не є самотнім зі своїм постулатом. Об'єктивний висновок про необхідність і неминучість синтезу методологій і методик лінгвістики і літературознавства випливає із праць багатьох сучасних філологів; впливає або безпосередньо робиться їх авторами.

Неважко бачити, що поворот лінгвістів до змістовного (екстралінгвістичного) боку мовного матеріалу белетристичного тексту, а літературознавців до формального (лінгвістичного) боку ідейно-художнього змісту словесного твору, представлений багатьма розвідками, хоч і не завжди належного рівня, дозволив багато чого зробити для сучасної лінгвопоетики. Але, на жаль, і до сьогодні у лінгвістики і літературознавства як окремих гілок філології немає об'єктивної відповіді на дуже складне в теоретичному і практичному відношенні питання про те, як слово (сировинний матеріал мовознавства) породжує художній образ (сировинний матеріал літературознавства).

Ще О. О. Потебня своєю ідеєю щодо внутрішньої форми слова спробував – і не без успіху – розв'язати проблему породження образу словом. Але, як правильно зауважив одного разу В. В. Віноградов, *«образ у слові та образ за допомогою слова – це різні поняття і різні завдання»*.²⁰⁷ А коли до цього додати ще згадку про той усталений факт, що терміни *«образ»* і *«художній образ»* не є синонімами, то буде цілком зрозумілим: однією внутрішньою формою слова, одними тропами смислового та вагомого художнього тексту не створиш.

Не випадково ж, а навпаки, закономірно за своєю суттю у справжніх майстрів белетристики навіть безобразні (за теорією О. О. Потебні про образ у слові) лексеми створюють дивні й разючі за своєю ідейно-естетичною силою художні образи. Як доказову ілюстрацію можна повторити вже наведене вище гетевське *«Темна ніч вершини сном оповила...»*, пушкінське *«Я вас кохав»*, шевченківське *«Садок вишневий коло хати...»* та ін.

Як вже акцентувалось у першій частині посібника, точної відповіді на запитання, як матеріал загальнонаціональної мови породжує художній

образ, індивідуальний за письменницьким баченням світу, але епохально глибинний й узагальнений за ідейно-естетичним багатством, не мають поки що ані літературознавство, ані лінгвістика тексту (ані її «батько» – лінгвістика загальна). А лінгвопоетика – має, щоправда, поки що тільки робочу гіпотезу, хоч і в ній багато що потребує детальних доказів. При цьому лінгвопоетика виходить з того аксіоматичного постулату, що, крім двох «побутових» типів людини (сентиментального і безпристрасного), існує ще й художня натура, яка, на відміну від перших двох, котрі спроможні сприймати й зображати довколишність лише як емоційну або розумову реальність, здатна засвоювати й відтворювати дійсність як художній образ.

Причиною такої «тріади» оцінки людством свого середовища є спочатку фізіологічна, а потім і філософська потреба людини в об'єктивній (тобто життєдайній і одночасно життєздатній) реакції свого тіла й духа на зіткнення з середовищем. Звісно, що відчуття і розум – звичайні знаряддя пізнання – аналізують світ шляхом розкладу його цілісного буття на полиці емоцій та понять, тобто лишують людину змоги реагувати цілісно і, отже, об'єктивно на «дотик» буття, і через це їх виробник не тільки забуває (на рівні свідомості), що дійсність неподільна, що вона існує лише як цілісність і тому впливає на людину теж як цілісність, а й втрачає свою життєдайну й життєздатну функцію і через це гине (не лише як індивід, але і як біологічний вид).

У белетристиці автор не може виразити себе інакше, як використавши слово для створення своєї суб'єктивної моделі об'єктивного світу; через це письменник виступає як мовотворець, що дозволяє лінгвістам цілком справедливо розглядати художній текст як явище мови взагалі чи її конкретно національного варіанту або ж як їх окрему підсистему. З цього приводу В. М. Жирмунській говорив ще у 1919 році: «Оскільки матеріалом поезії є слово, остільки до основи систематичної побудови поетики має бути покладена класифікація мови, яку нам дає лінгвістика».²⁰⁹ Тією чи іншою мірою цієї платформи дотримуються теоретично або практично всі видатні сучасні лінгвостилісти. Та й сам В. М. Жирмунській, хоч і використовує активно через півстоліття літературознавчі категорії для інтерпретації художнього тексту, все ж продовжує вбачати лише у слові «матеріал поезії».²¹⁰

Але для лінгвопоетики ця думка не лише хибна, а й руйнуюча, бо фальсифікує (підмінює) предмет дослідження. Вбачати в художньому тексті лише явище мови – помилка, бо автор використовує слово тільки як сировину для створення нової сировини, але вже вищого рівня: образності, з якої і будується (себто породжує себе) художній образ. Сказане має загальномистецьку вагу і вже тому об'єктивно: так, наприклад, у скульптурі первісною сировиною слугує природний матеріал (глина,

мармур, граніт, метал тощо), з якого, певна річ, у складному процесі поетичного натхнення – але це вже окрема розмова – виникає нова сировина (поза, жест, розташування маси природного матеріалу), вторинна щодо початкового матеріалу, але первинна щодо майбутнього художнього образу. У живописі, наприклад, первинною сировиною буде склад фарби, а вторинною – колір і лінія. Подібна картина спостерігається і в інших видах мистецтва. Отже, слово – об'єкт дослідження мовознавства – не може бути об'єктом вивчення в лінгвопоетиці; підміна об'єктів і є головною помилкою лінгвістів при аналізі ними художнього тексту.

Не меншу методологічну помилку роблять і літературознавці, коли стверджують, що художній образ створюється екстралінгвістичними чинниками і тому об'єктивна характеристика белетристики, зокрема ідейного змісту і стилю, під силу лише історикам літератури, а не мовознавцям. Так, на початку нашого сторіччя російський літературознавець А. Г. Горнфельд заявляв, що ідейно-художню своєрідність словесного твору можна осягнути у процесі лише літературознавчого аналізу.²¹¹ Через 60 років найстаріший радянський теоретик літератури Г. М. Поспелов войовничо захищав ту ж саму платформу.²¹² Як і у випадку з лінгвістами, ця вимога теж є хибною, бо в художньому тексті немає нічого, крім слова. Всі так звані позамовні чинники приходять до читача лише через слово, існують тільки у слові, вони не лежать за межами тексту, хоч і звуться екстралінгвістичними, позамовними, тобто «за межами». Цю ідею іманентного аналізу мови художнього твору висунув у 1929 році Празький лінгвістичний гурток,²¹³ а у 1930 – В. В. Віноградов.²¹⁴ Щоправда, у 1960-х роках він відмовився від неї,²¹⁵ але це вже предмет окремої розмови.

Лінгвопоетичний аналіз є новиною у сприйнятті белетристичного тексту. Це – не сума дослідницьких зусиль мовознавства і літературознавства, скоріш, навіть і не їх синтез, а нова за суттю методологія і методика тлумачення художнього тексту, яка дозволяє його об'єктивну оцінку. Вище було доведено, що лінгвістичний опис художнього тексту дає лише реєстр загальнонаціональних явищ мови у ньому, а не їх індивідуально-естетичне використання автором, а літературознавча інтерпретація показує тільки наявність у творі певних художніх прийомів, котрим притаманно якийсь-то образний сенс («якийсь-то» у тому розумінні, що його можна тлумачити по-різному), але обидві ці науки не зможуть піти далі заяви, що аналізоване висловлювання належить до художнього стилю; образний зміст тексту, конкретні, індивідуальні, авторські, неповторні засоби його втілення (а головне – їх прагматика) залишаються завжди недослідженими, навіть невиявленими.

Відбувається це через те, що лінгвістика не бачить у художньому слові нічого, крім свого (одного єдиного) шару змісту і форми (лексичну

семантику та її граматичні межі), а літературознавство, нехтуючи цим мовним шаром, займається своїм (і теж одним єдиним) шаром змісту і форми (ідейний смисл та його складові). При цьому у лінгвіста поза описом залишається світомоделююча функція мовлення (**мовлення**, а не мови, **світомоделююча**, а не комунікативна!), а літературознавцем викидається поза інтерпретацію мовленнєве втілення художньої думки.

Звичайно, розходження лінгвістики і літературознавства розпочалися давно і мали об'єктивні чинники породження (інерцію саморозвитку кожної з цих філологічних наук), бо фахівці мовознавства раптом усвідомили, що категорії їх науки (особливо граматичні) чудово й легко, як їм тоді помилково здавалося, піддаються вивченню без урахування не лише змісту тексту або логіки думки у висловлюванні, а і предметного значення слів, їх лексичної семантики (точніше: без урахування моделі, образу, відбитку світу в лексемі, словосполученні, реченні тощо). Коли німецький вчений Х. Штайнталь у 1855 році твердив, що алогічна фраза "*Dieser Rundtisch ist viereckig*" (**«Цей круглий стіл є чоторикутним»**) повинна сприйматися як цілком правильне німецьке речення, бо вона не порушує законів німецької літературної мови,²¹⁶ то він на три чверті століття випереджував радянського лінгвіста Л. В. Щербу з його знаменитою безглуздою фразою *«Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокрѣнка»*, форму якої, тобто принцип її побудування, можна відтворити будь-якою мовою, зовсім не розуміючи семантики кожного її слова зокрема і лексичного сенсу всієї фрази взагалі; треба лише використовувати набір літер, який не складає лексичного кореня у мові перекладу, та додавати до нього існуючі там суфікси і закінчення (наприклад, українською: *«Глока куздра штеко будланула бокра й кудрячить бокрєня»*, або німецькою: *"Glone Kuzdrin budlante Bieker sleks und dudret Biekerchen"*).

Більш за те, Г. Штайнталь випередив майже на 120 років і американця Н. Хомського з його аналогічним щербівському і не менш, ніж воно, відомим судженням *"Colourless green ideas are sleeping stormy"*. Тим самим він породив ще у середині XIX ст. катастрофічну для традиційної лінгвістики тенденцію не звертати уваги на світомоделюючу функцію мови; тенденцію, яку розвили вказані і не вказані наступники Г. Штайнталю і яка завела традиційне мовознавство до глухого кута. І хоча кожна з цих безглузких фраз (як, до речі, і цілий ряд аналогічних речень у багатьох інших лінгвістів) створювалася су'єктивно для досить конкретної мети, об'єднує їх усіх об'єктивна настанова авторів на те, що предметна, логічна, світомоделююча семантика слова мовознавству не потрібна, бо в нього, мовляв, є свій особливий предмет дослідження.

Тому цілком природно, що з середини XIX ст. літературознавство у вигляді *«біографічного методу»* Ш. О. Сент-Бьова, *«культурно-*

історичної школи» І. Тена, «соціологічного аналізу» В. Г. Белінського та ін. запанувало над філологічним аналізом художнього тексту. Але з давнього часу потяг до пошуків одних екстралінгвістичних чинників вів його з неминучістю (як і традиційну лінгвістику потяг до іманентного опису мови) до глухого кута, бо в белетристиці немає нічого, крім слова, тобто крім лінгвістичного чинника. Щоправда, черговість слів (черговість, а не порядок слів, який є категорією синтаксису) належить не мові, а мисленню, але реалізація цього дійсно – і єдиного – екстралінгвістичного чинника в белетристиці все одно здійснюється за рахунок мовлення.

Хоч у художньому тексті немає нічого, крім слова, воно, як було відзначено вище, використовується митцем не так, як у побутовому мовленні (усному чи писемному), а для створення образності, вивчити яку об'єктивно лінгвістика не може, бо це не її дослідницька річ. Але аналізувати образність, не розуміючи, як вербальна форма породжує ідейно-естетичний зміст, літературознавство теж не може, тому що його методика націлена на характеристику екстралінгвістичних чинників. Звідси – необхідність створення нової методики на засадах нової методології, яку і дає лінгвопоетика. Вона, творчо продовжуючи думки вітчизняних філологів, реформує їх філологічний підхід до художнього слова, вивчаючи прагматику кожної лінгвістичної одиниці, бо вважає, що образ у белетристиці виникає лінійно (за рахунок черги слів) та синтетично (через злиття всіх мовленнєвих й позамовних засобів до єдиного цілісного контексту). Щоправда, для об'єктивного сприйняття лінгвопоетики як теорії треба, як вже вказувалось вище, переоцінити багато усталених догм мовознавства та літературознавства: від характеристики мови та художнього образу перш за все як знаряддя пізнання світу (а не насамперед засобу – відповідно – спілкування та естетичної розваги) через визначення головними трьох голосів у мовленнєвій структурі художнього тексту (автора, оповідача, персонажу) і трьох семантичних прошарків у змістовній структурі художнього слова (словникова, контекстна, індивідуально-асоціативна) до сприйняття традиційного художнього образу (тобто наслідку логічного зв'язку між словами) пануючим у літературному процесі завжди, навіть тоді, коли його кількісно витискує образ самовираження (тобто наслідок граматичного зв'язку між словами).

Головним методичним знаряддям лінгвопоетичного аналізу виступає черговість слів, бо вона і тільки вона втілює думку автора (тобто його естетичне мислення). Глумачення художньої прагматики кожної мовленнєвої та позамовної одиниці тексту (її лінгвістичних значень, контекстуальних зв'язків, екстралінгвістичних конотацій тощо) за рахунок аргументованих відповідей, що спираються лише на текст твору, відповідей на постійне запитання «Нащо й про що?» – це і є новий, справді об'єктивний, філологічний, лінгвопоетичний аналіз белетристичного тексту.

Теоретично підсумовуючи сказане, слід констатувати, що в белетристиці треба розрізняти дві форми і два змісти: слово як явище лінгвістики (де змістом є лексична семантика, а формою – граматичні категорії) і образність як явище лінгвопоетики (де змістом є художній образ, а формою – лінгвістичні ті екстралінгвістичні засоби його створення). Цю двоєдину складність і осягає лінгвопоетика за допомогою своєї ключової категорії – архітектоніки, тобто черговості думок у тексті як наслідку черговості використання у ньому слів (їх лінійного розташування). Архітектоніка – це єдиний екстралінгвістичний чинник у художньому тексті, але не тому, що перебуває за його межами, а через те, що належить мисленню, а не мові. Цілісність навколишнього й внутрішнього світу автор може передати художнім образом саме тому, що вишикує мовні засоби в певній послідовності, наповнюючи слово контекстуальною семантикою і тим самим транспонуючи його із сфери лінгвістики у сферу лінгвопоетики.

Черговість слів (або лінгвопоетична архітектоніка художнього тексту) і є предметом аналізу лінгвопоетики. У цій новій філологічній науці існує єдиний метод дослідження – суб'єктивне тлумачення об'єктивного художнього змісту, але лінгвопоетика виходить при цьому з того, що воно, будучи невід'ємною ознакою справжньої філології (якщо під останньою розуміти науку про цілісне пізнання й сприйняття буття на відміну від природознавчих наук з їх вузькою оцінкою об'єктивності як домінування математично конкретної, окремої істини, яка легко піддається перевірці), завжди несе об'єктивну істину, бо об'єднує у своїй аналітичній системі все багатство художніх фактів (або, принаймні, їх максимально можливу кількість). Ось чому лінгвопоетичне тлумачення має лише два головних засоби аналізу: запитання «Чому використовує автор цю мовленнєву одиницю?» і відповідь-коментар, що охоплює всі лінгвістичні та поетичні факти тексту.

Отже, виходячи з того, що лінгвістика не спроможна вийти за межі вивчення комунікативної і стилістичної функцій мови у будь-якій сфері її вживання, в тому числі і в галузі белетристики, а літературознавство здібне лише виявляти залежність художнього образу від умов створення останнього та характеризувати його структуру і еволюцію в авторських, жанрових, національних і хронологічних системах, можна і треба констатувати, що аналіз специфіки створення художнього образу залишається прерогативою тільки лінгвопоетики, яка, можливо, хоч і таким чином все ж зведе до так пекуче художньому тексту потрібної купи всі давно роз'єднані і сьогодні, на жаль, катастрофічно самостійні компоненти колись цілісної філології.

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

ПРАКТИКА ЛІНГВОПОЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Розділ 1: Аналіз твору

1. Вступні міркування

Провідними типологічними формами лінгвопоетичного аналізу треба вважати наступні: дослідження окремого белетристичного тексту, творчості письменника в цілому, окремого жанру, літературного напрямку, зіставлення оригіналу і перекладу. Всі останні можливі прояви (наприклад, крізний мотив в одному тексті, в усіх текстах одного автора, в одній національній літературі, в літературному процесі взагалі тощо) будуть активно використовувати компоненти названих п'яти типів лінгвопоетичного аналізу.

Виходячи з того факту, що структурно й змістовно центральним серед них виступає все ж перший тип (дослідження конкретного виробу красного письменства), у наступних зразках філологічних розвідок йому приділено особливу увагу: надано багато текстів майстрів світової літератури різних країн (Австрії, Німеччини, Росії, України), періодів (від Просвітництва до сучасного постмодернізму у їх хронологічній черзі: від 1780 року до 2004), родів (лірика, драма, епос) та жанрів (філософський, інтимний, пейзажний, соціальний, психологічний тощо).

1.2. Лінгвопоетика двох поезій Гете як просвітительських моделей філософсько-етичного кредо автора

1.2.1. *Gefunden* (1813)

*Ich ging im Walde
So für mich hin
Und nichts zu suchen,
Das war mein Sinn.
Im Schatten sah ich
Ein Blümchen stehn,
Wie Sterne leuchtend,
Wie Auglein schön.
Ich wollt es brechen,
Da sagt' es fein:
"Soll ich zum Welken*

*Gebrochen sein?"
Ich grub's mit allen
Den Würzlein aus,
Zum Garten trug ich's
Am hübschen Haus.
Und pflanzt es wieder
Am stillen Ort;
Nun zweigt es immer
Und blüht so fort.*

Щоб спробувати дійти до світомоделюючого сенсу та художнього багатства цього вірша можна обрати три шляхи: лінгвістичний, літературознавчий, лінгвопоетичний. Розглянемо можливості кожного з них для досягнення означеної цілі.

А. Лінгвістична рецепція тексту, як відомо, охоплює наступні рівні мови: фонетику, лексику, морфологію, синтаксис (інколи деякі дослідники традиційного типу додають сюди також стилістику).

Фонетика. Неважко виявити у вірші Гете асонанси (наприклад, перший та другий рядок першої строфи "*Ich ging im Walde so für mich hin*" з пануванням голосного "i"), алітерації (наприклад, третій рядок першої строфи "*Und nichts zu suchen*" з накопиченням приголосних фрикативно-змичного складу [ch], [ts], [z], [s], [ch]), спрощене римування (a в с в), ритм як повторення ненаголошено-наголошеної пари складів (- ' , тобто ямб), чергування інтонації, що зростає і падає; можна виявити емпатичний, фразовий та інший наголос, знайти редукцію (наприклад, "*steh[e]n*", "*wollt[e]*", "*grub [e]s*" тощо), яка свідчить про усно-мовленнєвий стиль Розповідача, і дещо інше. Але, залишаючи зараз осторонь складну, суперечливу, у значній мірі бездоказову, а часто і просто помилкову гіпотезу звукосимволізму, знов реанімовану в останні часи, про семантично-понятійне навантаження звуків мови, не можна не бачити, що при будь-якій кількості просодичних знахідок дійти до аналізу навіть предметного змісту вірша, не говорячи вже про сенс образів, таким шляхом неможливо.

Лексика. Можна, звичайно, описати всі її шари за принципом: є вони у Гете чи ні (наприклад, є кореневі "*Wald*", "*Sinn*", "*Haus*", похідні "*hingehen*", "*Blümchen*", "*Äuglein*" та ін.; немає складних слів, архаїзмів тощо). Можна обрати інший шлях: виявити, який шар лексики переважає у вірші. Можна навіть піти у глибини загально-лексичної семантики: згадати існуючу в мовознавстві гіпотезу про те, що кореневі слова у будь-якій національній мові бувають інколи корінними, тобто такими, які передають (втілюють) саму суть національного буття, а не його відгалуження, як це роблять слова похідні, і на цій теоретичній основі, враховуючи домінуючу

роль у аналізованій поезії Гете кореневих та похідних лексем, стверджувати, що віршу, мабуть, притаманно щось глибинно-істотне. Але довести це твердження неможливо за рахунок об'єктивної аргументації, тобто спираючись на лексику вірша у її традиційно-лінгвістичній інтерперетації, бо семантика кореневих слів і значення понять про основоположні явища життя – це не тільки не тотожні, а навіть і не синонімічні явища.

Можна, звичайно, побачити і те, що серед похідних слів вірша, безперечно, виділяється група зі зменшувально-пестливими суфіксами "-chen" та "-lein" яку репрезентує достатня кількість прикладів ("*Blümchen*", "*Äuglein*", "*Würzlein*"), і на цій підставі заявити, що ці слова створюють у вірші Гете атмосферу розчулення, жалю або чогось подібного. Але для чого вони її створюють, не зможуть переконливо роз'яснити вся лексикологія разом з усією лексичною стилістикою.

Морфологія. Можна констатувати, наприклад, значну кількість у першій строфі іменників та займенників порівняно з дієсловами (відповідно 7 та 3 в абсолютному вираженні – "*ich*", "*Wald*", "*mich*", "*nichts*", "*das*", "*mein*", "*Sinn*" та "*hingehen*", "*suchen*", "*war*", – або 70 % та 30 % у відносному) і, спираючись на цей факт, говорити про панування іменного, а не дієслівного стилю у строфі, тобто про перевагу в ній опису над дією. Аналогічно можна розглянути і решту строф, але при цьому треба обов'язково відповісти на два запитання: по-перше, хіба в іншого поета (або в іншому вірші того ж Гете) немає подібного і хіба така загальностилістична характеристика виявляє що-небудь оригінальне в індивідуальному стилі автора, і по-друге, яку інформацію несуть ці два морфологічні стилі про образний зміст вірша Гете.

Оскільки морфологія повинна аналізувати не лише частини мови, але і їх категорії, остільки можна дати належну лінгвістичну оцінку також і їм: наприклад, як цікаво використовує Гете категорію стану (точніше: відношення суб'єкта-підмета дії, її предиката-присудка та їх об'єкта-дodatка) – активного для Розповідача ("*ich ging hin*", "*ich sah*", "*ich wollt brechen*", "*ich grub*", "*ich trug*") та пасивного для персонажу Квітка ("*ich sah ein Blümchen stehn*", "*ich wollt es brechen*", "*ich grub es*", "*ich trug es*"); це, без сумніву, допоможе аргументувати висновок щодо протистояння вказаних дійових осіб. Проте, те ж саме доводить значно легше перш за все семантика відповідних лексем: "*Ich wollt es brechen, da sagt es fein: 'Soll ich zum Welken gebrochen sein?'*" і т. ін.

Можна звернути увагу і на те, що, без сумніву, якимось морфологічно дивно поводить себе лексема "*gefunden*" у назві вірша: цей дієприкметник минулого часу може означати другу частину простого дієслівного присудка у складному минулому часі **Perfekt** (наприклад, "*Ich habe gefunden*" – «**Я знайшов**»), самостійно вживане означення (наприклад, "*etwas, gefunden von mir*" – «щось, мною **знайдене**»), іменну частину присудка (наприклад,

"*es ist gefunden*" – «це знайшлося»). Через це виходить, що діапазон значень у заголовка дуже широкий: від дії Розповідача (тобто «Я знайшов») до опису стану якоїсь річі (наприклад, «Знайдене»). Але лише цю широту, цю лінгвістичну «дивність» і може констатувати морфологія. Не більше.

Отже, головне полягає в тому, що традиційний суто лінгвістичний опис мофології індивідуально-авторського художнього тексту лише як загальнонаціонального мовного явища нічого об'єктивного не дає для сприйняття ані тексту як особливого типу серед інших подібних та відмінних, ані автора як неповторного, оригінального творця. За межами такого «дослідження» залишаються образний зміст вірша, шари його смислу, функція поетичної форми, навіть естетичні складові цієї художньої плоти.

Синтаксис. Безперечно, в очі впадають дві синтаксичні особливості вірша: латинізована конструкція **accusativus cum infinitivo** («знахідний відмінок з інфінітивом») у першому і другому рядках другої строфи ("*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*") та питальний тип речення у мовленні Квітки як персонажу (на противагу розповідному типу речення в мовленні ліричного героя): "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" Але синтаксис мовчить щодо відповіді на «гамлетівське» запитання аналізу: «Для чого все це вкладено автором у уста дійових осіб?».

Більш за те, відповіді на це запитання не дають ні інші сфери традиційної лінгвістики, ні навіть нова її галузь – лінгвістика тексту, яка прагне знайти свої, відмінні від словосполучення або речення (або фрази) структурні одиниці тексту. Можна, звичайно, услід за видатною представницею сучасної лінгвістики тексту М. П. Брандес заявити, що в першій строфі гетевського вірша провідною композиційно-мовленнєвою формою є міркування (бо речення пов'язані за логічним принципом «якщо – то»: оскільки "*Ich ging im Walde so für mich hin*", то "*nichts zu suchen war mein Sinn*"), у другій – опис (бо речення пов'язані за просторовим принципом «отут одне, а там інше»: тут "*Schatten*", там "*Blümchen*"), а у третій – повідомлення (бо речення пов'язані за хронологічним принципом «спочатку одне, а потім друге»: спочатку "*ich wollt es brechen*", а потім "*es sagt fein*"). Але хіба зразу ж після такої заяви засяє перед дослідником образний сенс вірша?

Ні, лінгвістика тут «сезамом» не буде: двері до художнього образу їй не відчинити.

Б. Літературознавча інтерпретація, як відомо, спирається на екстра-лінгвістичні чинники: персонажі, сюжет, деталізацію тощо як складові художньої форми та тему, проблематику, пафос і т. ін. як компоненти художнього змісту.

Формальні аспекти. Враховуючи те, що аналізований твір належить ліриці, в якій форма відіграє дуже важливу роль, можна інтерпретувати

його перш за все з боку форми. Тут (перетинаючись частково з фонетичним аспектом лінгвістичного опису) доведеться говорити про розмір (ямб), кількість стоп (дві повні і одна скорочена), риму (чергування жіночої та чоловічої клаузул), римування (*а в с в*), цезуру (після першої стопи в першому рядку кожної строфи і в середині другої стопи у других рядках:

- - ' // - - ' -
- - ' // - - '

Але ні це, ні що-небудь аналогічне ні на йоту не наблизить дослідника до розуміння образності вірша Гете.

Здається, на перший погляд, що краще за усі інші компоненти форми повинен підвести дослідника до образної скарбниці вірша його сюжет, але він теж мало що дає аналізу, бо свідчить лише про те, як прогулянка без мети у лісі привела Розповідача спочатку до бажання зірвати Квітку, а потім – до перенесення її до своєї домашньої оранжереї. Звичайно, і такий сюжет є не самим гіршим у ліриці, але, скоріш, для поета-початківця, а не для майстра, тим більше – не для генія, яким вже став Гете на час написання вірша. Можна, зрозуміло, поговорити про композицію сюжету в її класицистському розумінні: експозиція (строфа 1 про намір Розповідача блукати лісом безцільно: "*Ich ging im Walde so für mich hin*"), зав'язка (строфа 2 з описом несподіваної «зустрічі» Розповідача і Квітки: "*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*"), кульмінація (строфа 3 як протиставлення двох бажань: Розповідача – зірвати Квітку на загибель і Квітки – жити і надалі у своєму середовищі: "*Ich wollt es brechen*" – "*Da sagt' es...*"), розв'язка (строфа 4 щодо перетворення Розповідача на «слугу» Квітки: "*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*") тощо.

Можна виділити систему персонажів (автономність, взаємну незалежність Розповідача і Квітки до другої строфи включно – "*Nichts zu suchen, das war mein Sinn*", – їх протистояння у третій строфі – "*Ich wollt es brechen*" – "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" – та їх гармонійне життя у четвертій: "*Zum Garten trug ich's*" – "*Und pflanzt es wieder*"), можна навіть розглянути принцип побудови персонажів (Розповідач – самохарактеристика словом і ділом, а Квітка – характеристика лише Розповідачем, хоча, мабуть, єдине висловлювання Квітки "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" є також самохарактеристикою). Можна також спробувати схарактеризувати поетизми вірша: які тропи використав Гете (наприклад, персоніфікацію для Квітки – "*Da sagt' es*", гіперболу для зображення дій Розповідача – "*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*" – тощо).

Неважко бачити, що все це значно наближує інтерпретатора до розуміння змісту вірша (значно – порівняно з лінгвістичним описом), але і тут образність гетевської поезії залишається за сімома печатками.

Змістовні аспекти. Вище вже було показано, що навіть сюжет, найбільш «змістовний» компонент художньої форми, не наблизив дослідника вірша

до образної суті останнього, до його концепції. Не особливо домагають тут і власне змістовні складові: тема, проблематика, ідея тощо. Їх, до речі, взагалі важко сформулювати для гетевського твору. Прогулянка з приємністю і не без моралі? Не рви гарних квітів, а використовуй їх для домашнього садочку? Може, як за рятівну соломинку, слід ухопитися за такі категорії літературознавства, як «напря́м», «метод», «па́фос» тощо? Може, згадати при цьому, що вірша було написано у 1813 році, у період зрілого Гете, який прагнув до синтезу культур Заходу й Сходу, до створення в художньому творі багатшарового підтексту, ремінісценцій, алюзій і т. ін.? Але де це все в аналізованому вірші? Як його відшукати?

На ці запитання літературознавство відповідей не дає.

В. Лінгвопестичний аналіз є новиною у сприйнятті белетристичного тексту. Вище було доведено, що лінгвістичний опис дав лише реєстр загальнонаціональних явищ німецької мови у творі Гете (а не їх індивідуально-естетичне використання автором), а літературознавча інтерпретація показала тільки наявність у вірші певних художніх прийомів, котрим притаманно якийсь-то образний сенс («якийсь-то» в тому розумінні, що його можна тлумачити по-різному), але обидві ці науки не змогли піти далі заяви, що твір належить до художнього стилю; образний зміст тексту, конкретні, індивідуальні, гетевські, засоби його втілення залишилися недослідженими, навіть невиявленими.

Запитаємо себе, чому вірш має назву "*Gefunden*", чому першим словом тексту (після назви) є особовий займенник "*ich*", чому цей займенник повторюється (у знахідному відмінку "*mich*") наприкінці другого рядка першої строфи, чому Квітка, другий персонаж вірша, вперше з'являється в особливій синтаксичній конструкції **accusativus cum infinitivo** («знахідний відмінок з інфінітивом»): "*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*", чому для опису його другого появлення у третій строфі Гете використовує морфологічний омонім "*es*" (одночасно особовий та вказівний займенник, що створює для читача двозначну гру слів: «*Ich wollt es brechen*" може означати, що Розповідач бажав зірвати її, тобто Квітку, або ж що той планував знищити **все те**, що змальовано у другій строфі щодо гармонійного життя Квітки і Лісу та її чарівної краси – "*Im Schatten*", "*Wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön*"), чому монолог Квітки "*Soll ich zum Welken gebrochen sein?*" оцінюється у вірші словом "*fein*" ("*Da sagt es fein*"), яке має багато семантичних нюансів і навіть значень («тонесенький голосочок», «гарна квітка», «тендітна поведінка», «витонченість мовлення» тощо), чому монолог Квітки є складною (витонченою!) морфолого-синтаксичною конструкцією модального дієслова *sollen* з інфінітивом другого дієслова *brechen* у пасивному стані ("*Soll ich... gebrochen sein*"), чому після цього монолога Розповідач несподівано змінює своє рішення загубити Квітку ("*Ich wollt es brechen*") на бажання створити їй ще кращі,

ніж були у неї у лісі, умови життя коло себе ("*Ich grub's mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich's am hübschen Haus*").

І ще десятки «Чому?», відповідь на які, як і на попередні, може бути лише одна: тому, що такою є логіка художньої думки Гете, матеріальним проявом чого і слугує черговість слів, тобто архітектоніка вірша. І дати цій думці-структурі (архітектоніці) аналітичне тлумачення (себто суб'єктивно-об'єктивну оцінку) і є головним завданням лінгвопоетики. А почати лінгвопоетичний аналіз треба, звичайно, з першого слова – назви вірша ("*Gefunden*"), і тому що воно перше, і тому що, як вже вказувалося вище, його морфологічна багатозначність (дієприкметник-означення, складноминула форма дієслова, іменна частка присудка) перешкоджають об'єктивному сприйняттю цього слова, бо тут потрібна оцінка всього подальшого тексту; через це, запам'ятавши складність тлумачення сенсу назви, треба перейти до аналізу наступного тексту.

А в ньому особовий займенник "*ich*", який розпочинає першу строфу і втілює дві дійові особи тексту – Розповідача і ліричного героя, – мимоволі вимагає особливої уваги до себе: і не стільки через вказану двофункціональність, скільки, по-перше, тому, що розпочинає сюжет твору (а художній образ у белетристиці створюється лінійно, черговістю слів, і тому попереднє слово «важить» більше наступного), а по-друге, через те, що виступає підметом, який (з урахуванням дійсного способу речення) виконує дію. Все це не може не підвести аналітика до висновку, що в системі образотвірних засобів гетевського вірша слово "*ich*" посідає центральне місце і що поняття, яке стоїть за ним («Я»), є основою події, себто рушієм усіх процесів у вірші.

Більше того, це поняття підкріплюється морфологічним повтором того ж самого особового займенника, але у знахідному відмінку ("*mich*", другий рядок першої строфи), і через це «я» (і як займенник, і як поняття, і, зрозуміло, як персонаж) стає своєрідним центром Всесвіту, створеного Оповідачем. Та не можна не бачити, що між компонентами цього морфологічного повтору (називним і знахідним відмінками особового займенника "*ich-mich*") стоїть ще одна змістовно навантажена лексема "*Wald*" («ліс»), яка уособлює світ не Розповідача, не людський, а інший, рослинний ("*Ich ging im Walde so für mich hin*"), котрий ніякої цінності для Розповідача не має, бо якщо Я і йде туди, то лише для своєї користі ("*so für mich*") і без будь-якої зацікавленості до лісу ("*nichts zu suchen*").

Як вдало, як геніально просто послуговується Гете не лише означеною лексичною семантикою, щоб вималювати опозицію двох персонажів (Я та Ліс), двох світів (людського і рослинного) та накреслити поки що загальними рисами, але цілком Розповідачем і читачем усвідомлену етичну й філософську позицію персонажу Я (себто «Всесвіт існує лише для мене!»), а й виразними можливостями синтаксису, зокрема порядком слів, та

морфології, зокрема дієсловом з відокремлюваним префіксом: у нього лексема "Wald" стоїть у середині речення, вона охоплена словами, які означають Розповідача та його дію ("*ich – hingehen*"), вона немовби непомітними ланцюгами егоцентризму Я прикута до них, немовби розп'ята між ними. Через це на рівні лексики, граматики і навіть графіки виникає образ Розповідача-Я як людини, що Космосом вважає лише себе.

Спираючись на дату народження вірша (1813) та на досягнення історії літератури, можна сказати, що вся перша строфа за своїм змістом є алюзією – прихованою полемікою автора і з егоцентризмом власного штюрмерівського періоду 1770-х років, і з егоцентризмом німецького романтизму 1790-1810-х. Забігаючи наперед, можна стверджувати, що автору бажано цей егоцентризм переусвідомити, переосмислити, переоцінити у вірші 1813 року: в який спосіб це зробити (спростувати, заново обґрунтувати або щось третє) – це предмет окремої розмови поета зі своїм читачем, але бажано обов'язково переусвідомити, бо добу «бурхливих геніїв» (штюрмерів), попередників романтизму, та й сам романтизм (Гельдерліна або Клейста, наприклад) Гете вже давно пережив як милі захоплення молодості.

Це забігання наперед є тут не зовсім звичайною даниною літературознавству, а полемічною ілюстрацією його аналітичних можливостей: воно приходить на допомогу лінгвопоетиці, однак вказуючи лише на можливий (але не на обов'язковий і тим більш не на істинний) напрямок дослідження; воно підказує, що егоцентризм гетевського героя повинен бути переосмисленим, але як – на це запитання літературознавство відповіді не дає, залишаючи лінгвопоетику віч-на-віч з художнім текстом.

Отже, можна констатувати, що у вірші Гете егоцентризм обрано темою поетичної розвідки. Щоправда, побутовий зміст німецького вислову "*Ich ging im Walde so für mich hin*", який означає у перших двох рядках вірша дію Розповідача, полягає у безцільності руху, у тинянні, але це – первинна, словникова, так би мовити, другорядна семантика вислову, тоді як його художня функція, його контекстуальне наповнення є втіленням егоцентризму Я («Я – для себе!»).

Такому тлумаченню вислову сприяє і синтаксична структура подальших двох рядків ("*Und nichts zu suchen, das war mein Sinn*"), з'єднаних сполучником "*und*" (і), який протиставляє аналізоване речення наступному словосполученню "*nichts zu suchen*" («нічого не шукати»), і їх лексичне наповнення («нічого не шукати було моїм наміром»), і їх синтаксична оформленість (синонімічний повтор члена речення, який посідає перше місце, тобто пролепис "*nichts zu suchen – das*", котрий підсилює сему байдужості в лексиці Розповідача щодо його відношення до світу інших істот, до Космосу «Не-Я»; все це підтверджує справедливість тлумачення змісту першого і другого рядків зокрема і всієї першої строфи взагалі як

заявку автора на егоцентризм Розповідача: для останнього існує як цінність лише власний світ, лише той є Космосом, а вся решта речей та явищ вагома не сама по собі, а тільки прагматично, тобто відносно потреб Я.

Друга строфа підкидає ще більше якісного матеріалу у вогнище лінгво-поетичного аналізу. В ній знову домінує Я – єдиний підмет і водночас діюча особа в усій строфі. Як вдало (граматично, логічно і художньо) використовує Гете латинізовану конструкцію **accusativus cum infinitivo** (знахідний відмінок з інфінітивом) "*Im Schatten sah ich ein Blümchen stehn*", щоб розв'язати занадто складне за змістом і художньою функцією завдання, яке на перший погляд не може бути розв'язано: об'єднати двох персонажів Розповідача і Квітку (*Ich* та *ein Blümchen*) так, щоб діяв не стільки на логічному, скільки на синтаксичному рівні лише один – Я.

Адже у названій латинізованій конструкції ці персонажі «мирно» співіснують як два логічні суб'єкти (тобто як виконуючи незалежно один від одного кожен свою дію), залишаючись при цьому різними синтаксичними членами речення – підметом (Я) та об'єктом (Квітка), – тобто, за теоретичним сенсом синтаксису, дію виконує лише підмет, а на об'єкт вона спрямована. Але такий сенс традиційного синтаксису аж ніяк не влаштовує Гете, котрому треба, зберігаючи образ Я як егоцентрично діючої особи, ввести у вірш інший персонаж теж як діючу особу, але поки що не у формі підмета, щоб показати: у Космосі Я з'являється інший Космос – як же буде реагувати на це ліричний герой? Цю проблему і допомагає вирішити «нетрадиційний» синтаксис латинізованої конструкції знахідного відмінку з інфінітивом, де один логічний суб'єкт (Я) виконує синтаксичну роль підмета, а другий (Квітка) – об'єкта зі своєю незалежною від підмета дією.

Якщо в першій строфі на рівні семантики і синтаксису не тільки панує, а взагалі існує лише "*Ich*" (Я), то у другій на тих самих рівнях співіснують вже дві діючі особи, хоч друга (Квітка) ще не стала синтаксичним підметом, ще, так би мовити, не отримала «легітимне» право голосу. Тому те, що можна помилково сприйняти як опис краси Квітки (до речі: стертий, шаблоний лише на перший погляд – "*wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön*", тобто «зірки», «оченята» та інша сентиментальна мішура) є описом не її краси, а змісту оцінки її Розповідачем: це він бачить (про це свідчить вказана латинізована конструкція з дієсловом бачення "... *sah ich*") у Квітці «зірки», «оченята» та інші зворушливо міщанські штампи; бачить не життя, інше, самоцінне, рівне його Космосу, а загальноновживані уявні красоти, тому що "*nichts zu suchen*" («**нічого не шукати**») в іншому світі-Космосі, який можна назвати «Не-Я», є суттю філософського кредо Розповідача. Саме тому насолода об'єктивною красою Квітки (себто цінністю Космосу «Не-Я») Розповідачеві не притаманна, він може тільки привласнювати її, тобто руйнувати.

Про це – перший рядок третьої строфи: "*Ich wollt es brechen*". І знову вдало і геніально просто використовує Гете творчі можливості німецької мови, але цього разу не синтаксису, як у випадку з латинізованою конструкцією, а морфології – її омонімію: у першому та другому рядках третьої строфи посилання на Квітку ("*Ich wollt es brechen, da sagt es fein*") втілено у слово, яке означає водночас і особовий займенник третьої особи однини "*es*" (тобто «**вона**» – Квітка), і вказівний "*es*" (тобто «**це**», або, за контекстом, «**все це**»: і незалежне від Я життя Квітки – "*ein Blümchen stehn*", – і її краса, примітивно описана прагматичним Розповідачем – "*wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön*", – і її гармонійне існування, точніше співіснування, у Лісі як у іншому, рослинному Космосі, а не у людському Розповідача – "*im Schatten*"); у системі вже проаналізованого егоцентризму Я друга морфологічна іпостась лексеми "*es*" (вказівний займенник) повинна втілювати в собі аксіологічну семантику другорядності, не-самоцінності, чогось такого, до котрого і ставлення може бути лише напівпрезирливим, якщо не цілком презирливим.

Так воно і відбувається у вірші: "*Ich wollt es brechen*", тобто «**Я забажав це все зруйнувати**» – так треба контекстуально, імпліцитно тлумачити цей перший рядок третьої строфи, хоча, зрозуміло, як вище було сказано, на рівні словникової семантики, експліцитно він означає також «**Я захотів зірвати її**» (тобто «**Квітку**»). Отже, головне, що повинен побачити «лінгвопестичний» читач у цьому рядку, – наявність двох шарів смислу.

Повинен побачити, інакше не зможе об'єктивно оцінити наступні речення, бо після цього рядка починається занадто швидко «зміна декорацій»: егоцентризм, який було взято під сумнів спочатку лише автором вірша (черговість думок як протиставлення двох Космосів, двох філософських кредо, про що мова йшла вище) береться відтепер під сумнів уже і Розповідачем. Саме так треба сприйняти семантику не лише обставини часу "*da*" («**тут**», «**раптом**»), яка розпочинає другий рядок третьої строфи ("*Da sagt es fein*") і означає, крім часу дії, ще й її раптовість для Розповідача («**Це**», яке Я забажав зруйнувати, виявляється, ще й говорить!) та її спосіб протікання («**Це**» виявляє себе як витончене, ніжне, тендітне явище, на що більш безпосередньо вказує і остання лексема другого рядка "*fein*" з її полісемією: «тонесенький голосочок», «гарна квітка», «тендітна поведінка», «витонченість мовлення» тощо). Через це вже перший і другий рядки третьої строфи втілюють різкий конфлікт носіїв двох протилежних за змістом світосповідань: егоцентризм Я та незахищену альтруїстичну відкритість Квітки.

«Я бажав привласнити, знищити рослинне явище, котре я сприймав як частину мого Космосу, а воно несподівано заявило про своє право на автономне існування!» – так треба тлумачити цей конфлікт, який стає ще

більш гострим у третьому і четвертому рядках цієї строфи: "*Soll ich zum Welken // Gebrochen sein?*" («**Нащо ж мене руйнувати, щоб я зів'яв?**»). Ця заява Квітки про своє право на автономне існування є за формою і суттю палким монологом на свій захист. Таку високу оцінку монолога аж ніяк не применшує, а, навпаки, підсилює той факт, що весь вислів Квітки складається з 6 слів, з яких сформовано лише три члени речення (присудок "*soll gebrochen sein*", підмет "*ich*", обставина цілі "*zum Welken*"), але сформовано так вдало граматично і так яскраво лексично, що навряд чи кожний освічений німець зможе побудувати таку фразу: водночас складну за морфологією й синтаксисом (модальне дієслово "*soll*" із скороченим другим інфінітивом пасивного стану "*gebrochen [worden] sein*") і красиву за архітектонікою й змістом (мінімум лапідарних членів речення та максимум полісемії кожної лексеми).

Крім словникової, експліцитної семантики цього монологу, не можна не відчувати і багато імпліцитних, контекстуальних нашарувань. Так, присудок "*soll gebrochen sein*" означає не тільки пряме побутове запитання «**Навіщо мене зривати?**», але й риторичне філософське: «**Хіба ж можна руйнувати мій Космос лише через те, що він існує поруч з твоїм і без твого дозволу?!**» Так, підмет "*ich*" уособлює не тільки безпосередньо саму Квітку, але ще й її оточення в образах названих у вірші речей та явищ ("*Wald*" – «**Ліс**» як осередок рослинного світу, "*Schatten*" – «**Тінь**» як алегорію гармонічних відносин членів рослинної родини), тобто уособлює той Космос, який існує незалежно від Я, але до якого той ставиться егоїстично (отже, вередливо, на що вказує перша частина присудку в першому рядку третьої строфи "*wollt*" – «**забажав**», та руйнівно, про що свідчить друга частина цього присудку "*brechen*" – «**зривати-зламати-знищити тощо**»). Так, обставина цілі "*zum Welken*" має семантику не лише «**зів'янути**», а й «**загинути**», «**щезнути**» і т. ін.

У контексті першого і другого рядка третьої строфи вірша, де морфологічна омонімія виступала як лакмусовий папірець комунікабельності (добросердя) Розповідача, його здатності визнати право інших істот, речей та явищ на самоцінність і незалежне існування, зміст третього й четвертого шойно проаналізованих рядків є для Я громом серед ясного неба: «**Це**» (тобто, за аксіологічними поглядами Я, щось другорядне, нікчемне) не лише полемізує з ним, а й дискутує яскраво і переконливо за формою та змістом! Цілком зрозуміло (для Я та читача), що наслідок конфлікту може бути тут лише один: злагода, співжиття, гармонія, бо перемога егоцентризму Розповідача (яка є можливою тільки уможлядно, абстрактно) була б у цьому випадку все одно поразкою Я у світоглядному й моральному плані: Я ж пішло до Лісу (зміст першої строфи вірша), хоч і заради свого егоцентризму («*so für mich*»), але все ж таки без наміру робити щось погане («*nichts zu suchen, das war mein Sinn*»).

Тому і є надто довгими четверта і п'ята строфи, де Я починає діяти вже не для себе, як у першій і другій строфах, а для інших, не егоцентрично, а, так би мовити, колективно, визнаючи при цьому невід'ємне право іншої істоти на свій власний Космос і прагнучи не до простого співіснування різних Космосів у єдиному Всесвіті, а до зведення їх, говорячи словами майбутнього Тараса Шевченка, у «*сім'ю вольну, нову*». Не можна не бачити, як наполегливо тепер Я прислуговує Квітці (скільки важить тут змістовно лише одна гіпербола "*Ich grub's mit allen den Würzlein aus*" – «**Я викопав її з усіма-усіма її корінчиками!**») і як швидко Квітка переводиться автором з пасивного стану в активний, витискуючи Я і з сюжету, і з вірша: на рівні синтаксису вона починає виконувати функцію підмета (п'ята строфа, де цей підмет супроводжують три однорідні присудки з семою життєдайності, життєбуяння: "*pflanzt, zweigt, blüht*" – «**росте**», «**гіллястує**», «**цвіте**»), на рівні логіки – грає роль суб'єкта дії, а на рівні художньої концепції стає рівновеликою Розповідачеві цінністю.

Тепер можна повернутися і до назви вірша: чому «*Gefunden*»? Звичайно, всі морфологічні чинники, перелічені в розділі «**Лінгвістична рецепція тексту**», входять до обсягу значення цього дієприкметника минулого часу: він, як вказувалося в названому розділі, може означати другу частину простого дієслівного присудка у складному минулому часі **Perfekt** (наприклад, "*Ich habe gefunden*" – «**я знайшов**»), самостійно вживане означення (наприклад, "*etwas, gefunden von mir*" – «**щось, мною знайдене**»), імену частину присудка (наприклад, "*es ist gefunden*" – «**воно знайшлося**»). І все ж художній зміст цієї лексеми полягає в іншому: Роповідач Я відкрив для себе головний закон буття – будь-яке життя є автономним й самоцінним Космосом. І відкрив це дуже несподівано для себе, хоч і у майже традиційних побутових умовах.

Такий сюжетний натяк (імпліцитна алюзія) не може не витягти з фонових знань лінгвопоетичного дослідника того факту, що подібне (раптовість занадто важливого відкриття) траплялося не раз і до Гете, але тільки одного разу при цьому пролунало слово, семантику якого випромінює назва гетевського вірша: давньогрецький математик Архімед, занурившись у ванну, відкрив випадково важливий закон гідроаеростатики, вигукнувши при цьому слово «Еврика!», яке є повним синонімом до лексеми у назві Гете, бо давньогрецьке «еврика» означає українською мовою «я це **знайшов**», а німецькою – "*ich habe es gefunden*".

Слід лише зауважити, що вищенаведений лінгвопоетичний аналіз твору є вербальним переоформленням об'єктивної концепції вірша за рахунок максимального охоплення його лінгвістичних одиниць та їх позамовних алюзій. Цілком зрозуміло, що на цю концепцію може бути накладено будь-який конкретний факт, зміст котрого буде аналогічним

змісту вказаної концепції. Наприклад, біографи Гете можуть заявити, що під Я він зобразив себе, а під Квіткою – просту дівчину Крістіану Вульпіус, яку молодий, але вже європейськи відомий Гете (тобто маючи власний поетичний Космос) «знайшов» у «лісі» народного життя у 1788 році і, «викопавши її з усіма-усіма її корінчиками», зробив у 1806 році своєю дружиною Крістіаною фон Гете, тобто «переніс» її з «дикого» міщанського життя до графської оселі.

І хоч щось подібне у поетичній опозиції Я-Квітка та життєвій долі реальної подружжя Гете-Вульпіус є, все ж таки такий підхід до вірша не буде ані об'єктивним, ані лінгвопоетичним, бо охоплює лише незначну за кількістю та семантикою частину мовних та позамовних засобів тексту. Такий підхід буде лише суб'єктивною рецепцією.

РЕЗЮМЕ. Отже, ні лінгвістика, ні літературознавство не допомагають розкриттю художньої суті белетристичного тексту, а лише лінгвопоетика, яка, до речі, може виявити і його недоліки (так, у випадку з віршем Гете, його відносну прямолінійність, спрощеність тощо). Але це – тема окремої (наступної) розмови.

1.2.2. *Wandrer's Nachtlied* (1780)

*Über allen Gipfeln
Ist Ruhe,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.*

Як би з лінгвістичного боку панорамно не характеризувати цей текст (включно зі стилістикою), оптимум висновків буде викладено лише у вигляді переліку засобів звукопису, лексичних одиниць, морфологічних категорій, граматичного паралелізму та форм мовленнєвої економії. За межами лінгвального опису залишиться в цьому випадку художній зміст вірша.

Як би з літературознавчого боку глибинно не оцінювати це породження гетевської лірики (включно з поетикою), оптимум висновків може бути оформленим тільки як замальовка його пейзажно-медитативного сюжету (наприклад, так: «Надзвичайно просто й виразно подано в ньому враження від перебування ввечері на одній з верховин Тюрінгського Лісу»;²¹⁷ або так: «Мотив умиротворення й спокою /.../ убрано в досконалі форми поетичної мініатюри»;²¹⁸ або так: «У Гете, як стверджує критика, говориться про

спочинок від земного шляху»²¹⁹). В цьому випадку за межами позалінгвальної інтерпретації залишається багатство лінгвістичних прийомів та засобів.

Неможливо не бачити, що там і тут власне художня специфіка твору, яка зробила його світовим поетичним шедевром,²²⁰ залишається майже недоторканою фахівцями мовознавства і белетристики. Навіть вчені, які стоять на позиціях, близьких до лінгвопоетики, піддають інтерпретації у кращому випадку лише перший шар семантики лексичного оформлення вірша, тобто словникове значення лексем, а другий, провідний шар (контекстуальна семантика), не кажучи вже про морфологію, синтаксис і т. ін., буде майже не вивченим.

Так, через п'ятнадцять років після першого ознайомлення наукової громадськості з цими моїми думками про шедевр Гете²²¹ провідний гетезнавець Німеччини та світу, голова Германського товариства ім. Гете Вернер Келлер, немовби перегукуючись з моїми твердженнями, зробив блискуче повідомлення про цю поезію, справедливо (хоч і малоказово) вписавши її в панораму натурфілософії давньогрецьких поетів Алкмана та Сапфо, французького просвітителя Руссо, німецьких штюрмерів²²² і знайшовши своєрідність логіки художньої думки Гете в словниковій семантиці використаних поетом лексем (тобто від семи «неорганічна природа гірських верховин» через сему «органіка лісу та птахів» до семи «людина як подвійна істота»²²³), але не пішовши далі, до семантики художньо-контекстуальної, а, зафіксувавши в мініатюрі «одність значення та мовного звучання»,²²⁴ зупинився на цьому, зачарований її «невимовною й непоясненою» красою,²²⁵ посилаючись на аналогічні судження інших гетезнавців.²²⁶

Але ж тільки контекстуальна семантика лінгвістичних засобів цього вірша (точніше: їх художня функція) робить його не лише шедевром філософської лірики взагалі, а й найбільш показовим для Гете веймарського періоду з принципом «благородної простоти та спокійної величі». Достатньо звернути увагу на архітектоніку твору (тобто на черговість слів та думок у ньому) і на найяскравіший із художніх засобів – повтор – і концепція вірша стає доступною для огляду і прозорою.

Спробуємо поміркувати над наступною низкою запитань: чому другий та останній рядок мають однокореневі слова "Ruh" («спокій») та "ruhest" («заспокоїшся»), немовби замикаючи зміст мініатюри в логічну рамку? чому перший рядок використовує лексеми "über" («вище», «над») та "Gipfel" («верховини гір»), які означають – відповідно – Всесвіт (Світобудову) і неживу природу, а останній рядок – займенник "du" («ти»), що втілює природу живу? чому між цими полюсами художньої ідеї розташовано іменники "Wipfel" («крони дерев») і "Vögelein" («пташечки»), які теж називають компоненти природи? чому застосовано саме такий, а

не інший порядок їх розташування і в чому полягає його логічний та художній сенс?

Найбільш природний варіант відповіді повинен лунати: тому що сутність світу сприймається Гете тільки у формі такого художнього образу, розшифрувати який і є завданням лінгвопоетики. Адже неможливо не бачити, що всю цю поезію замкнено в рамку вищеназваного лексичного – і, отже, змістового! – повтору "*Ruh – ruhest*" («**спокій – заспокоїшся**») і що тим же сенсом наповнено всі інші лексеми, які описують природу, про що детальніше буде сказано нижче.

Після цієї констатації стає зрозумілим, що ключовою семою всієї лексики мініатюри не може не бути тематичний інваріант повтору – «**умиротворення**». І тоді уявна пейзажність у змісті вірша, невигадливий поверховий зв'язок між його словами в їх словниковій, загальноконвенціональній, першошаровій, але не першорядній семантиці, який викликає у читача під час початкового сприйняття гетевського твору (тобто під час рецепції як першої стадії заглиблення в белетристичний текст) майже туристичну картину, в центрі якої знаходиться подорожанин, котрий спостерігає загадання природи у вечірню годину (до речі, в лермонтовському перекладі цього гетевського шедевра – в перекладі, який водночас є шедевром перекладної та оригінальної російської лірики – одним із змістовних шарів як раз і є «туристичний»: «*не ьылит дорога...*»), перетворюється в глибинну, струнку й сувору філософську залежність.

Так, "*Gipfeln*" и "*Hauch*" («**верховини гір – повівання**»), з одного боку, що втілюють неживу природу в її двох головних іпостасях тверді та повітря, протиставлені як контекстуальні антоніми словам "*Wipfeln*", "*Vögelein*", "*Walde*", "*du*" (відповідно: «**крони дерев**», «**пташечки**», «**ліс**», «**ти**»), які уособлюють природу живу. Але оскільки всім цим словам, крім останнього, надані в тексті додаткові лексеми зі значенням умиротворення ("*Gipfeln – Ruh*": «**верховини гір – спокій**»; "*Wipfeln – kaum einen Hauch*": «**крони дерев – ані повівання**»; "*Vögelein*" та "*Walde – schweigen*": «**пташечки та ліс – замовкнути**»), остільки тим самим вони стають контекстуальними синонімами і на цій основі протиставляються вже слову "*du*" («**ти**»), яке нещодавно було їх «союзником» в опозиції «природа нежива – жива».

Напрошується логічний висновок: "*du*" («**ти**»), яке втілює людину і виступає контекстуальним антонімом до слів, що означають оточуючу людину природу, позбавлено умиротворення – головної властивості не тільки живої, але й неживої природи (тобто людина, поєднуючи ту й іншу форми природи, не має основної, провідної, рушійної особливості позалюдського світу, частиною котрого, за Гете, вона була, є й повинна залишатися, про що свідчать названі вище синоніми з семою «жива природа», куди на умовах рівноправного члена входить і «*du – ти*»).

Неважко побачити, що до цього висновку дійдено за рахунок аналізу другого шару семантики слів поезії (контекстуального, який є для белетристики першорядним, але без першого, словникового, загальноконвенціонального шару семантики читачем об'єктивно сприйнятим бути не може), однак художня функція цієї семантики, як і інших лінгвістичних засобів (рамкового лексичного повтору в другому та останньому рядку, звукопису з його алітераціями сонорних у перших трьох рядках та асонансами дифтонгів у четвертому, а також милозвучної музичності розміру, ритму, рими, зменшувально-пестливого типу словотвору "*Vögelein*" у шостому рядку: мовляв, навіть пташечки-крихіточка вже заспокоїлись, а ТИ все ще знаходишся в іншому стані!) цим не вичерпується, бо в названому графічно вертикальному русі гетевської думки від "*über*" («вище», тобто надземний світ, Світобудова) через "*Gipfeln*" («верховини гір», тобто неорганічна, нежива природа) та "*Wipfeln – Vögelein*" («крони дерев – пташечки», тобто органічна, жива природа у вигляді флори й фауни) до «*du*» («ти», тобто людина як результат природної еволюції) неможливо не впізнати (за умови, зрозуміло, наявності у дослідника відповідних фонових знань) логічної (точніше: теологічної) ремінісценції з релігійної книги іудеїв та християн – «П'ятикнижжя Мойсеєва» про хронологію шести днів творення Космосу Богом.

У німецькому перекладі М. Лютера, котрим, скоріш за все, користувався Гете (про це може свідчити зокрема сцена перекладу Фаустом у трагедії «Фауст» Євангелія від Іоанна), це місто лунає так: «*Da machte Gott die Feste (...). Und Gott nannte die Feste Himmel. (...) Und Gott sprach: (...) daß man das Trockene sehe (...). Und Gott nannte das Trockene Erde (...). Und Gott sprach: Es lasse die Erde aufgehen (...) fruchtbare Bäume (...). Und Gott schuf (...) allerlei gefiedertes Gefögel (...). Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei*». – «*І Бог твердь учинив (...). І назвав Бог твердь 'Небо'. І сказав Бог: '(...) нехай суходіл стане видний'. І назвав Бог суходіл: 'Земля' (...). І сказав Бог: 'Нехай земля вродить (...) дерево, що приносить плід' (...). І створив Бог (...) всяку пташину крилату (...). І сказав Бог: 'Створимо людину за образом Нашим, за подобою Нашою'*».²²⁷

У біблійній низці контекстуальних синонімів з семою «світобудова» (*Feste – Himmel – das Trockene – Erde – Bäume – gefiedertes Gefögel – Menschen, ein Bild, das uns gleich sei – твердь – Небо – суходіл – Земля – дерево – пташину крилату – людину за образом Нашим, за подобою Нашою*) легко проглядається майбутнє контекстуальне запозичення Гете "*über – Gipfeln – Wipfeln – Vögelein – du*" щодо хронології, складу й сенсу світобудовного кола творіння. Про те, що Гете у своїй творчості часто використовував це старозавітне «коло творіння» в якості ємного художнього образу, говорить хоч би «*Пролог у театрі*» до «*Фауста*», написаний через 17 років після аналізованої мініатюри, в котрому

Директор, звертаючись до Поета і Комічного Актора, пропонує їм розіграти на сцені релігійну притчу-мораліте про Божественне «коло творіння»:

*So schreitet in dem engen Bretterhaus
Den ganzen Kreis der Schöpfung aus*

(тобто «**пройдіть вузькою сценою нашого дерев'яного театру по всьому колу творіння**»).

За Гете виходить, що тільки людина, яка є невід'ємною частиною природи, хай навіть її результатом, «вінцем творіння», протистоїть їй своєю незаспокоєністю, пристрасністю, бунтівливістю. Ну як тут не згадати про філософсько-етичні принципи німецьких літературних героїв періоду «бурі та натиску», бунтівливим горінням яких перестраждав і сам юний Гете на початку 1770-х років, щоб тепер, на початку 1780-х (в аналізованому вірші, а в творчості – ще раніше) з олімпійських висот нового літературного кредо веймарського класицизму проголошувати необхідність гармонії в людині і в її відношенні до зовнішнього світу?!

А втім, це – вже екстралінгвістика, а не лінгвопоетика; перша може лише підтверджувати справедливість висновків другої, але не підмінити їх.

Автор мініатюри, який впевнений, що частина цілого не повинна автономізуватися, переконує "du" («ти»); важко визначити: чи то ліричного героя-оповідача, чи то третю особу, до якої звертається перша особа з двома іпостасями – такі собі «сіамські близнята»; контекстуальна лексична омонімія цього німецького особистого займенника не дозволяє розмежувати три діючі в тексті особи) стати тим, чим він був, є і повинен залишатися насправді – не поза природою, тим більше не над нею, а її умиротвореною, гармонічною частиною, тобто злитися з природою-матінкою.

Тій же проблемі частини і цілого (особистості і суспільства, цивілізації і природи) присвячено – за її суттю – і велику драматичну поему Гете «**Фауст**», над котрою він поки що посилено працює, не знаючи, чим її завершити (тобто не знаючи, як вирішити вказану проблему частини і цілого), і тому створюючи безліч епізодів масштабного й титанічного задуму і тут же викидаючи їх у комору художньої пам'яті: «**Прафауст**», «**Фрагмент**». А як геніально просто і з яким естетичним блиском втілено її в мініатюрі «Нічна пісня мандрівника».

Саме тому, що цей гетевський шедевр геніально простий, в очі кидаються не одні його достоїнства, але й прорахунки його творця. По-перше, не варто було б у восьми рядках, де і коли кожне слово «важить» занадто багато, тому що повинно бути функціонально доречним, використати два слова для означення світу рослин "Wipfeln" та "Walde" («**крони дерев**» і «**ліс**»); одно з них є зайвим. По-друге, вибудовуючи еволюцію життя на Землі від Космосу ("über" – «**вище, над**») і неживої природи ("Gipfeln" –

«верховини гір») через флору ("Wipfeln" – «крони дерев») і фауну ("Vögelein" – «пташечки») до людини ("du" – «ти») як вінця творіння, Гете треба було б і слово, яке втілює людину (особистий займенник "du" – «ти»), використати структурно, тобто лінійно, тільки в самому кінці «еволюційного» перерахування, після лексеми "Vögelein" («пташечки»), а він застосував його перед ним ("spürest du" – «**ти** відчуваєш»); щоправда, він використав його і після, та ще й двічі: імпліцитно – в наказовому способі "warte" («[ти] почекай») та експліцитно – в останньому рядку "Ruhest du auch" («заспокоїшся й **ти**»), зробивши його не тільки функціонально зайвим, але й функціонально шкідливим, руйнуючим таку струнку картину становлення життя, саморозвитку природи, взаємовідносин їх та людини.

Проведений філологічний аналіз гетевської мініатюри дозволяє дійти методологічних та методичних висновків про те, що лінгвопоетика сприяє не тільки об'єктивному дослідженню логіко-художнього багатства белетристичного тексту, але й глибинному проникненню у поетичний задум, щоб знаходити вдалі та схибні складові його реалізації.

1.3. Художньо-мовленнєве оформлення романтичної моделі світобачення

1.3.1. "Ein Fichtenbaum..." Г. Гейне (1822)

*Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh.
Ihn schläfert: mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.
Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.*

Лінгвістична рецепція

Лексичний рівень. Вражає перш за все скупість автора у виборі слів з найбагатшої вже за його часи скарбниці німецької мови: в аналізованій поезії немає жодного омоніма, архаїчного вислову або новоутворення, взагалі тих «красивостей», які графоманами звалися поетизмами і перена-сичували тогочасні віршовані опуси-тексти. Словниковий склад мініатюри Гейне вражаюче простий, нейтральний (у традиційному значенні цього терміна, тобто в ньому відсутні емоційно забарвлені лексеми): з кількісно міцних лексичних шарів поетом застосовано лише два – антоніми й синоніми, проте ними насичено кожен з обох строф, щоб зіставити та протиставити їх змістовно.

Так, словосполучення "im Norden" («на півночі») з першої строфи неприховано омонімічно за своєю словниковою та контекстуальною семантикою обставині місця "im Morgenland" («у східній країні», точніше: на Близньому Сході, тобто на півдні) зі строфи другої. З іншого боку, іменник "Höh" («пагорб») контекстуально синонімічний складеній лексемі "Felsenwand" («сторчова скеля»), тому що до значення обох слів входить сема «височінь»; контекстуально синонімічні і їх епітети "kahl" та "brennend" (відповідно – «голий», тобто без жодної рослини, та «пекуча», тобто випалена) з їх загальною семою «дика, жорстока природа».

Контекстуально синонімічно також лексичне наповнення синтаксичних моделей двох опозиційних строф: "Ein Fichtenbaum steht einsam" («Кедр стоїть самотинний»), "ihn schläfert" («йому дрімається»), "er träumt" («він мріє») в першій строфі для Кедра і "die einsam und schweigend trauert" («котра тужить самотинна й мовчазна») у другій для Пальми. Тим самим на рівні лексики Гейне зіставляє два ліричні персонажі ("Fichtenbaum" і "Palme" – «Кедр» і «Пальма»), стверджуючи подібність їх життєвої ситуації, що виявляє себе у ворожості до них оточуючого середовища. Але для чого це зроблено автором, лінгвістичний опис лексики відповіді не дає.

Морфологічний рівень. Помітно прагнення автора активно використовувати іменники: з 24 слів самостійних частин мови 9 (38 %) – це іменники (*Fichtenbaum, Norden, Höh, Decke, Eis, Schnee, Palme, Morgenland, Felsenwand*), навіть 3 складних лексеми побудовано з повноцінних іменників, а не наполовину з інших частин мови (*Fichten-Baum, Morgen-Land, Felsen-Wand*). До цього треба додати ще 4 займенникові лексеми (*ihn, ihn, er, die*), які замінюють іменники, та 4 означальних (*einsam, kahl, weiß, einsam*), і тоді навіть без урахування артиклів та числівників загальна кількість іменних лексем сягне 75 %. Враховуючи відомий лінгвістичний факт, що імена мають значення стану, тоді як дієслова – значення дії, можливо стверджувати, що у вірші Гейне панує іменний стиль, який вказує на стан, а не на дію. Навіть дієприкметники "schweigend" і "brennend" («мовчазна» і «пекуча»; дослівно, щоб зберегти дієприкметникову форму, названі німецькі лексеми перевести українською не можна) за своєю семантикою і синтаксичною роллю, хоч і не належать до класу імен, «працюють» на ситуацію, а не на дію.

Стає зрозумілим, що автору мініатюри важливо показати тривалість, майже вічність, застиглу одноманітність, без усякого натяку на зміну, на процес, на активну дію. Але навіщо він зробив це, морфологія сказати не може.

Синтаксичний рівень. Простою й традиційною є будова речень у вірші Гейне. Перша строфа складається з двох самостійних речень: у першому і другому рядках – просте поширене "Ein Fichtenbaum steht einsam im

Norden auf kahler Höh" з прямим порядком слів, який підкреслює подвійну обставину місця "*im Norden auf kahler Höh*" і актуалізує лексему "*einsam*", що виступає в подвійній синтаксичній ролі означення до підмета і обставини способу дії, а в третьому та четвертому рядках – складно-підрядне безсполучникове "*Ihn schläfert: mit weißer Decke umhüllen ihn Eis und Schnee*" зі значенням причини, друга частина котрого має зворотний порядок слів для підкреслення знов-таки обставини способу дії "*mit weißer Decke*". Через це весь синтаксис першої строфи (з урахуванням безособового головного речення "*ihn schläfert*") спрямовано на акцентування в підметі (у суб'єкта удаваної дії) стану, застиглого положення, що, до речі, вже показав опис морфологічного рівня.

Друга строфа є одним поширеним складнопідрядним сполучниковим реченням, котре легко розпадається на три частини (в першій строфі теж є три синтаксичних одиниці і це може свідчити про симетричність у синтаксичній структурі тексту, хоча незрозуміло, навіщо вона, крім зовнішньої краси будови). Перша частина – це головне речення "*Er träumt von einer Palme*" з прямим порядком слів (як і у першій строфі), щоб підкреслити прийменниковий додаток "*von einer Palme*"; друга частина – це відокремлена обставина місця "*fern im Morgenland*", котра за своєю синтаксичною роллю може бути розглянута як вставне речення, яке акцентує місце проходження дії (точніше: місце стану); третя частина – це підрядне означальне речення "*die einsam und schweigend trauert auf brennender Felsenwand*", в якому двічі порушено «нормативний» порядок слів (перший раз – вставною, відокремленою обставиною місця, а в другий раз – розриванням присудком своєї рамкової конструкції в підрядному реченні: він займає не останнє, а передостаннє місце), щоб виділити – знов-таки! – обставину місця, на цей раз потрібну: "*fern – im Morgenland – auf brennender Felsenwand*".

Виділений синтаксичний паралелізм у побудові обох строф (три одиниці, прямий порядок слів у першій частині, переважна актуалізація одного і того ж члена речення – обставини) дозволяє дійти висновку щодо прагнення автора зіставити *Fichtenbaum* (**Кедр**) і *Palme* (**Пальма**) як два головних суб'єкта дії в тексті, щоб заявити про їх подібність. Але про яку і навіщо – на ці запитання синтаксис відповіді не дає.

Результат опису лінгвістичних рівнів тексту. Отже, лексичний, морфологічний і синтаксичний аспекти вірша Гейне дають матеріал лише для висновку щодо синонімії в ситуативному описі двох провідних підметів тексту, двох його логічних суб'єктів, двох його художніх фігур. Концептуальна ціль, заради якої це робиться автором, лінгвістикою не досягається.

Літературознавча інтерпретація

Поетична форма. Звісно, що аналізований вірш входить до складу циклу «*Ліричне інтермецо*» з поетичної збірки Гейне «*Книга пісень*».

І хоча в цьому циклі він знаходиться в оточенні більш-менш традиційних ліричних творів, принципи породження котрих зводяться в основному в галузі змісту до зображення протиборства двох поки що у поета слабо виражених етико-філософських начал Він – Вона та до створення натуральної (тобто невивадливої) мелодійності поезії в галузі форми, не можна не бачити (і, звичайно, не можна не чути), що мініатюра "*Ein Fichtenbaum...*" уже несе в собі наслідки деяких з тих нових формальних й змістових знахідок, які складуть стилістику й поетику наступного циклу **«Повернення додому»**.

Увагу дослідників не може не привернути навмисна прозаїзація ритму, що досягається за рахунок відмови поета від алітерацій і асонансів, від рівномірного чергування наголошених та ненаголошених голосних, від не тільки повної, а й взагалі «нормальної» рими та від її кількісного накопичення, внаслідок чого важко встановити відразу (принаймні, до четвертого рядка першої строфи), чим є текст: прозою чи віршем.

Так, у перших трьох рядках мініатюри взагалі неможливо встановити розмір (дво- чи трискладовий) через численність слів з нерівномірно повторюваними наголошеними та ненаголошеними складами:

- ' - - ' - ' - ' - -
- ' - - - ' - - ' -
- ' - - - ' - - ' - -

(де [-] означає склад ненаголошений, а [' -] – наголошений).

І лише з четвертого рядка ритм налагоджується, а розмір заявляє про себе: ямб тристопний. Прозаїзації вірша сприяє і рима (точніше: її практично повна відсутність): непарні рядки не римуються взагалі (a b c b), а парні в першій строфі виказують занадто слабку фонетичну (точніше: швабську діалектну) риму ("*Höh – Schnee*") і тільки в другій строфі – повну орфографічну й фонетичну ("*Morgenland – Felsenwand*").

Тропи. За своєю суттю принцип навмисної прозаїзації вірша є в цьому творі не лише формальним, але й змістовим, якщо прозаїзацію розуміти глибинно й широко як епізод лірики, як створення високохудожнього образу не за рахунок поетизмів мовлення (зрештою і в поезії одними словесними красотами значного змісту не створиш, але вони в ній все ж таки є доречними), а за рахунок ємного сюжету та вагомого конфлікту між персонажами, з одного боку, і поміж ними та обставинами, з іншого (і в цьому сенсі Гейне виступає предтечею трьох великих реформаторів літературного процесу вже наступного ХХ ст.: австрійця Крауса, росіянина Маяковського і німця Брехта).

Адже Гейне відмовляється в цій мініатюрі повністю від традиційних мальовничих атрибутів своїх попередніх поезій (видінь, примар, казкових фігур тощо) і частково від тропів: як скупі (лише за необхідністю!) він використовує тепер епітети, метафори, порівняння, гіперболи; та й вони у

нього настільки бліді, бляклі, що ледве сприймаються як тропи. Так, на шість іменників першої строфи припадає всього-навсього лише два епітети "kahl" («голий, без рослинки») і "weiß" («білий»), та й ті занадто традиційні, практично позбавлені художньої виразності; трохи яскравішим, але теж майже безобразним є метафорично застосоване дієслово "schlafen" («дрімати»).

Лапідарність художніх засобів вражаюча, якщо врахувати, що в попередніх циклах поет не скнарився на них. Щоправда, друга строфа трохи багатша на тропи (а втім, теж на неяскраві та нечисленні, хоч і більш ваговиті, ніж у першій строфі), немовби інерція традиційної стилістики в циклі «*Ліричне інтермецо*» нагадала, нарешті, про себе: тут вже зустрічаються і гіперболічний епітет "brennend", і два уособлення "träumt" та "trauert", і метафора "schweigend".

Можна детально поговорити ще також про композицію вірша (але не в її класичному розумінні як «зав'язка – кульмінація – розв'язка», а як його рух від чогось до чогось): панорама північного пейзажу – зовнішній стан Кедрів – його внутрішній світ – панорама південного пейзажу – зовнішній стан Пальми – її внутрішній світ; можна оцінити персонажі вірша як істот, котрі мріють про кращу і, мабуть, спільну долю. Тільки що це дає розумінню задуму автора, якщо не враховувати лінгвістичного матеріалу, котрий втілює всю названу екстралінгвальність?! Адже так недовго провести паралель тотожності між цим шедевром німецької ментальності (зрозуміло, у концептуальному оформленні Гейне) і шедевром російської ментальності – фольклорною піснею про Дуба та Горобину («*Но нельзя Рябине к Дубу перебраться, зная судьба такая, век одной качаться*») і зявити, що їх концепції схожі.

Та ні! Доки літературознавство не візьметься за ґрунтовний аналіз художньої функції лінгвальних засобів у белетристичному тексті (поки що воно лише іноді та поверхово описує їх, констатує їх наявність, а не функціональність), воно не добереться до концепції твору, а буде постійно й невпинно породжувати численне буяння суб'єктивних (тобто обмежених) інтерпретацій. Якщо ж воно до такого аналітично-наукового стану дійде, то тоді воно вже буде не літературознавством, а лінгвопоетикою.

Лінгвопоетичний аналіз

Отже, не можна в гейневському вірші не побачити, що традиційна художня виразність лірики відходить у поета на задній план, поступаючись місцем виразності «внутрішній», змістовній. Навмисно прозаїзуючи свою поезію, автор створює художній образ засобами вузькоконтекстуальних контрастів та зіставлення і ширококонтекстуальних ремінісценції та алюзії. Саме тому в очі філологічного дослідника впадає насамперед паралелізм композиції: кожному строфу присвячено зображенню одного з персонажів одними й

тими самим прийомами. Так, Кедр ("*Ein Fichtenbaum*") знаходиться самотньо ("*einsam*") в місцевості, котра ворожа до нього ("*Norden*", "*kahl*", "*Höh*", "*Eis und Schnee*", "*umhüllen*"), хоча він і здіймається над своїм оточенням, немовби нехтує ним, зневажає його ("*auf Höh*", "*ihn schläfert*").

Така ж саме ситуація і в другій строфі: Пальма ("*Eine Palme*") теж самотня ("*einsam*") і теж знаходиться в місцевості, котра ворожа до неї ("*brennend*", "***Felsenwand***"), хоча Пальма і здіймається над своїм оточенням ("*auf Felsenwand*"), немовби, як і Кедр, ставлячись до нього з презирством ("*schweigend*"). Обидва персонажі заглиблені у стан сомнабулізму ("*ihn schläfert*", "*er träumt*") – це про Кедр, а щодо Пальми – "*trauert*"), вони не приймають свого оточення, а тягнуться до чогось спорідненого.

І «містком» від Кедра до Пальми слугує дієслово "*träumen*" («**мріяти**»), яке зв'язує обидва персонажі в єдине ціле конфлікту трагічного кохання. «Кохання», тому що Він тягнеться до Неї, та й Вона сумує самотньо, а «трагічного» – не стільки тому, що умови існування цієї пари не дозволяють ніякої можливості зближення фізичного (просторово-географічного, ботанічного, врешті-решт! Як художньо вдало використав Гейне навіть персоніфікацію осіб рослинного світу! Не можуть же дерева реально пересуватися!), скільки тому, що поет змальовує перед читачем одвічний побутовий і непояснено складний, майже символічний трикутник кохання: Він в Неї закоханий, Він тягнеться до Неї як до своєї єдиної рятівниці від тягара буття, яка близька Йому своєю нещасливою долею і – так, у це вірить Він, повинно бути! – спорідненою душею, але Вона (котра дійсно близька до Нього своєю трагічною долею і яка дійсно змогла б у Його присутності і разом з Ним – як і Він у Її присутності і разом з Нею – протиставити пеклу зовнішнього існування рай почуттів кохання) лише тужить, але за ким або за чим, у мініатюрі не сказано ані слова.

А які величні плани закоханого поєднання з Пальною буде Кедр! Достатньо звернути увагу на дві лексеми в їх контекстуальній семантиці: "*Decke*" і "*Morgenland*". Перша з них (особливо з доданим означенням "*weiß*", називала в далеке європейське Середньовіччя ту білу накидку з великим хрестом, яку християнські лицарі одягали зверху своєї металевої зброї, коли відправлялись на далекий (у Гейне – "*fern*") Близький Схід (у Гейне – це друга з названих лексем: "*Morgenland*") визволяти Гроб Господен, котрий, як і гейневська Пальма, теж "*einsam und schweigend trauert auf brennender Felsenwand*" (говорячи словами з точного перекладу З. Гиппиус цієї частини фрази, «**грустит самотньо і молча на раскаленной скале**»).

Ось таким лицарем-хрестоносцем, що уявляє себе Рятівником для Пальми, вимальовує Кедр контекстуальна семантика оточуючих його слів, та всі його плани залишаються виключно у сфері мрій; синтаксична пасивність Кедра (безособове речення "*ihn schläfert*", в якому Кедр виступає не

підметом, а додатком, на який спрямовано дію) та його пасивність лексична (ну яку дію можна знайти в семантиці двох дієслів "steht" та "träumt", котрі виступають присудками при підметі «Кедр»?!) необхідна Гейне, щоб уже тут, у сфері ранньої інтимної, а не майбутньої гостро-соціальної лірики зафіксувати свій наскрізний мотив «сонливості» німецького Міхеля, як він політично зневажливо називав німецький народ.

Щоправда, в цій мініатюрі мотив пасивності розбавлено і «ботанічністю» сюжету (ну не може ж насправді дерево мандрувати за власним бажанням!), і – головне – філософічністю конфлікту: Він завжди тягнеться до Неї, а Вона мріє не про Нього. От вже дійсно згадана вище зовнішньо подібна російська народна пісня про Дуб і Горобину – це, так би мовити, «зовсім інша опера», тому що російська Вона не уявляє себе без Його підтримки, тоді як гейневська Вона – зовсім навпаки.

Отже, контраст персонажа та обставин, з одного боку, зіставлення персонажів і обставин між собою, з іншого, а також активне використання слів з багату контекстуальною семантикою для створення вказаних контрасту й зіставлення дозволили Гейне при мінімумі традиційних поетичних засобів циклу *«Ліричне інтермецо»* не тільки сказати у своїй мініатюрі про неможливість любовного щастя у зв'язку з тим, що дійсність ворожа до нього, але й заявити про вічний трагізм кохання без взаємності через незбагненність суті жіночого Я.

Поодинокий випадок любовної драми (Кедр і Пальма) подати як притчу про любовну трагедію людства і зробити це у восьми рядках занадто скупими лінгвістичними (але не художньо скупими!) засобами – це, безсумнівно, поетичний подвиг, який свідчить про те, що його творець починає вершити стильову реформу ліричного роду белетристики (під художнім стилем тут розуміється відбір формальних засобів для втілення змістовності авторського задуму). Прозаїзація поезії як наслідок зрощення не тільки епосу та лірики, але й белетристики з публіцистикою – ось новаторський шлях Гейне, що привів поета до геніальності, а отже, і до художнього безсмертя.

Не випадково Лермонтов, який точно відчув у цій мініатюрі майже безмежний масштаб творчого таланту Гейне, але не знайшовший у тогочасній російській поезії адекватних засобів для його втілення, переробив її в оригінальний шедевр вітчизняної лірики. Щоправда, на жаль для масштабності гейневської концепції, та зовсім не для художнього блиску задуму Лермонтова, він (як і деякі наступні інтерпретатори, зокрема В. Вондрачек наприкінці ХХ ст.²²⁸) побачив у гейневському вірші тільки сум самотності, а не трагічну тугу за коханням без взаємності.

Але це вже окрема й складна розмова.

1.3.2. "Ich weiß nicht, was soll es bedeuten..." Г. Гейне (1823)

*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.
Die Luft ist kühl und es dunkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.
Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar,
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.
Sie kämmt es mit goldenem Kämme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.
Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.
Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.*

Лінгвістична рецепція

Фонетичний рівень (тобто наявність фонетичної норми або її порушення). Перше у вірші зовсім нецікаве, а друге зустрічається лише у римах "bedeuten – Zeiten" та "Weh – Höh", які **сьогодні** повинні сприйматися фонетично приблизними, але які є фонетичною архаїкою лише для нас, а за роки Гейне вважалися цілком «нормативними», бо вплив швабського діалекту тут є менш вагомим, ніж тодішньої фонетичної ненормативності. До речі, це – типове явище для багатьох національних художніх мовлень. Так, наприклад, у Пушкіна (з «**Пісні про віщого Олега**», створеної практично в той же календарний період, хоч і у поетичних принципах іншого літературного напрямку, але для цієї фонетичної ілюстрації це ніякої ролі не відіграє): «*Спи, друг одинокий – На тризне, уже недалёкой*».

Отже, якщо ми перевіримо фонетику всіх тогочасних (для доби Гейне) ліричних творів і порівняємо її з віршами Гейне, то ми зможемо констатувати фонетичну літературну національну норму і особливості фоне-

тичного мовлення у Гейне. Але що це дає для розуміння художнього змісту в «*Лорелей*»? (звукосимволізм, як вже відзначалося вище, в межах лінгвопоетики не може аналізуватися принципово, бо цю гіпотезу вона оцінює пустопорожньою за сенсом, бо, якби він мав місце в дійсності, то тоді б усі подібні звуки в будь-якій мові або одні і ті ж звуки однієї мови, але в різних лексемах мали одне і те ж змістове наповнення, а цього реальні теоретична й практична фонетика і семантика не виказують у жодній національній мові світу).

Лексичний рівень. Деякі лексичні шари можуть викликати зацікавленість дослідника: наприклад, слова за своєю структурою (перший з трьох складних іменників "*Abendsonnenschein*", "*Jungfrau*", "*Felsenriffe*" не сприймається у тканині вірша як незграбне слово, хоча через свою форму він би був повинний оцінюватися саме так), слова за своїм походженням (наприклад, лексеми, які створюють головну сюжетну лінію – "*Märchen*" [середньовірнонімецьке **märe**], "*Gipfel*" [середньовірнонімецьке **güpfel**], "*Berg*" [давньовірнонімецьке **berg**], "*singt*" [давньовірнонімецьке **singan**], "*Schiffer*" [від давньовірнонімецького **scif**], "*Felsenriffe*" [від давньовірнонімецького **felis** та давньоніжньонімецького **rif**], "*Wellen*" [давньовірнонімецьке **wella**], "*Kahn*" [середньоніжньонімецьке **kane**], – є національно кореневими, і це може, хоч і не обов'язково, слугувати опертям висновку щодо споконвічно німецьких витоків сюжету²²⁹), слова за актуалізацією в них одного з двох компонентів значення (прямого чи переносного; до речі: прийдеться констатувати, що у вірші занадто мало тропів та фразеологічних сполучень – лише 4 на 80 членів речення, тобто тільки 5 %: вицвіле сполучення-метафора "*ein Märchen kommt nicht aus dem Sinn*", два за формою не менш бліді епітети "*ihr goldenes Haar*" і "*eine gewaltige Melodei*" та один емоційно яскравий троп-епітет "*mit wildem Weh*", – і це може підвести до помилкового висновку про непоетичність мовлення у Гейне).

Але занадто ризикованою за своєю об'єктивністю буде спроба оцінити на такій лексикографічній підставі шедевр німецького генія як вузьконаціональний прозаїзований витвір, бо, по-перше, він не є ані германським за змістом, ані епічним за формою, а по-друге, наявність корневих лексем та відсутність тропів аж ніяк не характеризують художнього сенсу белетристичного тексту. Так, наприклад, початковий фрагмент «*Рева та стогне Дніпр широкий*» з поеми Шевченка «*Причинна*» має не менше корневих лексем, ніж аналізована мініатюра Гейне, і, до речі, перевантажений тропами (10 на 45, себто 23 %), а його вірш «*Садок вишневий коло хати*» не має жодного тропу, тоді як його ж поезія «*І Архімед і Галілей*», навпаки, перенасичена запозиченнями, тобто некорінними лесемами (34 %). Та хіба можна буде на цих підвалинах, по-перше, оцінити означені твори (Шевченка і Гейне) за аксіологічним принципом (художній – нехудожній)

або порівняльним (кращий – гірший), а по-друге, сказати взагалі щонебудь об'єктивне щодо їх художнього змісту?!

Морфологічний рівень. Такі морфологічні синоніми (дублети), як "gold[-]nes – gold[e]nes – gold[e]nem", "komm[-]t – fließ[-]t – sitz[e]t – blitz[e]t – sing[-]t" або "aus dem Sinn[-] – mit goldenen Kamm[e] – im kleinen Schiff[e]", тобто наявність та відсутність випадного [-e], дають уявлення про особливості відмінювання та дієвідмінювання у Гейне, але заради якої художньої функції він їх використовує, довести тільки лінгвістичним шляхом неможливо (якщо, зрозуміло, не наполягати на тому, що лежить на поверхні форми, зовсім не торкаючись змісту: заради, мовляв, милозвучності). Аналогічна ситуація і з категорією часу та її формами: чому для опису минулої події Гейне використовує теперішній час (**Präsens** замість традиційного для німецької розповіді **Präteritum** 'а), а для оцінної інформації про неї ("Das hat die Lorelei getan") – вже минулий час, хоча знову не традиційні для практичної граматики німецької мови форми **Plusquamperfekt** або **Präteritum**, а **Perfekt**?

Морфологія тут мовчить і навіть посилання на так званий **Praesens historicum** («історичне теперішнє») нічого не роз'яснює, бо той застосовується заради поживлення опису, а не для змістовних навантажень.

Синтаксичний рівень. З граматичного боку синтаксис у вічі не кидається: превалює сурядність, безсполучниковість, прямий порядок слів, тобто спрощеність. Але на цій засаді стверджувати, що це втілює спрощеність думок, буде помилковим і принципово (тобто в загальнотеоретичному змісті), і зокрема у цьому випадку. Значно краще виглядає синтаксис описаного вірша з боку традиційної стилістики: наявність стильових фігур.

Перш за все відзначити треба паралелізм підмета й присудка майже в усіх реченнях і його єдине порушення в передостанній строфі, яке не може не привернути уваги читача. Але що це дає досліднику художнього сенсу гейневської балади?! Може, те, що це стилістико-синтаксичне порушення свідчить про вибух почуттів у Корабельника? Так про емоційний вулкан в його грудях розповідає не саме порушення, а лексичне наповнення, а що ж тоді залишається на долю синтаксису?

Отже, лінгвістика може вказати на особливості мовної форми белетристичного тексту, але нічого не скаже про його художній зміст.

Літературознавча інтерпретація

Якщо її висловлювати тезово, то все зведеться до констатації суті категорій тема, проблема, ідея, сюжет, конфлікт тощо. Але які вони і навіщо потрібні автору Гейне? На ці запитання літературознавство відповідей не дає, бо кожна з названих категорій залишається «рідчю для себе», якщо не враховувати її художньо-мовленнєвого втілення. Отже, наприклад, якою є тема балади: кохання? – так ніде у вірші не сказано, що

Лорелей кохає; античної сирені? – так у мініатюрі немає навіть натяку на те, що Лорелей свідомо зтягує Корабельника. Аналогічна ситуація і з проблемою (нерозділене кохання? – так Корабельнику воно не потрібне), ідеєю (не кохайте красунь? не закохуйтесь під час небезпечної роботи на рифах?), сюжетом (приплив-побачив-загинув?), конфліктом (між Корабельником та Лорелей? природою та Лорелей? розповідачем Я та персонажами легенди?).

Лінгвопоестичний аналіз

Якщо на відміну від лінгвістики та літературознавства бачити (тобто шукати й знаходити) в кожній лексемі, морфемі, синтагмі тощо (отже, в кожній лінгвістичній одиниці) відзеркалення авторської моделі світу, то можна тлумачити вірш об'єктивно.

Перше слово "ich" та перший рядок "*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*" свідчать про те, що логічний суб'єкт дії і одночасово її синтаксичний підмет намагається вивести якийсь-то закон необ'єктивності знання ("*was soll es bedeuten*"), але потім, у другому рядку "*daß ich so traurig bin*", уточнюється, що мова може йти не стільки про неоднозначність знання, скільки про неоднозначність тлумачення причин психологічного стану людини (в даному випадку – самого Розповідача). Ця активно прокламована неоднозначність оцінок подій у навкллі та їх впливу на внутрішній світ людини вражає читача і тим більше дослідника через своє лексичне й структурне оформлення: вірш починається з аксіоматичного твердження Розповідача про власне незнання ("*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*"), хоча в останніх двох рядках вірша він вказує точно на причину подій ("*Und das hat mit ihrem Singen die Lorelei getan*") і підсилює це логічне протиріччя змістом третього й четвертого рядків ("*Ein Märchen aus alten Zeiten, das kommt mir nicht aus dem Sinn*"), які вказують на те, що людство протягом багатьох часів ("*aus alten Zeiten*") так і не змогло об'єктивно оцінити трагічний зміст стародавньої легенди; не може вирішити цього питання і сам Розповідач ("*Das kommt mir nicht aus dem Sinn*").

Тим самим він запрошує читача до сумнівів, до філософської співдумки, а не до швидких моральних чи юридичних висновків, типу «а я знаю, хто винний». На справедливість такого підходу до мініатюри вказує Гейне з самого її початку: не ім'я героїні або героя, не їх ставлення один до одного внесено до її назви, а оцінка Розповідачем змісту їх відносин: "*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*" (до речі: вірш взагалі не має ніякої назви; його, за традицією теоретичною, називають словами з першого рядка, а за традицією національною, – «*Лорелей*»), хоч останнє зовсім не відповідає ані задуму автора, ані художньому сенсу гейневської мініатюри).

Ще раз треба наголосити на структурній і змістовній вагомості першої строфи гейневського шедевр: структурній – через те, що вона, хоч на

перший погляд (але тільки на перший погляд!) і не має ніякого відношення до подій в одній з багатьох сюжетних ліній вірша, тобто Лорелей-Корабельник, все ж розпочинає знайомство читача з ліричним сюжетом (нагадаю, що події є епічним сюжетом, одним з необов'язкових компонентів сюжету ліричного, який є черговістю, логікою поетичної думки), тобто перша строфа починає художній образ, котрий, як відомо, будується лінійно (коли попереднє значить більше наступного); а на її змістовній вазі наголосити треба через те, що строфа розставляє аксіологічні акценти.

Так, третій рядок вводить лексему "*alt*" ("*aus alten Zeiten*"), а четвертий – "*mir*" ("*das kommt mir nicht aus dem Sinn*") і ці слова не можуть у контексті строфи не сприйматись як опозиція «минуле-сучасне»: Розповідач бачить у минулому цінності, які мають вічний характер, бо турбують завжди. І хоча він не розуміє, чому все це так, він не може не пов'язати «все це» (і зв'язок минулого з сучасним, і вічність деяких цінностей, і їх суттєвість, і зміст того, що коїться у *Märchen* – стародавній казці-легенді) в такий тугий гордіїв вузол суперечностей, який розв'язати вже неможливо.

Тим самим відповідь на запитання «Розв'язати чи розрубити цей гордіїв вузол?» може бути знайдено лише за рахунок усіх лінгвістичних одиниць вірша і тому друга строфа за своєю художньою функцією не може бути простим пейзажним малюнком, як це здається при її поверховій рецепції. Треба шукати глибинний сенс строфи, бо умиротворенність природи (які фундаментальні за їх поняттями лексеми відібрані автором! Це дійсно фундамент Буття: "*Luft, Rhein, Berg, Sonne, Abend*"), її тиха краса (усі процитовані слова зі значенням фундаментальних понять супроводжуються у вірші лексемами із семою краси: "*kühl, dunkelt, ruhig, fließt, funkelt, Schein*"), та м'якість (наприклад, "*Die Luft ist kühl!*" це ж зовсім не те, що "*Die Luft ist kalt!*"), одним словом «рай», не можуть не збудити фонових знань читача і не навести його на ремінісценцію у цій строфі з Біблії: зображено Господень Рай, втрачений людиною за гріхи свої.

Тільки де вона (людина) в цьому мальовничому описі?

Її немає.

Природа живе власним буттям, у якому місця для людини не існує (жодного слова у другій строфі, яке зображало б чи хоч би натякало на людину!). Природа байдужа до людини у всіх своїх проявах. На останньому (байдужість Природи до людини у всіх своїх проявах) треба наголосити обов'язково ще раз, бо інакше не буде зрозумілим зміст наступних рядків. А вони продовжують опис природи тими же рисами з однією лише відмінністю: тепер, у третій строфі, змальовується не існування мертвого, неорганічного світу, а буття живої істоти у вигляді жінки-красуні.

На те, що вона є невід'ємною частиною Природи, натякає не лише обставина місця у другому рядку третьої строфи ("*dort oben*"), яка

пов'язує зміст другої строфи з описом Лорелей в єдиний ланцюг природних, позалюдських явищ, а й контекстуальна синонімія тих слів, котрими зображено пейзаж та Лорелей: умиротворенність ("*sitzet, kämmt, singt*"), тиха краса ("*die schönste, die Jungfrau, wunderbar, ihr goldnes Geschmeide, ihr goldenes Haar, mit goldenem Kamme, singt ein Lied, wundersam*"), м'якість (крім семантики слів, що позначають тиху красу, на м'якість зображення «працює» і морфолого-фонетична форма строфи: поява або відсутність випадного голосного [-e]: "*sitz[e]t, gold[-]nes-gold[e]nes-gold[e]nem, blitz[e]t, Kamm[e]*"), байдужість до людини (в усіх строфах, де діють Лорелей та Корабельник, немає жодного слова, яке б вказувало на те, що Лорелей бачить Корабельника і навмисно зтягує його у свої чарівні й згубні тенета), ремінісценції з Біблії (з трьох можливих синонімів "*Jungfrau – Jungfer – junge Frau*", що позначають молоду жінку, автор використав чомусь перший, котрий в Новому Заповіті закріплено за Богородицею, як і, до речі, у середньовічній релігійній літературі слова "*wunderbar*" та "*wundersam*", котрі застосовані Гейне у третій та четвертій строфах, закріплено теж за нею, бо тільки вона, на думку авторів такої літератури, часто з'являється людям, щоб створити для них диво).

Отже, дослідник не може не побачити вже на самому початку вірша існування трьох світів: розсудливий й сумний Розповідач (зміст першої строфи), райська та байдужа до людини Природа (зміст другої строфи) і занадто складна для сприйняття Лорелей (зміст третьої й четвертої строф), бо виступає і як частина Природи, і як її персоніфікована, алегорична сутність (у німецькій мові слова «природа» і «Лорелей» мають жіночий рід), і як втілення Божества (навіть просторове положення Лорелей та Корабельника за вертикаллю «верх-низ», навіть його поза відриву від корабля та зльоту догори в переносному і прямому розумінні останнього слова нагадують ситуацію пристрасної молитви християнина), і одночасно як жива, за всіма зовнішніми даними людська істота (усі слова, що описують Лорелей, можна тлумачити як зображення звичайної за поведінкою молодої красуні: сидить на землі, розчісує волосся, співає пісню – що може бути ще побутовішим для поведінки простої людської дівчини?!).

Тим самим у художньому просторі вірша Лорелей набуває ще однієї функції: містка між світами Природи і Корабельника (Людини) і тому треба уважніше розглянути цю її роль.

Корабельник з'являється у вірші очікувано, бо якщо є Райська природа і Божество, то, за християнським міфом, повинен бути і їх Адам; інша справа, як він буде вести себе: проситися до Раю чи проклинати його. На перший погляд, Корабельник благає Раю, але потім, занурившись у лінгвістику п'ятої строфи, легко доходиш висновку, що то благає не його розум, навіть не підсвідомість, а безтямність.

По-перше, хоча лексема "*Schiffer*", яка означає Корабельника, і починає п'яту строфу, вона вводить його лише як логічного суб'єкта дії, а не як її

синтаксичний підмет (лексема стоїть у знахідному відмінку, що робить її відразу синтаксичним об'єктом дії і через це знімає з Корабельника будь-яку змістовну, так би мовити, юридичну відповідальність за неї, а отже, і етичну відповідальність за свої вчинки); не можна високо не оцінити ефектне використання тут інвертованого порядку слів.

По-друге, підметом у першій частині складносурядного речення п'ятої строфи виступає займенник "es", який є у цьому контексті морфологічним омонімом, бо втілює одночасно значення і особового займенника третьої особи однини середнього роду (тобто замінює попередній іменник "Lied" – і тоді через контекстуально синонімічний повтор «**пісня – вона**» стає зрозумілим, що це пісня Лорелей так гіпноотично вплинула на Корабельника), і вказівного займенника, який замінює опис усієї попередньої ситуації (тобто красу й байдужість Природи і Лорелей, Божественну суть останньої, її чарівний спів тощо – і тоді за рахунок контекстуально синонімічного повтору «**Природа – Лорелея – все це**» стає явним, що не лише пісня позбавила Корабельника тям; на те, що він діє як соннамбула, а не свідомо, вказує словосполучення "mit wildem Weh", яке імпліцитно і експліцитно означає безмірність, **ненормальність**, **не**плідскість становища).

По-третє, Корабельника, відверто кажучи, ніде у вірші не названо словом, яке походить від лексеми «човен», хоча така лексема в мініатюрі Гейне є: "Kahn" у шостій строфі, коли вже (після загибелі Корабельника) читачу і автору зовсім байдуже, як того тепер кликати. Свого персонажа Гейне «охрещує» лексемою "Schiffer" від давньоверхньонімецького слова "Schiff", яким він, до речі, спочатку називає і корабель героя і яке означає професійний світ матросів. Отже, герой балади зображається її автором не як випадкова людина в човні, а як досвідчений водій судна, котрому (водію) занадто добре знайомо навіть на рівні підсвідомості, як треба поводитися на річці з порогами, і через це наявність у третьому рядку п'ятої строфи слів "Er" (тобто "Schiffer") та "Felsenriffe" ("**Er schaut nicht die Felsenriffe**") треба оцінювати як логічне протиставлення (тобто водій судна не повинен забувати про пороги), художній зміст якого полягає в характеристиці Корабельника як безвинної, але неминучої жертви.

Саме тому так суворо і гірко лунають перші два рядки останньої строфи; автор навіть відмовився від використання в них нейтральних слів для констатації відомої йому інформації, якими він розпочинає вірш ("**Ich weiß**"), хоча за законами поетичної архітектоники (спроба взяти мініатюру в рамкову конструкцію) зробити це було б виграшно, а застосовує дієслово, яке в контексті вірша ще більше підсилює свою словникову (денотативну) релігійну семантику: "**Ich glaube**". Автор дійсно вірує (не «знає», не «вірить», а «вірує»), що Корабельника буде обов'язково принесено в жертву.

Залишається тільки з'ясувати, хто (або що) це накоїть.

Повернемось до опису Лорелей (третя та четверта строфи). Вже те, що вона подається як Божественна, але жіноча частина Природи, а чоловічу

частину Буття (тобто Корабельника) притягує до неї до самозабуття й самозгуби, наводить на роздум про жінку як центр, рушій та суть людського існування у поетичному космосі Гейне. Але вона зображена ще красивою зовні ("*schönst, jung, golden*"), чудотворною внутрішньо ("*wunderbar, wundersam*"), недосяжною для Чоловіка (на це вказує обставина місця "*oben*") і вже це не може не притягувати до неї. Отже, красу, святість і байдужу недосяжність випромінює Лорелей (Гейне знаходить для неї навіть дієслово зі значенням «випромінювати» – "*blitzet*", – синонімічне дієслову, що описує випромінювання Природи: "*funkelt*").

Якби Гейне зупинився на цьому, то і тоді конфлікт між Лорелей та Корабельником набув би значного філософського сенсу: Жінка притягує Чоловіка до себе і губить його, залишаючи байдужою до нього і до самого процесу кохання. Але поет пішов далі: він наділив Лорелей ще й згвалтвальною силою притягання, бо її пісня знесилує того, хто слухає, забираючи у нього волю і розум ("*Das* [цей вказівний займенник можна сприйняти як заміну іменника *das Lied*] *hat eine wundersame, gewaltige Melodei*").

Чудотворність і насилля, святість і проститування (гейневська Лорелей виставляє всю свою красу немовби на продаж, так би мовити, товар лицем як у вітрині на загальний огляд); безумовно, тут є натяк на євангельську Марію Магдалину, яка пройшла шлях від проститутки до святої, але у Лорелей Гейне зовсім інша сутність: нерозривне поєднання полярних рис і перш за все у вигляді насилля-святості. Саме так після Гейне (не обов'язково під його впливом, хоча той, безперечно, іноді відчувається) будуть зображати жінку Лермонтов і Мюссе, Мопассан і Гарді та багато інших.

У вірші Лорелей не знає про існування Корабельника (ніде ж не сказано, що вона виставляє свою красу і співає для нього) і тим трагічнішою стає ситуація, бо така молода жіноча краса повинна стати об'єктом і одночасно суб'єктом кохання (знову дві ремінісценції з Біблії, цього разу зі Старого Заповіту – Господь, створивши Ї та Його, наказав їм: «*Плодіться й розмножуйтеся*»,²³⁰ а також «... *чоловік пристане до жінки своєї, – і стануть вони одним тілом*»²³¹). А Лорелей байдужа до цих порад: вона – «**незаймана**» ("*Jungfrau*").

Так хіба можна в цьому контексті звинувачувати Корабельника за те, що він, як метелик, несеться на вогонь Краси і Чуда, не знаючи того, що вони є виявом бездушного Насилля?! Корабельник дійсно **божеволіє** і, оскільки шляхи Господні несповідимі, остільки він міг би і вижити, але щасливого або принаймні нетрагічного завершення автор своїй баладі не бажає: він втручається до сюжетної лінії Лорелей-Корабельник, насильно зупиняє її на самому інтригуючому місці (загине Корабельник чи ні?) і від себе змальовує погічну, але не неминучу катастрофу, немовби вершить помсту і над Лорелей (як символом усіх байдужих красунь), і над Корабельником (як втіленням закоханих до нестями і тому дурних чоловіків).

Але автор добре пам'ятає, якою він змалював Лорелей при її появі у вірші: красивою, святою і байдужою до людини (читай: до чоловіка, бо вона ж – жінка!). Так хіба можна у цьому контексті звинувачувати Лорелей за те, що її кохають, а вона кохати не може?! Саме через це, немовби вибачаючись перед героїнею за вчинену помсту, автор вказує, що катастрофу породила не красуня-дівчина, а «ота» Лорелей, яку Розповідач вималював як складну для сприйняття істоту-особистість: не можна не звернути уваги на те, що автор ставить перед власним ім'ям означений артикль ("die"), і для німецької мови це може втілювати або розмовність стилю (проти цього виступає весь текст балади, яку написано в елегічно піднесеному стилі), або вказівний займенник «ота» (контекст, з одного боку, і неодноразове використання у баладі морфологічної омонімії, з другого, дозволяють і цю омонімічну опозицію «артикль-займенник» оцінити на користь останнього).

Отже, Розповідач вважає, що така Лорелея є згубою для чоловіка, та іншою жінка бути не може, а чоловік біля неї втрачає розум. І оскільки, на думку поета, все це зветься людським життям, остільки не можна оцінити його учасників і творців однозначно (про це свідчать відсутність назви, наявність першої строфи, божевільність Корабельника, байдужість Лорелей і вказівний займенник перед її ім'ям).

Філософський зачин про неоднозначність знання завершився не менш глибинним філософським висновком: Природа байдужа до Людини, поза нею немає Бога, це ми самі у своїй сліпоті ("*mit wildem Weh*") робимо одне Божество – Жінку і Кохання, яке ніколи не буде взаємним (бо Божество зі своєї висоти не помічає воліючого кохання) і не буде щасливим, бо сутністю Жінки є святе насилля.

1.3.3. «Весняна гроза» Ф. І. Тютчєва як романтичний бунт²³²

1828

*Люблю грозу в начале мая:
Как весело весенний гром
Из края до другого края
Грохочет в небе голубом!
С горы бежит ручей проворный,
В лесу не молкнет птичий гам;
И говор птиц и ключ нагорный –
Всё вторит радостно громам!
Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на Землю пролила.*

1854

*Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом.
Гремят раскаты молодые,
Вот дождик брызнул, пыль летит,
Повисли перлы дождевые,
И солнце нити золотит.
С горы бежит поток проворный,
В лесу не молкнет птичий гам,
И гам лесной, и шум нагорный –
Всё вторит весело громам.
Ты скажешь: ветреная Геба,
Кормя Зевесова орла,
Громокипящий кубок с неба,
Смеясь, на Землю пролила.*

У 1828 році журнал «Галатhea» надрукував поезію «Весняна гроза» молодого Ф. І. Тютчева. Широко відомою вона тоді не стала і автору знадобилося ще 25 років, щоб перероблена стилістично, але зовсім не суттєво вона (надрукована в 1854 році журналом «Современник») перетворилася на твір, хрестоматійно відомий всій царській, а потім і Радянській Росії і навіть далеко за її межами.

Але перша редакція – з усіма помилками ліричної молодості її автора – все ж для лінгвопоетичного аналізу цікавіша за другу. На поверховий погляд, особливо без урахування останньої строфи, вірш здається пейзажною замальовкою людини, яка закохана у природу, а з оцінкою цієї строфи він стає цілісною метафорою – уособленням природи. Про таке тлумачення вірша має сенс поговорити докладніше, тому що сказати слідом за багатьма тютчевзнавцями, що його автор є «майстром пейзажу у віршах»,²³³ означає сказати занадто мало. Лінгвопоетичний аналіз лексики, морфології та синтаксису цієї редакції розкриває вміння і точність Тютчева будувати зоровий образ весняної грози, а вивчення прийомів звукопису в ній вказує на здібність молодого лірика створювати ще й її звуковий образ.

Якщо перший рядок вірша є простою констатацією почуттів ліричного героя, котрий стверджує на противагу, можливо, іншій точці зору свою любов до грози не взагалі, а лише на початку травня (тому і відсутній у цьому рядку підмет у формі особового займенника, щоб висунути на перше, логічно наголошене місце присудок, тобто процес, дію, а не їх суб'єкт!), то наступні рядки розкривають причину такої екзальтованості, змальовуючи цілу панораму природнього явища, яке приносить Розповідачу

життєдайну віху: грім не просто «весенний» (тобто «молодий», тому що слово «весна» асоціюється в читацькому сприйнятті з початком життя, його пробудженням від зимової сплячки), а ще й «веселий»; він не тільки «грохочет», а ще й носить «из края до другого края» (так і напрошується тут слово «резвиться», котре і з'явиться у другій редакції вірша); і небо у Тютчева «голубое», але це не заялений, заштампований епітет (таким він був уже в далекі від нас тютчевські часи), а контекстуально необхідне, навіть неминуче означення зі змістом «чистий», тому що для весни небо повинно бути пофарбовано у радісні легкі тони.

Навіть струмок у вірші не просто «бежит» (хоча міг би і «текти»), а робить це «проворно»; і якщо «птичий гам» (він же «говор птиц») і «не молкнет», хоча йому і слід традиційно замовкати під час натуральної (а не поетичної) грози, то лише тому, що він бажає «вторить громам», та ще й «радостно», що вельми ефектно для художнього зображення природи, але значно далеко від її природничо-наукового осмислення (який вже тут «натуральний» пейзаж!).

Остання строфа, як уже було визначено вище, переводить весь вірш із пейзажності в алегоричність, не вносячи нічого додаткового в панораму природи, якщо його розглядати тільки як пейзажну замальовку, і тому її до шкільних хрестоматій частіше за все не включали, хоч у другу редакцію вона і увійшла.

Крім названого речового, безпосереднього значення лексичних одиниць, які інколи переходять у метафори (тобто крім предметної деталізації), Тютчев використовує для створення радісної картини весняної грози і їх інші, сугубо ліричні, просодичні характеристики. Тут насамперед треба назвати прийоми звукопису (алітерації та асонанси) і ритм. Положивши до підвалин художнього образу стихії, що розігралася, дві лексеми «гроза» та «гром», поет наситив увесь вірш словами, які складаються з приголосних, однотипових за місцем та способом утворення тим, з яких побудовані названі ключові лексеми. Так, сонорні [р] та [м] дають автору право вживати не тільки їх, але ще й [л] та [н], а дзвінки [г] та [з] тягнуть за собою цілу низку дзвінких і глухих проривних та шиплячих: [ж], [й], [л], [с], [х], [ц], [ч] та ін. Із 152 приголосних звуків дзвінке [г] і глухі [х] та [к] повторюються 24 рази, сонорне [р] – 20, дзвінке [з], глухе [с] і африката [ц] – 17, так що звуковий образ «грози» присутній у вірші в розкладеному вигляді не менше 17 разів, а «гromу» – 11 (стільки разів повторюється [м]); з урахуванням усіх сонорних та однотипних за звучанням приголосних звуку лексем «гроза» і «гром» зустрічаються у вірші 119 разів із 152 можливих!

Те ж саме відбувається і з асонансами: із 99 голосних вірша звук [о] зустрічається 29 разів, а [а] – 22. Як бачимо, майстерність звукопису у Тютчева безсумнівна. Особливо відноситься це до першої строфи, де

повний повтор звукосполучення [гро] (друге слово першого рядка «грозу», останнє в другому «гром») і перше у четвертому «грохочет») з частковим повтором звука [р] у третьому рядку («из края до другого края») дійсно створюють слухове сприйняття то сильних (повтор звукосполучення), то слабких (повтор сонорного) «веселых» перекотів грому «из края до другого края».

Тій же картині радісної весняної стихії слугує і ритм вірша. Як вдало розставляє поет паузи та наголоси у своїх чотиристопних ямбічних рядках, щоб створити звукове враження ритму, відповідного до природнього під час грози! Так, третій рядок першої строфи за своїм лексичним значенням («из края до другого края») повинен передати (втїлити) і на ритмічному рівні стрімливий, невпинний перекїт грому з однієї частини неба до другої, а ямб з його обов'язковим наголосом на кожному другому складі цьому перешкоджує. І Тютчев «знімає» наголос у других складах за рахунок того, що вставляє у другу стопу прийменник «до», який не несе ані логічного, ані тим більше інтонаційного наголосу. Читач мимоволі повинен продекламувати цей рядок так, що виникають рухомі «перекоти» наголосу від одного краю рядка до другого, імітуючи гром у весняному тютчевському небі: «[изкр'а--ядодругогокр'а--я]».

А щоб ритмічно виділити міцні перекоти грому, зупинити читацьку увагу на миттєвості цього процесу, автор робить інтонаційний та логічний наголос на першому слові четвертого рядка «грохочет», відділяючи його від третього слова «небе» прийменником «в»: збіг трьох приголосних [т-в-н] («грозо**ч**ет **в** небе») мимоволі примушує читача сповільнити темп читання і сприйняти гуркотливий початок слова «грохочет» («**гро**хо») як миттєвий перекїт грому, що легкою луною одізветься у другому складі другої стопи («**ч**ет **в** н'є»), без гомону (тобто без наголосу) прослизне через усю третю стопу («**бе** го»), щоб знову з наголосом, але несильно пролунати в останній четвертій стопі рядка («**л**уб'ом»).

Як точно й легко передано ритмом звуковий образ громового перекоту!

Задасося, однак, запитанням «Навіщо все це у Тютчева?» (тобто спробуємо, крім зовнішніх засобів створення ним художнього образу, проаналізувати також і внутрішні, засновані на світосприйнятті автора) – і наша змістовна оцінка цієї ліричної мініатюри різко зміниться. Адже «художня творчість, – як справедливо вказує А. Мясніков, – це водночас процес своєрідного поглинання предмета митцем і митця предметом, внаслідок якого народжується живий організм – вигаданий світ художніх образів, своєрідний посередник між реальним світом та читачем».²³⁴

Побачити за світом вигаданих образів (хай навіть пейзажної замальовки) світ реальний – це і є завданням лінгвопоетичного аналізу.

Насамперед треба ще раз уважно придивитися до того, що зображено у Тютчева. Сказати: «Природа у мить травневої грози» – цього буде занадто

мало для повноти відповіді. Адже дуже цікаво, як вона показана автором. Грім у нього веде себя як моторний пустун-хлопчисько (перша строфа), струмок такий же шибеник (друга строфа), а птахи та джерело нагірне, немов хлопчак-паливода, змагаються в тому, хто більше натворить гомону (там само). Природа у Тютчева – саме життя, і тому не випадково фінал вірша є алегоричним: «ветреная Геба», «Зевесова орла», «громокипящий кубок» – ось воно божественне начало, ество природи, яке сходить до неє, а не є присутнім у ній!

А де ж людина в усій цій стихійній ліпоті? Формально вона експліцитно знаходиться в морфологічній категорії особи першого слова вірша «люблю», але якщо врахувати, що воно до панорами природи безпосереднього відношення не має, не є її компонентом, то виходить, що людина в мініатюрі Тютчева відсутня. В ній взагалі мало представників живої природи: флору і фауну ледве названо, та й то не за красу їх існування, а за їх гуркотний гомін. В усій картині «оживленої» природи діє у Тютчева природа мертва: гроза, небо, гора, струмок. Людині немає місця на цьому розкішному святі мертвої неорганіки! І через це слово «люблю», яке поет висунув на перше місце синтаксичної структури твору, стає першим і в логічному сенсі, укріплюючи право Росповідача на любов до неживої природи та на нелюбов до людини.

Для підтвердження справедливості такої соціальної оцінки концепції вірша слід вийти за його експліцитні межі. В основу цього аналізу не випадково покладено першу редакцію поезії Тютчева, котра з'явилась, як вже було зазначено вище, наприкінці 1820-х років, в дуже пам'ятну для Росії добу: розгромлення декабристів, розгул реакції, перехід революційних ідей из сфери громадської боротьби в галузь двобою літературного (художнього або публіцистичного). Так, Пушкін пише в 1827 році «У глибині сибірських руд», де пророкує неминучість плідних жнив на ниві революційної боротьби, а через два роки – «Анчара» з головною думкою про злочинність покірливої етики раба перед нахабним господарем і відправляє свого Онегіна до декабристів. Так, чотирнадцятирічний Лермонтов уже накидує перший варіант «Демона» з вибуховонебезпечним протестом особистості проти сковуючих її догм, а шістнадцятирічні Герцен і Огарьов уже запряглися на Горобиних горах покласти своє життя на вівтар волі.

И нічого подібного, ніякої соціально значущої теми у вірші Тютчева!

Невже вся ця російська непорядкованість не зачепила його, пройшла повз його світосприйняття?!

Зрозуміло, що ні, що все це є і в нього, але в особливій формі відмови зображати своїх сучасників. Акцент тут треба ставити не на тому, що поет повернувся плечима до соціальної проблематики, а на тому, що він шукає матеріал для своїх художніх втілень за межами громадської боротьби, вважаючи її чи то зайвою, чи то не здібною породити титанів.

Але суть та наслідок такої позиції є однозначними: через захопленість позасоціальною природою молодий Тютчев забуває про людину-борця, висовуючи на перше місце образ людини-споглядача, і розпочинає тим самим особливу шеренгу в галереї «зайвих людей» російської літератури: естетів і снобів, космополітів і порожніх красномовців (шеренга ця яскраво промальовується у О. Блока, А. Ахматової, Б. Пастернака, М. Цветаєвої, Б. Ахмадуліної та ін.).

1.3.4. «Заповіт» Шевченка (1845) в його об'єктивній значущості

*Як умру, то поховайте
Мене на могилі,
Серед степу широкого,
На Вкраїні милій,
Щоб лани широкополі,
І Дніпро, і кручі
Було видно, було чути
Як реве ревучий.
Як понесе з України
У синєє море
Кров ворожу... отойді я
І лани і гори –
Все покину і полину
До самого бога
Молитися... а до того
Я не знаю бога.
Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте.
І мене в сем'ї великій,
В сем'ї вольній, новій,
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом.*

Для об'єктивного, філологічного дослідження названої шевченківської поезії треба ще раз акцентувати наступні принципи лінгвопоетичного аналізу: «Отже, взаємозв'язок характеру та обставин, тип їх відносин (тобто що на кого, або хто на що впливає) – ось що повинен вбачати філолог у художньому творі насамперед, а не набір лінгвістичних одиниць з семантичним, морфологічним, синтаксичним та – за традиційним розподілом мови – стилістичним значенням, не копію дійсності, тим

більше не саму дійсність, не вузько прагматичне комунікативне висловлювання, не модний сьогодні малозрозумілий дискурс, який нічого нового не дає ані мовознавству, ані літературознавству зокрема, ані філології взагалі, не виховне знаряддя в руці суспільства, не засіб розважання громади та індивіда; все це є в творі, але не воно стоїть на першому місці. Інакше кажучи, філолог повинен бачити і соціальні і художні аспекти твору, але акцентувати останні, тоді як простий читач і бачить і реєструє лише фактори соціальні». ²³⁵

Так, коли Тарас Шевченко в своєму «*Заповіті*» пише:

*Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров'ю
Волю окропіте,*

то лише простий та неосвічений читач може побачити тут один напів- (та ні, майже зовсім *не*) прихований заклик до революційної боротьби за соціальну перебудову світу; заклик, який в іншому творі нашого Кобзаря через 13 років пролунає вже просто й войовничо: «*Треба миром, громадою обух сталить...*». ²³⁶ І дійсно, в цитованих рядках із «*Заповіту*» все на перший погляд зрозуміло: для молодого Шевченка є знедолені в кайданах, є їх ворог і є єдиний та святий шлях до щасливого майбуття – пролити кров ворога. Простий читач не бачить тут більш нічого і напише, як це зробив, наприклад, академік О. І. Білецький, що такого гнівного і безкомпромісного протесту проти експлуатації людини людиною не знав жоден з великих сучасників і попередників великого українського поета. ²³⁷ Інший «простий читач», письменник О. Гончар, побачив у цих рядках лише те, що Тарас Шевченко є «*провидець відродження і предтеча революційної бурі*». ²³⁸

Звичайно, назвати значних філологів – відомого українського літературознавця О. І. Білецького та не менш провідного українського майстра художнього слова О. Гончара – «простими читачами» є художнім прийомом (літотою), щоб таким іронічним шляхом справедливо оцінити їх суто соціальний підхід до белетристичного твору при занедбанні його художнього багатства. Але не має рації й занадто «досвідчений» читач, який у кожному творі вбачає лише естетичні красоти навіть там, де їх зовсім немає. Так, К. І. Чуковській відчув велику емоційну силу внутрішньої рими «*айте*» в цих шевченківських рядках, ²³⁹ а О. Жомнір, дослідник англійських перекладів «*Заповіту*», пішов ще далі і відчув цю силу емоцій вже майже в кожному звуці рядків: «*Мотив заклику, дії – 'а', 'ай' – перекочується в дальший рядок і по-своєму мобілізує слово 'кайдани'. Потім з ним контрастують різні звуки слова 'порвіте'. Те саме спостерігаємо і в подальших двох рядках, озвучених на 'о' з контрастним 'окропіте'.*» ²⁴⁰

Так, Хоменко, автор передмови до збірки перекладів «*Зановіту*» мовами світу знайшов тут вже могутню музику, перед якою стає нечутною, незначною навіть справжня музика світових корифеїв: «*'Зановім' співзвучний насамперед з могутніми акордами сонат і симфоній Бетховена*».²⁴¹ Не більш й не менш.

Чи мають ці автори рацію і – головне – аргументи для своїх занадто красивих, щоб вони були істиною, тверджень? Звичайно, що ні, але зараз треба сказати про інше: про їх суто іманентний, естетичний підхід до художнього твору, коли занедбаються його соціальні фактори. Отже, лише синтез принципів соціального та естетичного аналізу допомагає об'єктивно проаналізувати художнє багатство «*Зановіту*» в цілому і процитованих рядків з нього зокрема. Хіба ж не видно, що їх ліричний герой знаходиться в антагоністичних відносинах зі своїми обставинами, які він не тільки бажає, але й може, якщо не сам, то через своїх нащадків змінити на краще через насилля. Він вірить, що людина не залежить від обставин, а навпаки, створює їх за своїми особистими міркуваннями. Неважко здогадатися, що це є головний принцип поетики європоцентристського романтизму початку ХІХ ст.: так ведуть себе персонажі німця Г. Клейста, англійця Дж. Н. Г. Байрона, француза В. Гюго, росіянина О. С. Пушкіна, американця Ф. Купера та ін. І з цього боку ніякої величі, а тим більше бетховенської симфонії в «*Зановімі*» Тараса Шевченка немає, як би її там не шукали його запеклі прихильники!

Але крім методологічного аспекту, про який було щойно сказано, рядки «*Зановіту*» мають ще й змістовний та формальний аспекти, або, інакше кажучи, аспект лінгвопоетичний. Йдеться про те, що такі шевченківські слова, як «*вставайте*», «*кайдани*», «*порвіте*», «*вражою*», «*злюю*», «*кров'ю*», «*волю*», «*окроніте*», кричать про алюзії, ремінісценції, приховане цитування тощо. Кричати б вони стали навіть тоді, коли б шевченкознавці довели, що поет ні на кого не спирався, ні за кого не ховався, нічого іншого не мав на увазі, а лише те, що він сказав. Кричатимуть вони тому, що кожний автор, як вже було сказано й показано вище, будує свої твори не з нової мовної сировини, а з тієї, що вже існувала до нього і була в поетичній роботі; тому новим у кожного творця можуть бути лише зміст та, як наслідок, нова архітектоніка думок, а слова будуть вже використаними до поета і нести в собі контекст його попередників.

Ось чому кожне слово художнього твору, крім словниково-національної (денотативної) семантики, має ще одну, загальноконтекстуальну (конотативну), і лише наприкінці свого поетичного буття воно виказує третій зміст – індивідуально-авторський (асоціативний). Перший (словниково-національний) шар семантики шевченківських рядків було вже наведено раніше: це думка про необхідність революційної перебудови громадського життя, тобто про єдино можливий соціально справедливий шлях через

конкретне насилля до загального щастя. Що ж стосується загально-контекстуального семантичного шару, то справа тут значно складніше, бо в цих рядках занадто багато неусвідомлених або свідомих запозичень із чужих творів та дій або натяків на них.

Серед цих ремінісценцій та алюзій як першоджерело шевченківської думки можна назвати біблійський афоризм про перетворення перших на останніх, а останніх на перших: так сформульовано Христом у «Євангелії від Матвія»²⁴² ідею соціальної перебудови світу релігійним шляхом. Але хронологічно ближче до змісту аналізованих рядків шевченківського «*Заповіту*» стоїть гасло Великої Французької буржуазної революції 1789 р. – «*Аристократів на стовпи!*» І ще ближче – слова О. С. Пушкіна (1817):

*Самовластительный злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу.*²⁴³

Або ж ще ближче – в цілому світі відомий афоризм німецького романтичного генія з першої третини ХІХ ст. Георга Бюхнера: «*Мир – хатам, війна – палацам!*» (1834), запозичений ним з гасел Французької революції. Та хронологічно найближче стоять до рядків «*Заповіту*» Тараса Шевченка слова М. Ю. Лермонтова з 1840 р.:

*О как мне хочется смутить веселость их
И дерзко бросить им в глаза железный стих,
Облитый горечью и злостью!*²⁴⁴

У наведених вище прикладах, як і в рядках шевченківського «*Заповіту*», мова йде про антагонізм персонажу і обставин і про те, що цей антагонізм може бути знятим лише шляхом насилля. Отже, і з цього боку ніякої величі та симфонічності великий Тарас нам не дає.

Неважко зрозуміти, що внутрішній зміст процитованих творів вимагає від лінгвопоетика (на відміну від неосвіченого читача) якомога значної ерудиції та якомога глибинної теоретичної бази, бо не можна не бачити, які значні алюзії та ремінісценції породжують хоча б рядки тільки Тараса Шевченка. Можна згадати в цьому зв'язку про широко відомий заклик росіянина М. Г. Чернишевського «*К топору зовите Русь!*», який дослівно перегукується з шевченківською «*сокирою*», якою він закликає будити «*хирену волю*», або ж про не менш популярні рядки радянського поета Дем'яна Бедного: «*Что с попом, что с кулаком – вся беседа: в брюхо толстое штыком мироеда*», які теж проросли на тій ж ниві, що і роздуми Шевченка.

Можна і треба взяти приклади і з української літератури. Так, Леся Українка в «*Давній казці*» (1896) вже окроплює «*вражою злою кров'ю*» волю селянина:

*Мужики цікаві стали,
Чи ті кості білі всюди,
Чи блакитна кров полетіть,
Як пробити пану груди?²⁴⁵*

Так, І. Я. Франко у віршах «*Земле моя*» та «*Каменярі*» готовий вбити кожного, хто не поділяє його ідей Добра та Справедливості: «*Душі стрясать громовую дай власть*» – це у першій поезії і «*Ніщо не спинювало нас*» – це у другій. А в середині 1920-х В. Сосюра, дивлячись на НЕП, підсумовує і Біблію, і Французьку революцію, і Тараса Шевченка, і І. Я. Франка, і Дем'яна Бедного, і багатьох інших поетів, тут вже названих і ще не названих, підсумовує в чіткі й войовничо бадьорі думки:

*Я не знаю, хто кого морочить,
Але я б нагана знову взяв,
І стріляв би в кожні жирні очі,
В кожну шляпу і в манто б стріляв.*

Здається, що і сьогодні, на самому початку ХХІ ст., багато хто з українських поетів зміг би сказати те ж саме щодо нашої «НЕП».

Так, на перший погляд лінійна тенденція розвитку літератури вигинається і замикається в коло, в центрі якого стоїть Тарас Шевченко зі своїм «*Заповітом*». У цьому колі М. Ю. Лермонтов у вічі кидає поки що «*залізний віри*», а В. Сосюра – вже залізні кулі і не з руки, а з нагана; в цьому колі Французька революція вбиває лише тіло, вішаючи людину на стовп, І. Я. Франко вже бореться за душу, а Дем'ян Бедний з насолодою знущається і над тілом, і над душею, бо багнет у череву – це ж занадто болісно! А Великий Кобзар окроплює всі ці катування й тортури ідеєю волі.

Тоді ж у чому його велич?! Невже в цьому найжорстокому фанатизмі? (згадати треба, що Шевченко менш як за море крові не погоджується здобути волю: «*Як понесе з України / У синєє море / Кров ворожу...*»). Але в цьому випадку Тарас Григорович буде не Великим Кобзарем, а побратимом італійського фанатика Савонаролі (XV ст.) або Торквемади, Великого іспанського інквізитора (XV ст.). Ні, не може бути у цьому велич поета та поезії! Фанатизм – це велич публіцистики, злободенності, а не художньої словесності, яка працює на вічність, бо художнє слово несе в собі і з собою цілісність світу, тоді як фанатичне, публіцистичне – лише частку нашого буття. Не може ціле (велич поета) підміняти себе часткою (тобто «*вразжою злою кров'ю*»).

Ні, не в заклик до цієї кровавої ворожнечі полягає велич Тараса Шевченка, бо він дійсно Великий Кобзар. Велич поета взагалі, як колись справедливо висловився О. С. Пушкін, є величчю його серця:

*И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал.*

Хтось може заперечити, що, по-перше, Шевченко не спирався ні на які Біблії, Французьку революцію, Пушкіна тощо, а по-друге, не спиралися на «*Заповіт*» ані Леся Українка, ані І. Я. Франко, ані В. Сосюра та інші. Що стосується першого закиду про джерела шевченківського «*Заповіту*», то на нього вже було дано відповідь раніше, коли йшлося про загально-контекстуальний шар змісту будь-якого слова, незалежно від свідомості автора. Бажав того Тарас Григорович чи ні, але його заклик до насилля об'єктивно перегукнувся з аналогічними закликами його предтеч.

Якщо, наприклад, зараз хто-небудь, не знаючи нічого з поезії Шевченка (уявимо собі цей неймовірний випадок), напише рядок «*Широкий Дніпр і стогне, і реве*», то це не буде означати, що він не запозичив його у нашого Кобзаря. Запозичив вже через те, що, хай і неусвідомлено, створив його після нього. Так і з революційним гаслом у шевченківському «*Заповіті*».

Що ж стосується другого закиду, що І. Я. Франко, Леся Українка, В. Сосюра могли і не бути спадкоємцями саме шевченківського «*Заповіту*», бо, мовляв, не читали його, то тут можна відповісти двозначно. З одного боку, вони могли його читати, бо вперше він був надрукованим у Німеччині ще в 1859 р.,²⁴⁶ а вдруге (скорочено, лише 2 початкові строфи) – в Петербурзі в 1861 р. та втретє у повному обсязі – в 1907.²⁴⁷ З другого боку, зовсім не має значення, спиралися післяшевченківські українські поети на його «*Заповіт*» чи ні, бо Тарас Шевченко був їх джерелом об'єктивно, як продовжувач тієї традиції у світовій літературі, яка існувала до Шевченка, поруч з ним і після нього.

І в цій традиції лише неосвічений читач міг не помітити логічного протиріччя між характером та обставинами в названих творах. Поет, навіть середнього масштабу, не кажучи вже про велетня словесної творчості, яким без сумніву є Кобзар, не міг хоча б на рівні підсвідомості не заявити про це протиріччя. Бо ж у афоризмі Біблії змінюються лише персонажі, але не обставини, і, отже, через деякий час, так прямує з логіки біблійського твердження, все знову повториться, бо знову перші, які колись були останніми, стануть ними, щоб чекати своєї нової черги.

Так що ніякої соціальної перебудови світу шляхом насилля бути не може; те ж саме помітно і в гаслі Французької революції: якщо «*аристократів – на стовни*», то як же бути з іншим гаслом тієї ж революції: «*Свобода! Рівність! Братерство!*» – знову змінюються лише характери, а обставини залишаються.

Це протиріччя відмічає вже геній Пушкіна-романтика в цитованій оді «*Вольність*»: ліричний герой, хоч і з жорстокою радістю бачить смерть дітей правителя, все ж сам участі в їх трагічній долі не бере, бо на таку долю їх засудив Господь:

*Читают на твоём челе
Печать проклятия народы.*

Це – ремінісценція зі Старого Заповіту про Каїна, якого прокляв Господь, вмістивши знака на його чолі.²⁴⁸ А пізніше, в своєму «*Заповіті*» (1836) Пушкін висловиться про сутність поезії взагалі і про наповненість своєї зокрема:

*И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал.*

Цими словами Пушкін (об'єктивно, за самою суттю своєї думки) відрікся від оди «*Вольність*», бо бачити смерть дітей з жорстокою радістю може тільки людина без добрих почуттів; отже, або одне, або друге. Але щоб так відрікаючись сказати, треба було Пушкіну перейти від романтичних відносин між персонажем та обставинами, коли характер руйнував і створював їх за своїм бажанням, до відносин критико-реалістичних між ними, коли обставини впливають на характер. Бо ж у пушкінському «*Заповіті*» ліричний герой створює собі пам'ятник, підпорядковуючись вже закономірностям обставин: добрі почуття, милосердя тощо. І в цьому – велич Пушкіна: у фанатичному антагонізмі романтизму, в гармонійному бутті критичного реалізму, в творчому розвитку від першого до другого.

Тут майже детально аналізується еволюція Пушкіна через те, що тим самим шляхом йде і Шевченко. Може, і не без впливу російського генія безпосередньо, але головне не в цьому, а в тому, що кожний великий поет обов'язково йде цим шляхом: від публіцистичного фанатизму юності до мудрої гармонії зрілої пори. Згадати можна хоча б про В. В. Маяковського з його майже початковим «*Ешь ананасы, рябчиков жуй, день твой последний приходит, буржуй!*» і з його кінцевим «*Но я себя смирял, становясь на горло собственной песне*».

Уже в «*Заповіті*» Шевченко обережно, майже непомітно висловлює сумніння щодо своєї програми соціального насилля. Спочатку цей мотив тихо лунає в епітеті «*новій*», коли поет характеризує суспільство майбутнього щастя як «*в сім'ї вольній, новій*»: тобто сім'я буде великою та вільною, каже поет, бо ж пригноблених значно більше, ніж гнобителів, але чи буде вона «*новою*», питає він, бо її ж буде побудовано на тому ж самому насиллі, що і суспільство старе, зруйноване. Чи не тому і стоїть цей епітет наприкінці рядка як ознака сумніву поета чи навіть як його (поета) неінтоноване риторичне запитання? Потім цей мотив набирає сили в двох останніх рядках вірша: «*Не забудьте пом'янути незлим тихим словом*». Чому поет використовує слова «*не забудьте*» та «*незлим*», які за логікою «*Заповіту*», за його патетикою протирічать змісту, бо він (зміст) підказує тільки беззаперечні оцінки дії поета; так за чим же поет сумує: мене, мовляв, чи будете поминати великими словами?

Та тому і використовує поет ці слова заперечення, бо невпевнений, що його програма соціального насилля сподобається нащадкам і що вони будуть пам'ятати його взагалі, а якщо і поминати, то лише злим та громовим словом.

І тільки перед своєю смертю, за півроку до неї, 24.09.1860 (а помер 26.02.1861), зрілий Шевченко у вірші «*І Архімед, і Галілей*», у цьому своєму справжньому заповіті, втілює цей мотив (соціальної перебудови світу) у ясні змістовні та формальні натхнення, але це вже буде не романтичний антагоністичний тип відносин між характером та обставинами, а критико-реалістичний, взаємоплідний:

*Буде бите
Царями сіяєє жито!
А люде виростуть. Умруть
Ще не зачатії царята...
І на оновленій землі
Врага не буде, супостата,
А буде син, і буде мати,
І будуть люде на землі.*

Про ці рядки можна написати велику текстознавчу поему, але обмежимося лише вказівкою на те, що в них умістився весь перший «*Заповіт*» Шевченка і за змістом, і за формою у вигляді ремінісценцій та алюзій (форма) і суперечок з ними (зміст). Є тут і протиріччя між гнобителями та пригнобленими («царями» – «люде»), і віра в поразку перших («буде бите», «умруть царята») та перемогу других («люде виростуть»); є тут і майбутнє вільне та нове суспільство («на оновленій землі»), і багато чого іншого з першого «*Заповіту*» 1845 р. Але як бережливо підібрав поет для всього цього слова, серед яких немає жодного з безпосередньо публіцистичним, прямим значенням, бо всі вони образно переносні: «буде бите» (це ж не – «кайдани порвіте!»), «умруть царята» (це ж не – «вражою злою кров'ю волю окропіте!»), «і буде син, і буде мати» (це ж значно більше, ніж – «в сем'ї вольній, новій!»).

Поет і зараз не знає, яким шляхом буде побудовано нове суспільство, але він впевнений, що не насиллям. Більш за те: він впевнений, що шлях ненасилля є неминучим шляхом історії, як колись у «*Заповіті*» він вірив, що насилля є єдиним зряждям соціальної справедливості.

В цьому у полягає велич Кобзаря: у визнанні плюралізму соціальної історії з перевагою Милосердя в ній.

А знайти це в складній архітектоніці його творчості взагалі і окремих поезій зокрема допомагає лінгвопоетика, синтез лінгвістичних та літературознавчих, соціальних та естетичних принципів аналізу, обережне ставлення до кожного слова, його словникового, загальноконтекстуального та індивідуально-авторського змісту, або, інакше кажучи, його художньої функції, яка є наслідком взаємовідносин характеру та обставин у творі.

1.4. Стилiстика соціологiчного реалiзму ХХ ст.

1.4.1. «Життя Галілея» Брехта (1939-1945) як притча про зраду самого себе

Bertolt Brecht, "LEBEN DES GALILEI"

PERSONEN: Galileo Galilei, Andrea Sarti, Frau Sarti (*Galileis Haushälterin, Andreas Mutter*), Ludovico Marsili (*ein reicher junger Mann*), Der Kurator der Universität Padua (*Herr Priuli*), Sagredo (*Galileis Freund*), Virginia (*Galileis Tochter*), Federzoni (*ein Linsenschleifer, Galileis Mitarbeiter*), Der Doge, Ratsherren, (*Cosmo de Medici, Großherzog von Florenz*), Der Hofmarschall, Der Theologe, Der Philosoph, Der Mathematiker, Die ältere Hofdame, Die jüngere Hofdame, Großherzoglicher Lakai, Zwei Nonnen, Zwei Soldaten, Die alte Frau, Ein dicker Prälat, Zwei Gelehrte, Zwei Mönche, Zwei Astronomen, Ein sehr dünner Mönch, Der sehr alte Kardinal, Pater Christopher Clavius (*Astronom*), Der kleine Mönch, Der Kardinal Inquisitor, Kardinal Barberini (*später Papst Urban VIII.*), Kardinal Bellarmin, Zwei geistliche Sekretäre, Zwei junge Damen, Filippo Mucius (*ein Gelehrter*), Herr Gaiione (*Rektor der Universität Pisa*), Der Balladensänger, Seine Frau, Vanni (*ein Eisengießer*), Ein Beamter, Ein hoher Beamter, Ein Individuum, Ein Mönch, Ein Bauer, Ein Grenzwächter, Ein Schreiber, Männer, Frauen, Kinder.

Mitarbeiter: M. Steffin

SZENE 1

**Galileo Galilei, Lehrer der Mathematik zu Padua,
will das neue Kopernikanische Weltsystem beweisen.**

**In dem Jahr sechzehnhundertundneun
Schien das Licht das Wissens hell
Zu Padua aus einem kleinen Haus,
Galileo Galilei rechnete aus:
Die Sonn steht still, die Erd kommt von der Stell**

Das ärmliche Studierzimmer des Galilei in Padua. Es ist morgens. Ein Knabe, Andrea, der Sohn der Haushälterin, bringt ein Glas Milch und einen Wecken.

GALILEI *sich den Oberkörper waschend, prustend und fröhlich:* Stell die Milch auf den Tisch, aber klapp kein Buch zu.

ANDREA: Mutter sagt, wir müssen den Milchmann bezahlen. Sonst macht er bald einen Kreis um unser Haus, Herr Galilei.

GALILEI: Es heißt: er beschreibt einen Kreis, Andrea.

ANDREA: Wie Sie wollen. Wenn wir nicht bezahlen, dann beschreibt er einen Kreis um uns, Herr Galilei.

GALILEI: Während der Gerichtsvollzieher, Herr Cambione, schnurgerade auf uns zu kommt, indem er was für eine Strecke zwischen zwei Punkten wählt?

ANDREA *grinsend*: Die kürzeste.

GALILEI: Gut. Ich habe was für dich. Sieh hinter den Sterntafeln nach.

Andrea fischt hinter den Sterntafeln ein großes hölzernes Modell des Ptolemäischen Systems hervor.

ANDREA: Was ist das?

GALILEI: Das ist ein Astrolab; das Ding zeigt, wie sich die Gestirne um die Erde bewegen, nach Ansicht der Alten.

ANDREA: Wie?

GALILEI: Untersuchen wir es. Zuerst das erste: Beschreibung.

ANDREA: In der Mitte ist ein kleiner Stein.

GALILEI: Das ist die Erde.

ANDREA: Drum herum sind, immer übereinander, Schalen.

GALILEI: Wie viele?

ANDREA: Acht.

GALILEI: Das sind die kristallinen Sphären.

ANDREA: Auf den Schalen sind Kugeln angemacht...

GALILEI: Die Gestirne.

ANDREA: Da sind Bänder, auf die sind Wörter gemalt.

GALILEI: Was für Wörter?

ANDREA: Sternnamen.

GALILEI: Als wie?

ANDREA: Die unterste Kugel ist der Mond, steht drauf. Und darüber ist die Sonne.

GALILEI: Und jetzt laß die Sonne laufen.

ANDREA *bewegt die Schalen*: Das ist schön. Aber wir sind so eingekapselt.

GALILEI *sich abtrocknend*: Ja, das fühlte ich auch, als ich das Ding zum ersten Mal sah. Einige fühlen das. *Er wirft Andrea das Handtuch zu, daß er ihm den Rücken abreibe*: Mauern und Schalen und Unbeweglichkeit! Durch zweitausend Jahre glaubte die Menschheit, daß die Sonne und alle Gestirne des Himmels sich um sie drehten. Der Papst, die Kardinäle, die Fürsten, die Gelehrten, Kapitäne, Kaufleute, Fischweiber und Schulkinder glaubten unbeweglich in dieser kristallinen Kugel zu sitzen. Aber jetzt fahren wir heraus, Andrea, in großer Fahrt. Denn die alte Zeit ist herum, und es ist eine neue Zeit. Seit hundert Jahren ist es, als erwartete die Menschheit etwas.

Die Städte sind eng, und so sind die Köpfe. Aberglauben und Pest. Aber jetzt heißt es: da es so ist, bleibt es nicht so. Denn alles bewegt sich, mein Freund. Ich denke gerne, daß es mit den Schiffen anfang. Seit Menschengedenken waren sie nur an den Küsten entlang gekrochen, aber plötzlich verließen sie die Küsten und liefen aus über alle Meere. Auf unserm alten Kontinent ist ein Gerücht entstanden: es gibt neue Kontinente. Und seit unsere Schiffe zu ihnen fahren, spricht es sich auf den lachenden Kontinenten herum: das große gefürchtete* Meer ist ein kleines Wasser. Und es ist eine große Lust aufgekommen, die Ursachen alter Dinge zu erforschen: warum der Stein fällt, den man losläßt, und wie er steigt, wenn man ihn hochwirft. Jeden Tag wird etwas gefunden. Selbst die Hundertjährigen lassen sich noch von den Jungen ins Ohr schreien, was Neues entdeckt wurde. Da ist schon viel gefunden, aber da ist mehr, was noch gefunden werden kann. Und so gibt es wieder zu tun für neue Geschlechter. In Siena, als junger Mensch, sah ich, wie ein paar Bauleute eine tausendjährige Gepflogenheit, Granitblöcke zu bewegen, durch eine neue und zweckmäßigere Anordnung der Seile ersetzen, nach einem Disput von fünf Minuten. Da und dann wußte ich: die alte Zeit ist herum, und es ist eine neue Zeit. Bald wird die Menschheit Bescheid wissen über ihre Wohnstätte, den Himmelskörper, auf dem sie haust. Was in den alten Büchern steht, das genügt ihr nicht mehr. Denn wo der Glaube tausend Jahre gesessen hat, eben da sitzt jetzt der Zweifel. Alle Welt sagt: ja, das steht in den Büchern, aber laßt uns jetzt selbst sehn. Den gefeiertsten Wahrheiten wird auf die Schulter geklopft; was nie bezweifelt wurde, das wird jetzt bezweifelt. Dadurch ist eine Zugluft entstanden, welche sogar den Fürsten und Prälaten die goldbestickten Röcke lüftet, so daß fette und dürre Beine darunter sichtbar werden, Beine wie unsere Beine. Die Himmel, hat es sich herausgestellt, sind leer. Darüber ist ein fröhliches Gelächter entstanden. Aber das Wasser der Erde treibt die neuen Spinnrocken, und auf den Schiffswerften, in den Seil- und Segelhäusern regen sich fünfhundert Hände zugleich in einer neuen Anordnung. Ich sage voraus, daß noch zu unsern Lebzeiten auf den Märkten von Astronomie gesprochen werden wird. Selbst die Söhne der Fischweiber werden in die Schulen laufen. Denn es wird diesen neuerungssüchtigen Menschen unserer Städte gefallen, daß eine neue Astronomie nun auch die Erde sich bewegen läßt. Es hat immer geheißt, die Gestirne sind an einem kristallinen Gewölbe angeheftet, daß sie nicht herunterfallen können. Jetzt haben wir Mut gefaßt und lassen sie im Freien schweben, ohne Halt, und sie sind in großer Fahrt, gleich unseren Schiffen, ohne Halt und in großer Fahrt. Und die Erde rollt fröhlich um die Sonne, und die Fischweiber, Kaufleute, Fürsten und die Kardinäle und sogar der Papst rollen mit ihr. Das Weltall aber hat über Nacht seinen Mittelpunkt verloren, und am Morgen hatte es deren unzählige. So daß jetzt jeder als Mittelpunkt angesehen wird und keiner.

Denn da ist viel Platz plötzlich. Unsere Schiffe fahren weit hinaus, unsere Gestirne bewegen sich weit im Raum herum, selbst im Schachspiel die Türme gehen neuerdings weit über alle Felder. Wie sagt der Dichter? "O früher Morgen des Beginnens!..."

ANDREA:

"O früher Morgen des Beginnens!
O Hauch des Windes, der
Von neuen Küsten kommt!"

Und Sie müssen Ihre Milch trinken, denn dann kommen sofort wieder Leute.

GALILEI: Hast du, was ich dir gestern sagte, inzwischen begriffen?

ANDREA: Was? Das mit dem Kippernikus seinem Drehen?

GALILEI: Ja.

ANDREA: Nein. Warum wollen Sie denn, daß ich es begreife? Es ist sehr schwer, und ich bin im Oktober erst elf.

GALILEI: Ich will gerade, daß auch du es begreifst. Dazu, daß man es begreift, arbeite ich und kaufe die teuren Bücher, statt den Milchmann zu bezahlen.

ANDREA: Aber ich sehe doch, daß die Sonne abends woanders hält als morgens. Da kann sie doch nicht stillstehn! Nie und nimmer.

GALILEI: Du siehst! Was siehst du? Du siehst gar nichts. Du glotzt nur. Glotzen ist nicht sehen. *Er stellt den eisernen Waschschüsselstander in die Mitte des Zimmers:* Also das ist die Sonne. Setz dich. *Andrea setzt sich auf den einen Stuhl. Galilei steht hinter ihm:* Wo ist die Sonne, rechts oder links?

ANDREA: Links.

GALILEI: Und wie kommt sie nach rechts?

ANDREA: Wenn Sie sie nach rechts tragen, natürlich.

GALILEI: Nur so? *Er nimmt ihn mitsamt dem Stuhl auf und vollführt mit ihm eine halbe Drehung:* Wo ist jetzt die Sonne?

ANDREA: Rechts.

GALILEI: Und hat sie sich bewegt?

ANDREA: Das nicht.

GALILEI: Was hat sich bewegt?

ANDREA: Ich.

GALILEI *brüllt:* Falsch! Duimnkopf! Der Stuhl!

ANDREA: Aber ich mit ihm!

GALILEI: Natürlich. Der Stuhl ist die Erde. Du sitzt drauf.

FRAU SARTI *ist eingetreten, das Bett zu machen. Sie hat zugeschaut:* Was machen Sie eigentlich mit meinem Jungen, Herr Galilei?

GALILEI: Ich lehre ihn sehen, Sarti.

FRAU SARTI: Indem Sie ihn im Zimmer herumschleppen?

ANDREA: Laß doch, Mutter. Das verstehst du nicht.

FRAU SARTI: So? Aber du verstehst es, wie? Ein junger Herr, der Unterricht wünscht. Sehr gut angezogen und bringt einen Empfehlungsbrief. *Übergibt*

diesen: Sie bringen meinen Andrea noch so weit, daß er behauptet, zwei mal zwei ist fünf. Er verwechselt schon alles, was Sie ihm sagen. Gestern Abend bewies er mir schon, daß die Erde sich um die Sonne dreht. Er ist fest überzeugt, daß ein Herr namens Kippernikus das ausgerechnet hat.

ANDREA: Hat es der Kippernikus nicht ausgerechnet, Herr Galilei? Sagen Sie es ihr selber?

FRAU SARTI: Was, Sie sagen ihm wirklich einen solchen Unsinn? Daß er es in der Schule herumplappert und die geistlichen Herren zu mir kommen, weil er lauter unheiliges Zeug vorbringt. Sie sollten sich schämen, Herr Galilei.

GALILEI *frühstückend*: Auf Grund unserer Forschungen, Frau Sarti, haben, nach heftigem Disput, Andrea und ich Entdeckungen gemacht, die wir nicht langer der Welt gegenüber geheimhalten können. Eine neue Zeit ist angebrochen, ein großes Zeitalter, in dem zu leben eine Lust ist.

FRAU SARTI: So. Hoffentlich können wir auch den Milchmann bezahlen in dieser neuen Zeit, Herr Galilei. *Auf den Empfehlungsbrief deutend*: Tun Sie mir den einzigen Gefallen und schicken Sie den nicht auch wieder weg. Ich denke an die Milchrechnung. *Ab*.

GALILEI *lachend*: Lassen Sie mich wenigstens meine Milch austrinken! *Zu Andrea*: Einiges haben wir gestern also doch verstanden!

ANDREA: Ich habe es ihr nur gesagt, damit sie sich wundert. Aber es stimmt nicht. Den Stuhl mit mir haben Sie nur seitwärts um sich selber gedreht und nicht so. *Macht eine Armbewegung vornüber*: Sonst wäre ich nämlich heruntergefallen, und das ist ein Fakt. Warum haben Sie den Stuhl nicht vorwärts gedreht? Weil dann bewiesen ist, daß ich von der Erde ebenfalls herunterfallen würde, wenn sie sich so drehen würde. Da haben Sie's.

GALILEI: Ich hab dir doch bewiesen...

ANDREA: Aber heute Nacht habe ich gefunden, daß ich da ja, wenn die Erde sich so drehen würde, mit dem Kopf die Nacht nach unten hängen würde. Und das ist ein Fakt.

GALILEI *nimmt einen Apfel vom Tisch*: Also das ist die Erde.

ANDREA: Nehmen Sie nicht lauter solche Beispiele, Herr Galilei. Damit schaffen Sie's immer.

GALILEI *den Apfel zurücklegend*: Schön.

ANDREA: Mit Beispielen kann man es immer schaffen, wenn man schlau ist. Nur, ich kann meine Mutter nicht in einem Stuhl herumschleppen wie Sie mich. Da sehen Sie, was das für ein schlechtes Beispiel ist. Und was ist, wenn der Apfel also die Erde ist? Dann ist gar nichts.

GALILEI *lacht*: Du willst es ja nicht wissen.

ANDREA: Nehmen Sie ihn wieder. Wieso hänge ich nicht mit dem Kopf nach unten nachts?

GALILEI: Also hier ist die Erde, und hier stehst du. *Er steckt einen Holzsplitter von einem Ofenseit in den Apfel*: Und jetzt dreht sich die Erde.

ANDREA: Und jetzt hänge ich mit dem Kopf nach unten.

GALILEI: Wieso? Schau genau hin! Wo ist der Kopf?

ANDREA *zeigt am Apfel*: Da. Unten.

GALILEI: Was? Er dreht zurück. Ist er etwa nicht an der gleichen Stelle? Sind die Füße nicht mehr unten? Stehst du etwa, wenn ich drehe, so? *Er nimmt den Splitter heraus und dreht ihn um.*

ANDREA: Nein. Und warum merke ich nichts von der Drehung?

GALILEI: Weil du sie mitmachst! Du und die Luft über dir und alles, was auf der Kugel ist.

ANDREA: Und warum sieht es so aus, als ob die Sonne läuft?

GALILEI *dreht wieder den Apfel mit dem Splitter*: Also unter dir siehst du die Erde, die bleibt gleich, sie ist immer unten und bewegt sich für dich nicht. Aber jetzt schau über dich. Nun ist die Lampe über deinem Kopf, aber jetzt, was ist jetzt, wenn ich gedreht habe, über deinem Kopf, also oben?

ANDREA *macht die Drehung mit*: Der Ofen.

GALILEI: Und wo ist die Lampe?

ANDREA: Unten.

GALILEI: Aha!

ANDREA: Das ist fein, das wird sie wundern.

Ludovico Marsili, ein reicher junger Mann, tritt ein.

GALILEI: Hier geht es zu wie in einem Taubenschlag.

LUDOVICO: Guten Morgen, Herr. Mein Name ist Ludovico Marsili.

GALILEI *seinen Empfehlungsbrief studierend*: Sie waren in Holland?

LUDOVICO: Wo ich viel von Ihnen hörte, Herr Galilei.

GALILEI: Ihre Familie besitzt Güter in der Campagna?

LUDOVICO: Die Mutter wünschte, daß ich mich ein wenig umsähe, was in der Welt sich zuträgt usw.

GALILEI: Und Sie hörten in Holland, daß in Italien zum Beispiel ich mich zutrage?

LUDOVICO: Und da die Mutter wünscht, daß ich mich auch in den Wissenschaften umsehe...

GALILEI: Privatunterricht: 10 Skudi pro Monat.

LUDOVICO: Sehr wohl, Herr.

GALILEI: Was sind Ihre Interessen?

LUDOVICO: Pferde.

GALILEI: Aha.

LUDOVICO: Ich habe keinen Kopf für die Wissenschaften, Herr Galilei.

GALILEI: Aha. Unter diesen Umständen sind es 15 Skudi pro Monat.

LUDOVICO: Sehr wohl, Herr Galilei.

GALILEI: Ich werde Sie in der Frühe drannehmen müssen. Es wird auf deine Kosten gehen, Andrea. Du fällst natürlich dann aus. Du verstehst, du zahlst nichts.

ANDREA: Ich geh schon. Kann ich den Apfel mithaben?

GALILEI: Ja.

Andrea ab.

LUDOVICO: Sie werden Geduld mit mir haben müssen. Hauptsächlich weil es in den Wissenschaften immer anders ist. als der gesunde Menschenverstand einem sagt. Nehmen Sie zum Beispiel dieses komische Rohr, das sie in Amsterdam verkaufen. Ich habe es genau untersucht. Eine Hülse aus grünem Leder und zwei Linsen, eine so *er deutet eine konkave Linse an*: eine so *er deutet eine konvexe Linse an*: Ich höre, eine vergrößert und eine verkleinert. Jeder vernünftige Mensch würde denken, sie gleichen einander aus. Falsch. Man sieht alles fünfmal so groß durch das Ding. Das ist Ihre Wissenschaft.

GALILEI: Was sieht man fünfmal so groß?

LUDOVICO: Kirchturmspitzen, Tauben; alles, was weit weg ist.

GALILEI: Haben Sie solche Kirchturmspitzen selber vergrößert gesehen?

LUDOVICO: Jawohl, Herr.

GALILEI: Und das Rohr hatte zwei Linsen? *Er macht auf einem Blatt eine Skizze*: Sah es so aus? *Ludovico nickt*: Wie alt ist die Erfindung?

LUDOVICO: Ich glaube, sie war nicht älter als ein paar Tage, als ich Holland verließ, jedenfalls nicht länger auf dem Markt.

GALILEI *beinahe freundlich*: Und warum muß es Physik sein? Warum nicht Pferdezucht?

Herein Frau Sarti, von Galilei unbemerkt.

LUDOVICO: Die Mutter meint, ein wenig Wissenschaft ist nötig. Alle Welt nimmt ihren Wein heutzutage mit Wissenschaft, wissen Sie.

GALILEI: Sie könnten ebensogut eine tote Sprache wählen oder Theologie. Das ist leichter. *Sieht Frau Sarti*: Gut, kommen Sie Dienstag morgen.

Ludovico geht.

GALILEI: Schau mich nicht so an. Ich habe ihn genommen.

FRAU SARTI: Weil du mich zur rechten Zeit gesehen hast. Der Kurator von der Universität ist draußen.

GALILEI: Den bring herein, der ist wichtig. Das sind vielleicht 500 Skudi. Dann brauche ich keine Schüler.

Frau Sarti bringt den Kurator herein. Galilei hat sich vollends angezogen, dabei Ziffern auf einen Zettel kritzelnd.

GALILEI: Guten Morgen, leihen Sie mir einen halben Skudo. *Gibt die Münze, die der Kurator aus dem Beutelchen fischt, der Sarti:* Sarti, schicken Sie Andrea zum Brillenmacher um zwei Linsen; hier sind die Maße.

Sarti ab mit dem Zettel.

DER KURATOR: Ich komme betreffs Ihres Ansuchens um Erhöhung des Gehalts auf 1000 Skudi. Ich kann es bei der Universität leider nicht befürworten. Sie wissen, mathematische Kollegien bringen der Universität nun einmal keinen Zustrom. Mathematik ist eine brotlose Kunst, sozusagen. Nicht als ob die Republik sie nicht über alles schätzte. Sie ist nicht so nötig wie die Philosophie, noch so nützlich wie die Theologie, aber sie verschafft den Kennern doch so unendliche Genüsse!

GALILEI *über seinen Papieren:* Mein lieber Mann, ich kann nicht auskommen mit 500 Skudi.

DER KURATOR: Aber, Herr Galilei, Sie lesen zweimal zwei Stunden in der Woche. Ihr außerordentlicher Ruf verschafft Ihnen sicher Schüler in beliebiger Menge, die zahlen können für Privatstunden. Haben Sie keine Privatschüler?

GALILEI: Herr, ich habe zu viele! Ich lehre und lehre, und wann soll ich lernen? Mann Gottes, ich bin nicht so siebengescheit wie die Herren von der philosophischen Fakultät. Ich bin dumm. Ich verstehe rein gar nichts. Ich bin also gezwungen, die Locher in meinem Wissen auszustopfen. Und wann soll ich das tun? Wann soll ich forschen? Herr, meine Wissenschaft ist noch wißbegierig! Über die größten Probleme haben wir heute noch nichts als Hypothesen. Aber wir verlangen Beweise von uns. Und wie soll ich da weiterkommen, wenn ich, um meinen Haushalt in Gang zu halten, gezwungen bin, jedem Wasserkopf, der es bezahlen kann, einzutrichtern, daß die Parallelen sich im Unendlichen schneiden?

DER KURATOR: Vergessen Sie nicht ganz, daß die Republik vielleicht nicht so viel bezahlt, wie gewisse Fürsten bezahlen, daß sie aber die Freiheit der Forschung garantiert. Wir in Padua lassen sogar Protestanten als Hörer zu! Und wir verleihen ihnen den Doktorgrad. Herrn Gremonini haben wir nicht nur nicht an die Inquisition ausgeliefert, als man uns bewies, bewies Herr Galilei, daß er irreligiöse Äußerungen tut, sondern wir haben ihm sogar eine Gehaltserhöhung bewilligt. Bis nach Holland weiß man, daß Venedig die Republik ist, in der die Inquisition nichts zu sagen hat. Und das ist einiges wert für Sie, der Sie Astronom sind, also in einem Fach tätig, wo seit geraumer Zeit die Lehre der Kirche nicht mehr mit dem schuldigen Respekt geachtet wird!

GALILEI: Herrn Giordano Bruno haben Sie von hier nach Rom ausgeliefert.
Weil er die Lehre des Kopernikus verbreitete.

DER KURATOR: Nicht, weil er die Lehre des Herrn Kopernikus verbreitete,
die übrigens falsch ist, sondern weil er kein Venezianer war und auch keine
Anstellung hier hatte. Sie können den Verbrannten also aus dem Spiele
lassen. Nebenbei, bei aller Freiheit ist es doch rätlich, einen solchen Namen,
auf dem der ausdrückliche Fluch der Kirche ruht, nicht so sehr laut in alle
Winde rufen, auch hier nicht, ja, nicht einmal hier.

GALILEI: Euer Schutz der Gedankenfreiheit ist ein ganz gutes Geschäft, wie?
Indem ihr darauf verweist, daß woanders die Inquisition herrscht und
brennt, kriegt ihr hier billig gute Lehrkräfte. Den Schutz vor der Inquisition
laßt ihr euch damit vergüten, daß ihr die schlechtesten Gehälter zahlt.

DER KURATOR: Ungerecht! Ungerecht! Was würde es Ihnen schon nützen,
beliebig viel freie Zeit zur Forschung zu haben, wenn jeder beliebige
ungebildete Mönch der Inquisition Ihre Gedanken einfach verbieten könnte?
Keine Rose ohne Dornen, keine Fürsten ohne Mönche, Herr Galilei!

GALILEI: Und was nützt freie Forschung ohne freie Zeit zu forschen? Was
geschieht mit den Ergebnissen? Vielleicht zeigen Sie den Herren von der
Signoria einmal diese Untersuchungen über die Fallgesetze *er weist auf ein
Bündel Manuskripte*: und fragen sie, ob das nicht ein paar Skudi mehr wert ist!

DER KURATOR: Es ist unendlich viel mehr wert, Herr Galilei.

GALILEI: Nicht unendlich viel mehr wert, sondern 500 Skudi mehr, Herr.

DER KURATOR: Skudi wert ist nur, was Skudi bringt. Wenn Sie Geld haben
wollen, müssen Sie etwas anderes vorzeigen. Sie können für das Wissen,
das Sie verkaufen, nur so viel verlangen, als es dem, der es Ihnen abkauft,
einbringt. Die Philosophie zum Beispiel, die Herr Colombe in Florenz
verkauft, bringt dem Fürsten mindestens 10 000 Skudi im Jahr ein. Ihre
Fallgesetze haben Staub aufgewirbelt, gewiß. Man klatscht Ihnen Beifall in
Paris und Prag. Aber die Herren, die da klatschen, bezahlen der Universität
Padua nicht, was Sie sie kosten. Ihr Unglück ist Ihr Fach, Herr Galilei.

GALILEI: Ich verstehe: freier Handel, freie Forschung. Freier Handel mit der
Forschung, wie?

DER KURATOR: Aber Herr Galilei! Welch eine Auffassung! Erlauben Sie mir
zu sagen, daß ich Ihre spaßhaften Bemerkungen nicht ganz verstehe. Der
blühende Handel der Republik erscheint mir kaum als etwas Verächtliches.
Noch viel weniger aber vermöchte ich als langjähriger Kurator der
Universität in diesem, darf ich es sagen, frivolen Ton von der Forschung zu
sprechen. *Während Galilei sehnsüchtige Blicke nach seinem Arbeitstisch schickt*:
Bedenken Sie die Zustände ringsum! Die Sklaverei, unter deren Peitsche die
Wissenschaften an gewissen Orten seufzen! Aus alten Lederfolianten hat
man dort Peitschen geschnitten. Man muß dort nicht wissen, wie der Stein
fällt, sondern was der Aristoteles darüber schreibt. Die Augen hat man nur

zum Lesen. Wozu neue Fallgesetze, wenn nur die Gesetze des Fußfalls wichtig sind? Halten Sie dagegen die unendliche Freude, mit der unsere Republik Ihre Gedanken, sie mögen so kühn sein, wie sie wollen, aufnimmt! Hier können Sie forschen! Hier können Sie arbeiten! Niemand überwacht Sie, niemand unterdrückt Sie! Unsere Kaufleute, die wissen, was besseres Leinen im Kampf mit der Florentiner Konkurrenz bedeutet, hören mit Interesse Ihren Ruf "Bessere Physik!", und wieviel verdankt die Physik dem Schrei nach besseren Webstühlen! Unsere hervorragendsten Bürger interessieren sich für Ihre Forschungen, besuchen Sie, lassen sich Ihre Entdeckungen vorführen, Leute, deren Zeit kostbar ist. Verachten Sie nicht den Handel, Herr Galilei. Niemand würde hier dulden, daß Ihre Arbeit auch nur im geringsten gestört wird, daß Unberufene Ihnen Schwierigkeiten bereiten. Geben Sie zu, Herr Galilei, daß Sie hier arbeiten können!

GALILEI *verzweifelt*: Ja.

DER KURATOR: Und was das Materielle angeht: machen Sie doch mal wieder was so Hübsches wie Ihren famosen Proportionalzirkel, mit dem man *er zählt es an den Fingern ab*: ohne alle mathematischen Kenntnisse Linien ausziehen, die Zinseszinsen eines Kapitals berechnen, Grundrisse von Liegenschaften in verkleinertem oder vergrößertem Maßstab reproduzieren und die Schwere von Kanonenkugeln bestimmen kann.

GALILEI: Schnickschnack.

DER KURATOR: Etwas, was die höchsten Herren entzückt und in Erstaunen gesetzt hat und was Bargeld getragen hat, nennen Sie Schnickschnack. Ich höre, daß sogar der General Stefano Gritti mit diesem Instrument Wurzeln ausziehen kann!

GALILEI: Wahrhaftig ein Wunderwerk. Trotzdem, Priuli, Sie haben mich nachdenklich gemacht. Priuli, ich habe vielleicht etwas für Sie von der erwähnten Art. *Er nimmt das Blatt mit der Skizze auf*.

DER KURATOR: Ja? Das wäre die Lösung. *Steht auf*: Herr Galilei, wir wissen, Sie sind ein großer Mann. Ein großer, aber unzufriedener Mann, wenn ich so sagen darf.

GALILEI: Ja, ich bin unzufrieden, und das ist es, was ihr mir noch bezahlen würdet, wenn ihr Verstand hättet! Denn ich bin mit mir unzufrieden. Aber statt dessen sorgt ihr, daß ich es mit euch sein muß. Ich gebe es zu, es macht mir Spaß, ihr meine Herren Venezianer, in eurem berühmten Arsenal, den Werften und Artilleriezeughäusern meinen Mann zu stellen. Aber ihr laßt mir keine Zeit, den weiterführenden Spekulationen nachzugehen, welche sich mir dort für mein Wissensgebiet aufdrängen. Ihr verbindet dem Ochsen, der da drischt, das Maul: Ich bin 46 Jahre alt und habe nichts geleitet, was mich befriedigt.

DER KURATOR: Da möchte ich Sie nicht länger stören.

GALILEI: Danke.

Der Kurator ab. Galilei bleibt einige Augenblicke allein und beginnt zu arbeiten. Dann kommt Andrea gelaufen.

GALILEI *im Arbeiten*: Warum hast du den Apfel nicht gegessen?

ANDREA: Damit zeige ich ihr doch, daß sie sich dreht.

GALILEI: Ich muß dir etwas sagen, Andrea, sprich nicht zu ändern Leuten von unsern Ideen.

ANDREA: Warum nicht?

GALILEI: Die Obrigkeit hat es verboten.

ANDREA: Aber es ist doch die Wahrheit.

GALILEI: Aber sie verbietet es. In diesem Fall kommt noch etwas dazu. Wir Physiker können immer noch nicht beweisen, was wir für richtig halten. Selbst die Lehre des großen Kopernikus ist noch nicht bewiesen. Sie ist nur eine Hypothese. Gib mir die Linsen.

ANDREA: Der halbe Skudo hat nicht gereicht. Ich mußte meinen Rock dalassen. Pfand.

GALILEI: Was wirst du ohne Rock im Winter machen?

Pause. Galilei ordnet die Linsen auf dem Blatt mit der Skizze an.

ANDREA: Was ist eine Hypothese?

GALILEI: Das ist, wenn man etwas als wahrscheinlich annimmt, aber keine Fakten hat. Daß die Felice dort unten, vor dem Korbmacherladen, die ihr Kind an der Brust hat, dem Kind Milch gibt und nicht etwa Milch von ihm empfängt, das ist so lange eine Hypothese, als man nicht hingehen und es sehen und beweisen kann. Den Gestirnen gegenüber sind wir wie Würmer mit trüben Augen, die nur ganz wenig sehen. Die alten Lehren, die tausend Jahre geglaubt wurden, sind ganz baufällig; an diesen riesigen Gebäuden ist weniger Holz als an den Stützen, die sie halten sollen. Viele Gesetze, die wenig erklären, während die neue Hypothese wenige Gesetze hat, die vieles erklären.

ANDREA: Aber Sie haben mir alles bewiesen.

GALILEI: Nur, daß es so sein kann. Du verstehst, die Hypothese ist sehr schön, und es spricht nichts dagegen.

ANDREA: Ich möchte auch Physiker werden, Herr Galilei.

GALILEI: Das glaube ich, angesichts der Unmenge von Fragen, die es auf unserm Gebiet zu klären gibt. *Er ist zum Fenster gegangen und hat durch die Linsen geschaut*: Mäßig interessiert: Schau einmal da durch, Andrea.

ANDREA: Heilige Maria, alles kommt nah. Die Glocke auf dem Campanile ganz nah. kh kann sogar die kupfernen Lettern lesen: Gracia dei.

GALILEI: Das bringt uns 500 Skudi.

SZENE 2

Galilei überreicht der Republik Venedig eine neue Erfindung.

**Groß ist nicht alles, was ein großer Mann tut.
Und Galilei aß gern gut.
Nun hört, und seid nicht grimm darob,
Die Wahrheit übers Teleskop**

Das große Arsenal von Venedig am Hafen. Ratsherren, an ihrer Spitze der Doge. Seitwärts Galileis Freund Sagredo und die fünfzehnjährige Virginia Galilei mit einem Samtkissen, auf dem ein etwa 60 Zentimeter langes Fernrohr in karmesinrotem Lederutteral liegt. Auf einem Podest Galilei. Hinter sich das Gestell für das Fernrohr, betreut von dem Linsenschleifer Federzoni.

GALILEI: Eure Exzellenz, Hohe Signoria! Als Lehrer der Mathematik an Ihrer Universität in Padua und Direktor Ihres Großen Arsenalts hier in Venedig habe ich es stets als meine Aufgabe betrachtet, nicht nur meinem hohen Lehrauftrag zu genügen, sondern auch durch nützliche Erfindungen der Republik Venedig außergewöhnliche Vorteile zu schaffen. Mit tiefer Freude und aller schuldigen Demut kann ich Ihnen heute ein vollkommen neues Instrument vorführen und überreichen, mein Fernrohr oder Teleskop, angefertigt in Ihrem weltberühmten Großen Arsenal nach den höchsten wissenschaftlichen und christlichen Grundsätzen, Frucht siebenzehnjähriger geduldiger Forschung Ihres ergebenen Dieners.

*Galilei verläßt das Podest und stellt sich neben Sagredo.
Händeklatschen. Galilei verbeugt sich.*

GALILEI *leise* zu Sagredo: Zeitverlust!

SAGREDO *leise*: Du wirst deinen Fleischer bezahlen können, Alter.

GALILEI: Ja, es wird ihnen Geld einbringen. *Er verbeugt sich wieder.*

DER KURATOR *betritt das Podest*: Exzellenz, Hohe Signoria! Wieder einmal bedeckt sich ein Ruhmesblatt im großen Buch der Künste mit venezianischen Schriftzeichen. *Höflicher Beifall*: Ein Gelehrter von Weltruf übergibt Ihnen, und Ihnen allein, hier ein höchst verkaufbares Rohr, es her/ausstellen und auf den Markt zu werfen, wie immer Sie belieben. *Stärkerer Beifall*: Und ist es Ihnen beigefallen, daß wir vermittels dieses Instruments im Kriege die Schiffe des Feindes nach Zahl und Art volle zwei Stunden früher erkennen werden als er die unsern, so daß wir, seine Stärke wissend, uns zur Verfolgung, zum Kampf oder zur Flucht zu entscheiden vermögen? *Sehr starker Beifall*: Und nun, Exzellenz, Hohe Signoria, bittet Herr Galilei Sie, dieses Instrument seiner Erfindung, dieses Zeugnis seiner Intuition, aus der Hand seiner reizenden Tochter entgegenzunehmen.

Musik. Virginia tritt vor, verbeugt sich, übergibt das Fernrohr dem Kurator, der es Federzoni übergibt. Federzoni legt es auf das Gestell und stellt es ein. Doge und Ratsherren besteigen das Podium und schauen durch das Rohr.

GALILEI *leise*: Ich kann dir nicht versprechen, daß ich den Karneval hier durchstehen werde. Die meinen hier, sie kriegen einen einträglichen Schnickschnack, aber es ist viel mehr. Ich habe das Rohr gestern nacht auf den Mond gerichtet.

SAGREDO: Was hast du gesehen?

GALILEI: Er leuchtet nicht selbst.

SAGREDO: Was?

RATSHERREN: Ich kann die Befestigungen von Santa Rosita sehen, Herr Galilei. – Auf dem Boot dort essen sie zu Mittag. Bratfisch. Ich habe Appetit.

GALILEI: Ich sage dir, die Astronomie ist seit tausend Jahren stehengeblieben, weil sie kein Fernrohr hatten.

RATSHERR: Herr Galilei!

SAGREDO: Man wendet sich an dich.

RATSHERR: Mit dem Ding sieht man zu gut. Ich werde meinen Frauenzimmern sagen müssen, daß das Baden auf dem Dach nicht mehr geht.

GALILEI: Weißt du, aus was die Milchstraße besteht?

SAGREDO: Nein.

GALILEI: Ich weiß es.

RATSHERR: Für so ein Ding kann man seine 10 Skudi verlangen, Herr Galilei.

Galilei verbeugt sich.

VIRGINIA *bringt Ludovico zu ihrem Vater*: Ludovico will dir gratulieren, Vater.

LUDOVICO *verlegen*: Ich gratuliere, Herr.

GALILEI: Ich habe es verbessert.

LUDOVICO: Jawohl, Herr. Ich sah, Sie machten das Futteral rot. In Holland war es grün.

GALILEI *wendet sich zu Sagredo*: Ich frage mich sogar, ob ich mit dem Ding nicht eine gewisse Lehre nachweisen kann.

SAGREDO: Nimm dich zusammen.

DER KURATOR: Ihre 500 Skudi sind unter Dach, Galilei.

GALILEI *ohne ihn zu beachten*: Ich bin natürlich sehr mißtrauisch gegen jede vorschnelle Folgerung.

Der Doge, ein dicker, bescheidener Mann, hat sich Galilei genähert und versucht mit unbeholfener Würde ihn anzureden.

DER KURATOR: Herr Galilei, seine Exzellenz, der Doge.

Der Doge schüttelt Galilei die Hand.

GALILEI: Richtig, die 500! Sind Sie zufrieden, Exzellenz?

DOGE: Unglücklicherweise brauchen wir in der Republik immer einen Vorwand für unsere Siadtväter, um unseren Gelehrten etwas zukommen lassen zu können.

DER KURATOR: Andererseits, wo bliebe sonst der Ansporn, Herr Galilei?

DOGE *lächelnd*: Wir brauchen den Vorwand!

*Der Doge und der Kurator führen Galilei zu den Ratsherren,
die ihn umringen. Virginia und Ludovico gehen langsam weg.*

VIRGINIA: Habe ich es richtig gemacht?

LUDOVICO: Ich fand es richtig.

VIRGINIA: Was hast du denn?

LUDOVICO: Oh, nichts. Ein grünes Futteral wäre vielleicht ebensogut gewesen.

VIRGINIA: Ich glaube, alle sind sehr zufrieden mit Vater.

LUDOVICO: Und ich glaube, ich fange an, etwas von Wissenschaft zu verstehen.

SZENE 3

10. Januar 1610: Vermittels des Fernrohrs entdeckt Galilei am Himmel Erscheinungen, welche das Kopernikanische System beweisen. Von seinem Freund vor den möglichen Folgen seiner Forschungen gewarnt, bezeugt Galilei seinen Glauben an die menschliche Vernunft.

**Sechzehnhundertzehn, zehnter Januar:
Galileo Galilei sah, daß kein Himmel war.**

*Studierzimmer des Galilei in Padua. Nacht.
Galilei und Sagredo, in dicke Mäntel gehüllt, am Fernrohr.*

SAGREDO *durch das Fernrohr schauend, halblaut*: Der Sichelrand ist ganz unregelmäßig, zackig und rauh. Auf dem dunklen Teil, in der Nähe des leuchtenden Rands, sind leuchtende Punkte. Sie treten einer nach dem anderen hervor. Von diesen Punkten aus ergießt sich das Licht, wachsend über immer weitere Flächen, wo es zusammenfließt mit dem größeren leuchtenden Teil.

GALILEI: Wie erklärst du dir diese leuchtenden Punkte?

SAGREDO: Es kann nicht sein.

GALILEI: Doch. Es sind Berge.

SAGREDO: Auf einem Stern?

GALILEI: Riesenberge. Deren Spitzen die aufgehende Sonne vergoldet, während rings Nacht auf den Abhängen liegt. Du siehst das Licht von den höchsten Gipfeln in die Täler niedersteigen.

SAGREDO: Aber das widerspricht aller Astronomie von zwei Jahrtausenden.

GALILEI: So ist es. Was du siehst, hat noch kein Mensch gesehen, außer mir. Du bist der zweite.

SAGREDO: Aber der Mond kann keine Erde sein mit Bergen und Tälern, so wenig die Erde ein Stern sein kann.

GALILEI: Der Mond kann eine Erde sein mit Bergen und Tälern, und die Erde kann ein Stern sein. Ein gewöhnlicher Himmelskörper, einer unter Tausenden. Sieh noch einmal hinein. Siehst du den verdunkelten Teil des Mondes ganz dunkel?

SAGREDO: Nein. Jetzt, wo ich darauf achtgebe, sehe ich ein schwaches, aschfarbenes Licht darauf ruhen.

GALILEI: Was kann das für ein Licht sein?

SAGREDO: ?

GALILEI: Das ist von der Erde.

SARGEDO: Das ist Unsinn. Wie soll die Erde leuchten, mit ihren Gebirgen und Wäldern und Gewässern, ein kalter Körper?

GALILEI: So wie der Mond leuchtet. Weil die beiden Sterne angeleuchtet sind von der Sonne, darum leuchten sie. Was der Mond uns ist, das sind wir dem Mond. Und er sieht uns einmal als Sichel, einmal als Halbkreis, einmal voll und einmal nicht.

SAGRKDO: So wäre kein Unterschied zwischen Mond und Erde?

GALILEI: Offenbar nein.

SAGREDO: Vor noch nicht zehn Jahren ist ein Mensch in Rom verbrannt worden. Er hieß Giordano Bruno und hatte eben das behauptet.

GALILEI: Gewiß. Und wir sehen es. Laß dein Auge am Rohr, Sagredo. Was du siehst, ist, daß es keinen Unterschied zwischen Himmel und Erde gibt. Heute ist der 10. Januar 1610. Die Menschheit trägt in ihr Journal ein: Himmel abgeschafft.

SAGREDO: Das ist furchtbar.

GALILEI: Ich habe noch eine Sache entdeckt. Sie ist vielleicht noch erstaunlicher.

SARTI *herein*: Der Kurator.

Der Kurator stürzt herein.

DER KURATOR: Entschuldigen Sie die späte Stunde. Ich wäre Ihnen verpflichtet, wenn ich mit Ihnen allein sprechen könnte.

GALILEI: Herr Sagredo kann alies hören, was ich hören kann, Herr Priuli.

DER KURATOR: Aber es wird Ihnen vielleicht doch nicht angenehm sein, wenn der Herr hört, was vorgefallen ist. Es ist leider etwas ganz und gar Unglaubliches.

GALILEI: Herr Sagredo ist es gewohnt, in meiner Gegenwart Unglaublichem zu begegnen, wissen Sie.

DER KURATOR: Ich fürchte, ich fürchte. *Auf das Fernrohr zeigend*: Das ist ja das famose Ding. Das Ding können Sie grade so gut wegwerfen. Es ist nichts damit, absolut nichts.

SAGREDO *der unruhig herumgegangen war*: Wieso?

DER KURATOR: Wissen Sie, daß man diese Ihre Erfindung, die Sie als Frucht einer siebzehnjährigen Forschertätigkeit bezeichnet haben, an jeder Straßenecke Italiens für ein paar Skudi kaufen kann? Und zwar hergestellt in Holland? In diesem Augenblick läßt im Hafen ein holländischer Frachter 500 Fernrohre aus!

GALILEI: Tatsächlich?

DER KURATOR: Ich verstehe nicht Ihre Ruhe, Herr.

SAGREDO: Was bekümmert Sie eigentlich? Lassen Sie sich erzählen, daß Herr Galilei vermittels dieses Instruments in eben diesen Tagen umwälzende Entdeckungen die Gestirnwelt betreffend gemacht hat.

GALILEI *lachend*: Sie können durchsehen, Priuli.

DER KURATOR: So lassen Sie sich erzählen, daß mir die Entdeckung genügt, die ich als der Mann, der für diesen Schund Herrn Galilei eine Gehaltsverdoppelung verschafft hat, gemacht habe. Es ist ein reiner Zufall, daß die Herren von der Signoria, die im Glauben, in diesem Instrument der Republik etwas zu sichern, was nur hier hergestellt werden kann, nicht beim ersten Durchblicken an der nächsten Straßenecke, siebenmal vergrößert, einen gewöhnlichen Straßenhändler erblickt haben, der eben dieses Rohr für ein Butterbrot verkauft.

Galilei lacht schallend.

SAGREDO: Lieber Herr Priuli, ich kann den Wert dieses Instruments für den Handel vielleicht nicht beurteilen, aber sein Wert für die Philosophie ist so unermeßlich, daß...

DER KURATOR: Für die Philosophie! Was hat Herr Galilei, der Mathematiker ist, mit der Philosophie zu schaffen? Herr Galilei, Sie haben seinerzeit der Stadt eine sehr anständige Wasserpumpe erfunden, und Ihre Berieselungsanlage funktioniert. Die Tuchweber loben Ihre Maschine ebenfalls, wie konnte ich da so was erwarten?

GALILEI: Nicht so schnell, Priuli. Die Seewege sind immer noch lang, unsicher und teuer. Es fehlt uns eine Art zuverlässiger Uhr am Himmel. Ein Wegweiser für die Navigation. Nun habe ich Grund zu der Annahme, daß mit dem Fernrohr gewisse Gestirne, die sehr regelmäßige Bewegungen vollführen, deutlich wahrgenommen werden können. Neue Sternkarten könnten da der Schifffahrt Millionen von Skudi ersparen, Priuli.

DER KURATOR: Lassen Sie's. Ich habe Ihnen schon zuviel zugehört. Zum Dank für meine Freundlichkeit haben Sie mich zum Gelächter der Stadt

gemacht. Ich werde im Gedächtnis fortleben als der Kurator, der sich mit einem wertlosen Fernrohr hereinlegen ließ. Sie haben allen Grund zu lachen. Sie haben Ihre 500 Skudi. Ich aber kann Ihnen sagen, und es ist ein ehrlicher Mann, der Ihnen das sagt: mich eckelt diese Welt an!

Er geht, die Tür hinter sich zuschlagend.

GALILEI: In seinem Zorn wird er geradezu sympathisch. Hast du gehört, eine Welt, in der man nicht Geschäfte machen kann, eckelt ihn an!

SAGREDO: Hast du gewußt von diesen holländischen Instrumenten?

GALILEI: Natürlich, vom Hörensagen. Aber ich habe diesen Filzen von der Signoria ein doppelt so gutes konstruiert. Wie soll ich arbeiten, mit dem Gerichtsvollzieher in der Stube? Und Virginia braucht wirklich bald eine Aussteuer, sie ist nicht intelligent. Und dann, ich kaufe gern Bücher, nicht nur über Physik, und ich esse gern anständig. Bei gutem Essen fällt mir am meisten ein. Ein verrottetes Zeitalter! Sie haben mir nicht so viel bezahlt wie einem Kutscher, der ihnen die Weinfässer fährt. Vier Klafter Brennholz für zwei Vorlesungen über Mathematik. Ich habe ihnen jetzt 500 Skudi herausgerissen, aber ich habe auch jetzt noch Schulden, einige sind zwanzig Jahre alt. Fünf Jahre Muße für Forschung, und ich hätte alles bewiesen! Ich werde dir noch etwas anderes zeigen.

SAGREDO *zögert, an das Fernrohr zu gehen*: Ich verspüre beinahe etwas wie Furcht, Galilei.

GALILEI: Ich werde dir jetzt einen der milchweiß glänzenden Nebel der Milchstraße vorführen. Sage mir, aus was er besteht!

SAGREDO: Das sind Sterne, unzählige.

GALILEI: Allein im Sternbild des Orion sind es 500 Fixsterne. Das sind die vielen Welten, die zahllosen anderen, die entfernteren Gestirne, von denen der Verbrannte gesprochen hat. Er hat sie nicht gesehen, er hat sie erwartet!

SAGREDO: Aber selbst wenn diese Erde ein Stern ist, so ist es noch ein weiter Weg zu den Behauptungen des Kopernikus, daß sie sich um die Sonne dreht. Da ist kein Gestirn am Himmel, um das ein andres sich dreht. Aber um die Erde dreht sich immer noch der Mond.

GALILEI: Sagredo, ich frage mich. Seit vorgestern frage ich mich. Da ist der Jupiter. *Er stellt ihn ein*: Da sind nämlich vier kleinere Sterne nahe bei ihm, die man nur durch das Rohr sieht. Ich sah sie am Montag, nahm aber nicht besondere Notiz von ihrer Position. Gestern sah ich wieder nach. Ich hätte schwören können, alle vier hatten ihre Position geändert. Ich merkte sie mir an. Sie stehen wieder anders. Was ist das? Ich sah doch vier. *In Bewegung*: Sieh du durch!

SAGREDO: Ich sehe drei.

GALILEI: Wo ist der vierte? Da sind die Tabellen. Wir müssen ausrechnen, was für Bewegungen sie gemacht haben können.

Sie setzen sich erregt zur Arbeit. Es wird dunkel auf der Bühne, jedoch sieht man weiter am Rundhori/ont den Jupiter und seine Begleitsterne. Wenn es wieder hell wird, sitzen sie immer noch, mit Wintermänteln an.

GALILEI: Es ist bewiesen. Der vierte kann nur hinter den Jupiter gegangen sein, wo man ihn nicht sieht. Da hast du ein Gestirn, um das ein anderes sich dreht.

SAGREDO: Aber die Kristallschale, an die der Jupiter angeheftet ist?

GALILEI: Ja, wo ist sie jetzt? Wie kann der Jupiter angeheftet sein, wenn andere Sterne um ihn kreisen? Da ist keine Stütze im Himmel, da ist kein Halt im Weltall! Da ist eine andere Sonne!

SAGREDO: Beruhige dich. Du denkst zu schnell.

GALILEI: Was, schnell! Mensch, reg dich auf! Was du siehst, hat noch keiner gesehen. Sie hatten recht!

SAGREDO: Wer? Die Kopernikaner?

GALILEI: Und der andere! Die ganze Welt war gegen sie, und sie hatten recht. Das ist was für Andrea! *Er läuft außer sich zur Tür und ruft hinaus:* Frau Sarti! Frau Sarti!

SAGREDO: Galilei, du sollst dich beruhigen!

GALILEI: Sagredo, du sollst dich aufregen! Frau Sarti!

SAGREDO *dreht das Fernrohr weg:* Willst du aufhören, wie ein Narr herumzubrüllen?

GALILEI: Willst du aufhören, wie ein Stockfisch dazustehen, wenn die Wahrheit entdeckt ist?

SAGREDO: Ich stehe nicht wie ein Stockfisch, sondern ich zittere, es könnte die Wahrheit sein.

GALILEI: Was?

SAGREDO: Hast du allen Verstand verloren? Weißt du wirklich nicht mehr, in was für eine Sache du kommst, wenn das wahr ist, was du siehst? Und du es auf allen Märkten herumschreist: daß die Erde ein Stern ist und nicht der Mittelpunkt des Universums.

GALILEI: Ja, und daß nicht das ganze riesige Weltall mit allen Gestirnen sich um unsere winzige Erde dreht, wie jeder sich denken konnte!

SAGREDO: Daß da also nur Gestirne sind! Und wo ist dann Gott?

GALILEI: Was meinst du damit?

SAGREDO: Gott! Wo ist Gott?

GALILEI *zornig:* Dort nicht! So wenig wie er hier auf der Erde zu finden ist, wenn dort Wesen sind und ihn hier suchen sollten!

SAGREDO: Und wo ist also Gott?

GALILEI: Bin ich Theologe? Ich bin Mathematiker.

SAGREDO: Vor allem bist du ein Mensch. Und ich frage dich, wo ist Gott in deinem Weltsystem?

GALILEI: In uns oder nirgends.

SAGREDO *schreiend*: Wie der Verbrannte gesagt hat?

GALILEI: Wie der Verbrannte gesagt hat.

SAGREDO: Darum ist er verbrannt worden! Vor noch nicht zehn Jahren!

GALILEI: Weil er nichts beweisen konnte. Weil er es nur behauptet hat. Frau Sarti!

SAGREDO: Galilei, ich habe dich immer als einen schlaunen Mann gekannt. Siebzehn Jahre in Padua und drei Jahre in Pisa hast du Hunderte von Schülern geduldig das Ptolemäische System gelehrt, das die Kirche verkündet und die Schrift bestätigt, auf der die Kirche ruht. Du hast es für falsch gehalten mit dem Kopernikus, aber du hast es gelehrt.

GALILEI: Weil ich nichts beweisen konnte.

SAGREDO *ungläubig*: Und du glaubst, das macht einen Unterschied?

GALILEI: Allen Unterschied! Sieh her, Sagredo! Ich glaube an den Menschen, und das heißt, ich glaube an seine Vernunft! Ohne diesen Glauben würde ich nicht die Kraft haben, am Morgen aus meinem Bett aufzustehen.

SAGREDO: Dann will ich dir etwas sagen: ich glaube nicht an sie. Vierzig Jahre unter den Menschen haben mich ständig gelehrt, daß sie der Vernunft nicht zugänglich sind. Zeige ihnen einen roten Kometenschweif, jage ihnen eine dumpfe Angst ein, und sie werden aus ihren Häusern laufen und sich die Beine brechen. Aber sage ihnen einen vernünftigen Satz und beweise ihn mit sieben Gründen, und sie werden dich einfach auslachen.

GALILEI: Das ist ganz falsch und eine Verleumdung. Ich begreife nicht, wie du, so etwas glaubend, die Wissenschaft lieben kannst. Nur die Toten lassen sich nicht mehr von Gründen bewegen!

SAGREDO: Wie kannst du ihre erbärmliche Schlaueit mit Vernunft verwechseln!

GALILEI: Ich rede nicht von ihrer Schlaueit. Ich weiß, sie nennen den Esel ein Pferd, wenn sie ihn verkaufen, und das Pferd einen Esel, wenn sie es einkaufen wollen. Das ist ihre Schlaueit. Die Alte, die am Abend vor der Reise dem Maulesel mit der harten Hand ein Extrabüschel Heu vorlegt, der Schiffer, der beim Einkauf der Vorräte des Sturmes und der Windstille gedenkt, das Kind, das die Mütze aufstülpt, wenn ihm bewiesen wurde, daß es regnen kann, sie alle sind meine Hoffnung, sie alle lassen Gründe gelten. Ja, ich glaube an die sanfte Gewalt der Vernunft über die Menschen. Sie können ihr auf die Dauer nicht widerstehen. Kein Mensch kann lange zusehen, wie ich *er läßt aus der Hand einen Stein auf den Boden fallen*: einen Stein fallen lasse und dazu sage: er fällt nicht. Dazu ist kein Mensch imstande. Die Verführung, die von einem Beweis ausgeht, ist zu groß. Ihr erliegen die meisten, auf die Dauer alle. Das Denken gehört zu den größten Vergnügungen der menschlichen Rasse.

FRAU SARTI *tritt ein*: Brauchen Sie etwas, Herr Galilei?

GALILEI *der wieder an seinem Fernrohr ist und Notizen macht, sehr freundlich*: Ja, ich brauche den Andrea.

FRAU SARTI: Andrea? Er liegt im Bett und schläft.

GALILEI: Können Sie ihn nicht wecken?

FRAU SARTI: Wozu brauchen Sie ihn denn?

GALILEI: Ich will ihm etwas zeigen, was ihn freuen wird. Er soll etwas sehen, was noch kein Mensch gesehen hat, seit die Erde besteht, außer uns.

FRAU SARTI: Etwa wieder etwas durch Ihr Rohr?

GALILEI: Etwas durch mein Rohr, Frau Sarti.

FRAU SARTI: Und darum soll ich ihn mitten in der Nacht aufwecken? Sind Sie denn bei Trost? Er braucht seinen Nachtschlaf. Ich denke nicht daran, ihn aufzuwecken.

GALILEI: Bestimmt nicht?

FRAU SARTI: Bestimmt nicht.

GALILEI: Frau Sarti, vielleicht können dann Sie mir helfen. Sehen Sie, es ist eine Frage entstanden, über die wir uns nicht einig werden können, wahrscheinlich, weil wir zu viele Bücher gelesen haben. Es ist eine Frage über den Himmel, eine Frage die Gestirne betreffend. Sie lautet: ist es anzunehmen, daß das Große sich um das Kleine dreht, oder dreht wohl das Kleine sich um das Große?

FRAU SARTI *mißtrauisch*: Mit Ihnen kennt man sich nicht leicht aus, Herr Galilei. Ist das eine ernsthafte Frage, oder wollen Sie mich wieder einmal zum besten haben?

GALILEI: Eine ernste Frage.

FRAU SARTI: Dann können Sie schnell Antwort haben. Stelle ich Ihnen das Essen hin, oder stellen Sie es mir hin?

GALILEI: Sie stellen es mir hin. Gestern war es angebrannt.

FRAU SARTI: Und warum war es angebrannt? Weil ich Ihnen die Schuhe bringen mußte, mitten im Kochen. Habe ich Ihnen nicht die Schuhe gebracht?

GALILEI: Vermutlich.

FRAU SARTI: Sie sind es nämlich, der studiert hat und der bezahlen kann.

GALILEI: Ich sehe. Ich sehe, da ist keine Schwierigkeit. Guten Morgen, Frau Sarti.

Frau Sarti belustigt ab.

GALILEI: Und solche Leute sollen nicht die Wahrheit begreifen können? Sie schnappen danach!

*Eine Frühmetteglocke hat begonnen zu himmeln.
Herein Virginia, im Mantel, ein Windlicht tragend.*

VIRGINIA: Guten Morgen, Vater.

GALILEI: Warum bist du schon auf?

VIRGINIA: Ich gehe mit Frau Sarti zur Frühmette. Ludovico kommt auch hin.

Wie war die Nacht, Vater?

GALILEI: Hell.

VIRGINIA: Darf ich durchschauen?

GALILEI: Warum? *Virginia weiß keine Antwort*: Es ist kein Spielzeug.

VIRGINIA: Nein, Vater.

GALILEI: Übrigens ist das Rohr eine Enttäuschung, das wirst du bald überall zu hören bekommen. Es wird für 3 Skudi auf der Gasse verkauft und ist in Holland schon erfunden gewesen.

VIRGINIA: Hast du nichts Neues mehr am Himmel mit ihm gesehen?

GALILEI: Nichts für dich. Nur ein paar kleine trübe Fleckchen an der linken Seite eines großen Sterns, ich werde irgendwie die Aufmerksamkeit auf sie lenken müssen. *Über seine Tochter zu Sagredo sprechend*: Vielleicht werde ich sie die "Mediceischen Gestirne" taufen, nach dein Großherzog von Florenz. *Wieder zu Virginia*: Es wird dich interessieren, Virginia, daß wir vermutlich nach Florenz ziehen. Ich habe einen Brief dorthin geschrieben, ob der Großherzog-mich als Hofinathematiker brauchen kann.

VIRGINIA *strahlend*: Am Hof?

SAGREDO: Galilei!

GALILEI: Mein Lieber, ich brauche Muße. Ich brauche Beweise. Und ich will die Fleischtöpfe. Und in diesem Amt werde ich nicht Privatschülern das Ptolemaische System einpauken müssen, sondern die Zeit haben, Zeit, Zeit, Zeit, Zeit! meine Beweise auszuarbeiten, denn es genügt nicht, was ich jetzt habe. Das ist nichts, kümmerliches Stückwerk! Damit kann ich mich nicht vor die ganze Welt stellen. Da ist noch kein einziger Beweis, daß sich irgendein Himmelskörper um die Sonne dreht. Aber ich werde Beweise dafür bringen, Beweise für jedermann, von Frau Sarti bis hinauf zum Papst. Meine einzige Sorge ist, daß der Hof mich nicht nimmt.

VIRGINIA: Sicher wird man dich nehmen, Vater, mit den neuen Sternen und allem.

GALILEI: Geh in deine Messe.

Virginia ab.

GALILEI: Ich schreibe selten Briefe an große Persönlichkeiten. *Er gibt Sagredo einen Brief*: Glaubst du, daß ich es so gut gemacht habe?

SAGREDO *liest laut das Ende des Briefes, den ihm Galilei gereicht hat*: "Sehne ich mich doch nach nichts so sehr, als Euch näher zu sein, der aufgehenden Sonne, welche dieses Zeitalter erhellen wird. "Der Großherzog von Florenz ist neun Jahre alt.

GALILEI: So ist es: Ich sehe, du findest meinen Brief zu unterwürfig? Ich frage mich, ob er unterwürfig genug ist, nicht zu formell, als ob es mir doch

an echter Ergebenheit fehlte. Einen zurückhaltenden Brief konnte jemand schreiben, der sich das Verdienst erworben hätte, den Aristoteles zu beweisen, nicht ich. Ein Mann wie ich kann nur auf dem Bauch kriechend in eine halbwegs würdige Stellung kommen. Und du weißt, ich verachte Leute, deren Gehirn nicht fähig ist, ihren Magen zu füllen.

Frau Sarti und Virginia gehen, an den Männern vorbei, zur Messe.

SAGREDO: Geh nicht nach Florenz, Galilei.

GALILEI: Warum nicht?

SAGREDO: Weil die Mönche dort herrschen.

GALILEI: Am Florentiner Hof sind Gelehrte von Ruf.

SAGREDO: Lakaian.

GALILEI: Ich werde sie bei den Köpfen nehmen und sie vor das Rohr schleifen. Auch die Mönche sind Menschen, Sagredo. Auch sie erliegen der Verführung der Beweise. Der Kopernikus, vergiß das nicht, hat verlangt, daß sie seinen Zahlen glauben, aber ich verlange nur, daß sie ihren Augen glauben. Wenn die Wahrheit zu schwach ist, sich zu verteidigen, muß sie zum Angriff übergehen. Ich werde sie bei den Köpfen nehmen und sie zwingen, durch dieses Rohr zu schauen.

SAGREDO: Galilei, ich sehe dich auf einer furchtbaren Straße. Das ist eine Nacht des Unglücks, wo der Mensch die Wahrheit sieht. Und eine Stunde der Verblendung, wo er an die Vernunft des Menschengeschlechts glaubt. Von wem sagt man, daß er sehenden Auges geht? Von dem, der ins Verderben geht. Wie könnten die Mächtigen einen frei herumlaufen lassen, der die Wahrheit weiß, und sei es eine über die entferntesten Gestirne! Meinst du, der Papst hört deine Wahrheit, wenn du sagst, er irrt, und hört nicht, daß er irrt? Glaubst du, er wird einfach in sein Tagebuch einschreiben: 10. Januar 1610 – Himmel abgeschafft? Wie kannst du aus der Republik gehen wollen, die Wahrheit in der Tasche, in die Fallen der Fürsten und Mönche mit deinem Rohr in der Hand? So mißtrauisch in deiner Wissenschaft, bist du leichtgläubig wie ein Kind in allem, was dir ihr Betreiben zu erleichtern scheint. Du glaubst nicht an den Aristoteles, aber an den Großherzog von Florenz. Als ich dich vorhin am Rohr sah und du sahst diese neuen Sterne, da war es mir, als sähe ich dich auf brennenden Scheiten stehen, und als du sagtest, du glaubst an die Beweise, roch ich verbranntes Fleisch. Ich liebe die Wissenschaft, aber mehr dich, mein Freund. Geh nicht nach Florenz, Galilei!

GALILEI: Wenn sie mich nehmen, gehe ich.

Auf einem Vorhang erscheint die letzte Seite des Briefes:

Wenn ich den neuen Sternen, die ich entdeckt habe, den erhabenen Namen des Mediceischen Geschlechts zuteile, so bin ich mir bewußt, daß den Göttern und Heroen die Erhebung in den Sternenhimmel zur Verherrlichung gereicht hat, daß aber in diesem Fall umgekehrt der erhabene Name der Medici den Sternen unsterbliches Gedächtnis sichern wird. Ich aber bringe mich Euch in Erinnerung als einen aus der Zahl der treuesten und ergebensten Diener, der sich zur höchsten Ehre anrechnet, als Euer Untertan geboren zu sein. Sehne ich mich doch nach nichts so sehr, als Euch näher zu sein, der aufgehenden Sonne, welche dieses Zeitalter erhellen wird.

Galileo Galilei

SZENE 4

Galilei hat die Republik Venedig mit dem Florentiner Hof vertauscht. Seine Entdeckungen durch das Fernrohr stoßen in der dortigen Gelehrtenwelt auf Unglauben.

Das Alte sagt: So wie ich bin, bin ich seit je.

Das Neue sagt: Bist du nicht gut, dann geh

Haus des Galilei in Florenz. Frau Sarti trifft in Galileis Studierzimmer Vorbereitungen zum Empfang von Gästen. Ihr Sohn Andrea sitzt und räumt Sternkarten auf.

FRAU SARTI: Seit wir glücklich in diesem gepriesenen Florenz sind, hört das Buckeln und Speichellecken nicht mehr auf. Die ganze Stadt zieht an diesem Rohr vorbei, und ich kann dann den Fußboden aufwischen. Und nichts wird es helfen! Wenn was dran wäre an diesen Entdeckungen, würden das doch die geistlichen Herren am ehesten wissen. Ich war vier Jahre bei Monsignore Filippo im Dienst und habe seine Bibliothek nie ganz abstauben können. Lederbände bis zur Decke, und keine Gedichtchen! Und der gute Monsignore hatte zwei Pfund Geschwüre am Hintern vom vielen Sitzen über all der Wissenschaft, und ein solcher Mann soll nicht Bescheid wissen? Und die große Besichtigung heute wird eine Blamage, daß ich morgen wieder nicht dem Milchmann ins Gesicht schauen kann. Ich wußte, was ich sagte, als ich ihm riet, den Herren zuerst ein gutes Abendessen vorzusetzen, ein ordentliches Stück Lammfleisch, bevor sie über sein Rohr gehen. Aber nein! *Sie ahmt Galilei nach:* «Ich habe etwas anderes für sie.»

Es klopft unten.

FRAU SARTI *schaut in den Spion am Fenster:* Um Gottes willen, da ist schon der Großherzog. Und Galilei ist noch in der Universität!

Sie läuft die Treppe hinunter und läßt den Großherzog von Toscana, Cosmo de Medici, mit dem Hofmarschall und zwei Damen ein.

COSMO: Ich will das Rohr sehen.

DER HOFMARSCHALL: Vielleicht gedulden sich Eure Hoheit, bis Herr Galilei und die anderen Herren von der Universität gekommen sind. *Zu Frau Sarti:* Herr Galilei wollte die von ihm neu entdeckten und die Mediceischen genannten Sterne von den Herren Astronomen prüfen lassen.

COSMO: Sie glauben nicht an das Rohr, gar nicht. Wo ist es denn?

FRAU SARTI: Oben, im Arbeitszimmer.

Der Knabe nickt, zeigt die Treppe hinauf, und auf ein Nicken Frau Sarti läuft er hoch.

DER HOFMARSCHALL *ein sehr alter Mann:* Eure Hoheit! *Zu Frau Sarti:* Muß man da hinauf? Ich bin nur mitgekommen, weil der Erzieher erkrankt ist.

FRAU SARTI: Dem jungen Herrn kann nichts passieren. Mein Junge ist droben.

COSMO *oben eintretend:* Guten Abend.

Die Knaben verbeugen sich zeremoniell voreinander. Pause. Dann wendet sich Andrea wieder seiner Arbeit zu.

ANDREA *sehr ähnlich seinem Lehrer.* Hier geht es zu wie in einem Taubenschlag.

COSMO: Viele Besucher?

ANDREA: Stolpern hier herum, gaffen und verstehen nicht die Bohne.

COSMO: Verstehe. Ist das ...? *Zeigt auf das Rohr.*

ANDREA: Ja, das ist es. Aber da heißt es: Finger weg.

COSMO: Und was ist das? *Er deutet auf das Holzmodell des Ptolemäischen Systems.*

ANDREA: Das ist das Ptolemäische.

COSMO: Das zeigt, wie die Sonne sich dreht, nicht?

ANDREA: Ja, das sagt man.

COSMO *sich auf einen Stuhl setzend, nimmt es auf den Schoß:* Mein Lehrer ist erkältet. Da konnte ich früher weg. Angenehm hier.

ANDREA *unruhig, geht schlendernd und unschlüssig, den fremden Jungen mißtrauisch anschauend, herum und fischt endlich, unfähig, der Versuchung länger zu widerstehen, ein zweites Holzmodell hinter Karten hervor, eine Darstellung des Kopemikanischen Systems:* Aber in Wirklichkeit ist es natürlich so.

COSMO: Was ist so?

ANDREA *auf Cosmos Modell zeigend*: So meint man, daß es ist, und so *auf seines deutend*: ist es. Die Erde dreht sich um die Sonne, verstehen Sie?

COSMO: Meinst du wirklich?

ANDREA: Allerdings. Das ist bewiesen.

COSMO: Tatsächlich? Ich möchte wissen, warum sie mich zum Alten überhaupt nicht mehr hineinließen. Gestern war er noch bei der Abendtafel.

ANDREA: Sie scheinen es nicht zu glauben, was?

COSMO: Doch, natürlich.

ANDREA *plötzlich auf das Modell in Cosmos Schoß zeigend*: Gib das her, du verstehst ja nicht einmal das!

COSMO: Du brauchst doch nicht zwei.

ANDREA: Du sollst es hergeben. Das ist kein Spielzeug für Jungens.

COSMO: Ich habe nichts dagegen, es dir zu geben, aber du müßtest ein wenig höflicher sein, weißt du.

ANDREA: Du bist ein Dummkopf, und höflich hin oder her, raus damit*, sonst setzt's was.

COSMO: Laß die Finger weg, hörst du.

Sie beginnen zu raufen und kugeln sich bald auf dem Boden.

ANDREA: Ich werde dir schon zeigen, wie man ein Modell behandelt. Ergib dich!

COSMO: Jetzt ist es entzweigegangen. Du drehst mir die Hand um.

ANDREA: Wir werden schon sehen, wer recht hat und wer nicht. Sag, sie dreht sich, sonst gibt's Kopfnüsse.

COSMO: Niemals. Au, du Rotkopf!* Ich werde dir Höflichkeit beibringen.

ANDREA: Rotkopf? Bin ich ein Rotkopf?

Sie raufen schweigend weiter. Unten treten Galilei und einige Professoren der Universität ein. Hinter ihnen Federzoni.

DER HOFMARSCHALL: Meine Herren, eine leichte Erkrankung hielt den Erzieher Seiner Hoheit, Herrn Suri, ab, Seine Hoheit hierher zu begleiten.

DER THEOLOGE: Hoffentlich nichts Schlimmes.

DER HOFMARSCHALL: Ganz und gar nicht.

GALILEI *enttäuscht*: Seine Hoheit nicht hier?

DER HOFMARSCHALL: Seine Hoheit ist oben. Bitte die Herren, sich nicht aufhalten zu wollen. Der Hof ist so überaus begierig, die Meinung der erlauchten Universität über das außerordentliche Instrument Herrn Galileis und die wunderbaren neuen Gestirne kennenzulernen.

*Sie gehen nach oben. Die Knaben liegen jetzt still.
Sie haben unten Lärm gehört.*

COSMO: Sie sind da. Laß mich auf.

Sie stehen schnell auf.

DIE HERREN *im Hinaufgehen*: Nein, nein, es ist alles in schönster Ordnung. – Die Medizinische Fakultät erklärt es für ausgeschlossen, daß es sich bei den Erkrankungen in der Altstadt um Pestfälle handeln könnte. Die Miasmen müßten bei der jetzt herrschenden Temperatur erfrieren. – Das schlimmste in solchen Fällen ist immer Panik. – Nichts als die in dieser Jahreszeit üblichen Erkältungswellen. – Jeder Verdacht ist ausgeschlossen. – Alles in schönster Ordnung.

Begrüßung oben.

GALILEI: Eure Hoheit, ich bin glücklich, in Eurer Gegenwart die Herren Eurer Universität mit den Neuerungen bekannt machen zu dürfen.

Cosmo verbeugt sich sehr formell nach allen Seiten, auch vor Andrea.

DER THEOLOGE *das zerbrochene Ptolemäische Modell am Boden sehend*: Hier scheint etwas entzweigegangen.

*Cosmo bückt sich rasch und übergibt Andrea höflich das Modell.
Inzwischen räumt Galilei verstohlen das andere Modell beiseite.*

GALILEI *am Fernrohr*: Wie Eure Hoheit zweifellos wissen, sind wir Astronomen seit einiger Zeit mit unseren Berechnungen in große Schwierigkeiten gekommen. Wir benützen dafür ein sehr altes System, das sich in Übereinstimmung mit der Philosophie, aber leider nicht mit den Fakten zu befinden scheint. Nach diesem alten System, dem Ptolemäischen, werden die Bewegungen der Gestirne als äußerst verwickelt angenommen. Der Planet Venus zum Beispiel soll eine Bewegung von dieser Art vollführen. *Er zeichnet auf eine Tafel die epizyklische Bahn der Venus nach der ptolemäischen Annahme*: Aber selbst solche schwierigen Bewegungen annehmend, sind wir nicht in der Lage, die Stellung der Gestirne richtig vorauszuberechnen. Wir finden sie nicht an den Orten, wo sie eigentlich sein müßten. Dazu kommen solche Gestirnbewegungen, für welche das Ptolemäische System überhaupt keine Erklärung hat. Bewegungen dieser Art scheinen mir einige von mir neu entdeckte kleine Sterne um den

- Planeten Jupiter zu vollführen. Ist es den Herren angenehm, mit einer Besichtigung der Jupitertrabanten zu beginnen, der Mediceischen Gestirne?
- ANDREA *auf den Hocker vor dem Fernrohr zeigend*: Bitte, sich hier zu setzen.
- DER PHILOSOPH: Danke, mein Kind. Ich fürchre, das alles ist nicht ganz so einfach. Herr Galilei, bevor wir Ihr berühmtes Rohr applizieren, möchten wir um das Vergnügen eines Disputs bitten. Thema: Können solche Planeten existieren?
- DER MATHEMATIKER: Eines formalen Disputs.
- GALILEI: Ich dachte mir, Sie schauen einfach durch das Fernrohr und überzeugen sich?
- ANDREA: Hier, bitte.
- DER MATHEMATIKER: Gewiß, gewiß. Es ist Ihnen natürlich bekannt, daß nach der Ansicht der Alten Sterne nicht möglich sind, die um einen anderen Mittelpunkt als die Erde kreisen, noch solche Sterne, die im Himmel keine Stütze haben?
- GALILEI: Ja.
- DER PHILOSOPH: Und, ganz absehend von der Möglichkeit solcher Sterne, die der Mathematiker *er verbeugt sich gegen den Mathematiker*: zu bezweifeln scheint, möchte ich in aller Bescheidenheit als Philosoph die Frage aufwerfen: sind solche Sterne nötig? Aristotelis divini Universum...
- GALILEI: Sollten wir nicht in der Umgangssprache fortfahren? Mein Kollege, Herr Federzoni, versteht Latein nicht.
- DER PHILOSOPH: Ist es von Wichtigkeit, daß er uns versteht?
- GALILEI: Ja.
- DER PHILOSOPH: Entschuldigen Sie mich. Ich dachte, er ist Linsenschleifer.
- ANDREA: Herr Federzoni ist ein Linsenschleifer und ein Gelehrter.
- DER PHILOSOPH: Danke, mein Kind. Wenn Herr Federzoni darauf besteht...
- GALILEI: Ich bestehe darauf.
- DER PHILOSOPH: Das Argument wird an Glanz verlieren, aber es ist Ihr Haus. Das Weltbild des göttlichen Aristoteles mit seinen mystisch musizierenden Sphären und kristallinen Gewölben und den Kreisläufen seiner Himmelskörper und dem Schiefenwinkel der Sonnenbahn und den Geheimnissen der Satellitentafeln und dem Sternenreichtum des Katalogs der südlichen Halbkugel und der erleuchteten Konstruktion des celestialen Globus ist ein Gebäude von solcher Ordnung und Schönheit, daß wir wohl zögern sollten, diese Harmonie zu stören.
- GALILEI: Wie, wenn Eure Hoheit die sowohl unmöglichen als auch unnötigen Sterne nun durch dieses Fernrohr wahrnehmen würden?
- DER MATHEMATIKER: Man könnte versucht sein zu antworten, daß Ihr Rohr, etwas zeigend, was nicht sein kann, ein nicht sehr verlässliches Rohr sein müßte, nicht?
- GALILEI: Was meinen Sie damit?

DER MATHEMATIKER: Es wäre doch viel förderlicher, Herr Galilei, wenn Sie uns die Gründe nennten, die Sie zu der Annahme bewegen, daß in der höchsten Sphäre des unveränderlichen Himmels Gestirne freischwebend in Bewegung sein können.

DER PHILOSOPH: Gründe, Herr Galilei, Gründe!

GALILEI: Die Gründe? Wenn ein Blick auf die Gestirne selber und meine Notierungen das Phänomen zeigen? Mein Herr, der Disput wird abgeschmackt.

DER MATHEMATIKER: Wenn man sicher wäre, daß Sie sich nicht noch mehr erregten, könnte man sagen, daß, was in Ihrem Rohr ist und was am Himmel ist, zweierlei sein kann.

DER PHILOSOPH: Das ist nicht höflicher auszudrücken.

FEDERZONI: Sie denken, wir malten die Mediceischen Sterne auf die Linse!

GALILEI: Sie werfen mir Betrug vor?

DER PHILOSOPH: Aber wie könnten wir das? In Anwesenheit Seiner Hoheit!

DER MATHEMATIKER: Ihr Instrument, mag man es nun Ihr Kind, mag man es Ihren Zögling nennen, ist sicher äußerst geschickt gemacht, kein Zweifel!

DER PHILOSOPH: Und wir sind vollkommen überzeugt, Herr Galilei, daß weder Sie noch sonst jemand es wagen würde, Sterne mit dem erlauchten Namen des Herrscherhauses zu schmücken, deren Existenz nicht über allen Zweifel erhaben wäre.

Alle verbeugen sich tief vor dem Großherzog.

COSMO *sieht sich nach den Hofdamen um*: Ist etwas nicht in Ordnung mit meinen Sternen?

DIE ÄLTERE HOFDAME *zum Großherzog*: Es ist alles in Ordnung mit den Sternen Eurer Hoheit. Die Herren fragen sich nur, ob sie auch wirklich, wirklich da sind.

Pause.

DIE JÜNGERE HOFDAME: Man soll ja jedes Rad am Großen Wagen sehen können durch das Instrument.

FEDERZONI: Ja, und alles mögliche am Stier.

GALILEI: Werden die Herren nun also durchschauen oder nicht?

DER PHILOSOPH: Sicher, sicher.

DER MATHEMATIKER: Sicher.

Pause. Plötzlich wendet sich Andrea um und geht steif ab durch den ganzen Raum. Seine Mutter fängt ihn auf.

FRAU SARTI: Was ist los mit dir?

ANDREA: Sie sind dumm. Er reißt sich los und läuft weg.

DER PHILOSOPH: Bedauernswertes Kind.

DER HOFMARSCHALL: Eure Hoheit, meine Herren, darf ich daran erinnern, daß der Staatsball in dreiviertel Stunden beginnt?

DER MATHEMATIKER: Warum einen Eiertanz aufführen? Früher oder später wird Herr Galilei sich doch noch mit den Tatsachen befreunden müssen. Seine Jupiterplaneten würden die Sphärenschale durchstoßen. Es ist ganz einfach.

FEDERZONI: Sie werden sich wundern: es gibt keine Sphärenschale.

DER PHILOSOPH: Jedes Schulbuch wird Ihnen sagen, daß es sie gibt, mein guter Mann.

FEDERZONI: Dann her mit neuen Schulbüchern.

DER PHILOSOPH: Eure Hoheit, mein verehrter Kollege und ich stützen uns auf die Autorität keines Geringeren als des göttlichen Aristoteles selber.

GAULEI *fast unterwürfig*: Meine Herren, der Glaube an die Autorität des Aristoteles ist eine Sache, Fakten, die mit Händen zu greifen sind, eine andere. Sie sagen, nach dem Aristoteles gibt es dort oben Kristallschalen, und so können gewisse Bewegungen nicht stattfinden, weil die Gestirne die Schalen durchstoßen müßten. Aber wie, wenn Sie diese Bewegungen konstatieren könnten? Vielleicht sagt Ihnen das, daß es diese Kristallschalen gar nicht gibt? Meine Herren, ich ersuche Sie in aller Demut, Ihren Augen zu trauen.

DER MATHEMATIKER: Lieber Galilei, ich pflege mitunter, so altmodisch es Ihnen erscheinen mag, den Aristoteles zu lesen und kann Sie dessen versichern, daß ich da meinen Augen traue.

GALILEI: Ich bin es gewohnt, die Herren aller Fakultäten sämtlichen Fakten gegenüber die Augen schließen zu sehen und so zu tun, als sei nichts geschehen. Ich zeige meine Notierungen, und man lächelt, ich stelle mein Fernrohr zur Verfügung, so daß man sich überzeugen kann, und man uitiert Aristoteles. Der Mann hatte kein Fernrohr!

DER MATHEMATIKER: Allerdings nicht, allerdings nicht.

DER PHILOSOPH *groß*: Wenn hier Aristoteles in den Kot gezogen werden soll, eine Autorität, welche nicht nur die gesamte Wissenschaft der Antike, sondern auch die Hohen Kirchenväter selber anerkannten, so scheint jedenfalls mir eine Fortsetzung der Diskussion überflüssig. Unsachliche Diskussion lehne ich ab. Basta.

GALILEI: Die Wahrheit ist das Kind der Zeit, nicht der Autorität. Unsere Unwissenheit ist unendlich, tragen wir einen Kubikmillimeter ab! Wozu jetzt noch so klug sein wollen, wenn wir endlich ein klein wenig weniger dumm sein können! Ich habe das unvorstellbare Glück gehabt, ein neues Instrument in die Hand zu bekommen, mit dem man ein Zipfelchen des Universums etwas, nicht viel, näher besehen kann. Benützen Sie es.

DER PHILOSOPH: Eure Hoheit, meine Damen und Herren, ich frage mich nur, wohin dies alles führen soll.

GALILEI: Ich würde meinen, als Wissenschaftler haben wir uns nicht zu fragen, wohin die Wahrheit uns führen mag.

DER PHILOSOPH *wild*: Herr Galilei, die Wahrheit mag uns zu allem möglichen führen!

GALILEI: Eure Hoheit. In diesen Nächten werden über ganz Italien Fernrohre auf den Himmel gerichtet. Die Monde des Jupiter verbilligen nicht die Milch. Aber sie wurden nie je gesehen, und es gibt sie doch. Daraus zieht der Mann auf der Straße den Schluß, daß es noch vieles geben könnte, wenn er nur seine Augen aufmachte! Ihr seid ihm eine Bestätigung schuldig! Es sind nicht die Bewegungen einiger entfernter Gestirne, die Italien aufhorchen machen, sondern die Kunde, daß für unerschütterlich angesehene Lehren ins Wanken gekommen sind, und jedermann weiß, daß es deren zu viele gibt. Meine Herren, lassen Sie uns nicht erschütterte Lehren verteidigen!

FEDERZONI: Ihr als die Lehrer solltet das Erschüttern besorgen.

DER PHILOSOPH; Ich wünschte, Ihr Mann offerierte nicht Ratschläge in einem wissenschaftlichen Disput.

GALILEI: Eure Hoheit! Mein Werk in dem Großen Arsenal von Venedig brachte mich täglich zusammen mit Zeichnern, Bauleuten und Instrumentenmachern. Diese Leute haben mich manchen neuen Weg gelehrt. Unbelesen, verlassen sie sich auf das Zeugnis ihrer fünf Sinne, furchtlos zumeist, wohin dies Zeugnis sie führen wird...

DER PHILOSOPH: Oho!

GALILEI: Sehr ähnlich unsern Seeleuten, die vor hundert Jahren unsere Küsten verließen, ohne zu wissen, was für andere Küsten sie erreichen würden, wenn überhaupt welche. Es scheint, daß man heute, um die hohe Neugierde zu finden, die den wahren Ruhm des alten Griechenland ausmachte, sich in die Schiffswerften begeben muß.

DER PHILOSOPH: Nach allem, was wir hier gehört haben, zweifle ich nicht länger, daß Herr Galilei in den Schiffswerften Bewunderer finden wird.

DER HOFMARSCHALL: Eure Hoheit, zu meiner Bestürzung steile ich fest, daß sich die außerordentlich belehrende Unterhaltungen wenig ausgedehnt hat. Seine Hoheit muß vor dem Hof ball noch etwas ruhen.

*Auf ein Zeichen verbeugt sich Großherzog vor Galilei.
Der Hof schickt sich schnell an zu gehen.*

FRAU SARTI *stellt sich dem Großherzog in den Weg und bietet ihm eine Teiler mit Bäckereien an*: Ein Kringel, Eure Hoheit?

Die ältere Hofdame führt den Großherzog hinaus.

GALILEI *hinterherlaufend*: Aber die Herren brauchten wirklich nur durch das Instrument zu schauen!

DER HOFMARSCHALL: Ihre Hoheit wird nicht versäumen, über Ihre Behauptungen die Meinung unseres größten lebenden Astronomen einzuholen, des Herrn Pater Christopher Clavius, Hauptastronom am Päpstlichen Collegium in Rom.

SZENE 5

Uneingeschüchtert auch durch die Pest setzt Galilei seine Forschungen fort.

A

Morgens früh. Galilei über seinen Aufzeichnungen am Fernrohr. Virginia herein mit einer Reisetasche.

GALILEI: Virginia! Ist etwas passiert?

VIRGINIA: Das Stift hat geschlossen, wir mußten sofort heim. In Arcetri gibt es fünf Pestfälle.

GALILEI *ruft*: Sarti!

VIRGINIA: Die Marktgasse* hier ist seit heut nacht auch schon abgeriegelt. In der Altstadt sollen zwei Tote sein und drei liegen sterbend im Spital.

GALILEI: Sie haben wieder einmal alles bis zum letzten Augenblick werheimlicht.

FRAU SARTI *herein*: Was machst du hier?

VIRGINIA: Die Pest.

FRAU SARTI: Mein Gott! Ich packe. *Setzt sich.*

GALILEI: Packen Sie nichts. Nehmen Sie Virginia und Andrea! Ich hole meine Aufzeichnungen.

Er läuft eilig zurück an seinen Tisch und klaubt in größter Hast Papiere zusammen. Frau Sarti zieht Andrea, der gelaufen kommt, einen Mantel an und holt etwas Bettzeug und Essen herbei. Herein ein großherzoglicher Lakai.

LAKAI: Seine Hoheit hat der grassierenden Krankheit wegen die Stadt in Richtung Bologna verlassen. Er bestand jedoch darauf, daß Herrn Galilei die Möglichkeit geboten wird, sich ebenfalls in Sicherheit zu bringen. Die Kalesche ist in zwei Minuten vor der Tür.

FRAU SARTI *zu Virginia und Andrea*: Geht ihr sogleich hinaus. Hier, nehmt das mit.

ANDREA: Aber warum? Wenn du mir nicht sagst, warum, gehe ich nicht.

FRAU SARTI: Es ist die Pest, mein Kind.

VIRGINIA: Wir warten auf Vater.

FRAU SARTI: Herr Galilei, sind Sie fertig?

GALILEI *das Fernrohr in das Tischtuch packend*: Setzen Sie Virginia und Andrea in die Kalesche. Ich komme gleich.

VIRGINIA: Nein, wir gehen nicht ohne dich. Du wirst nie fertig werden, wenn du erst deine Bücher einpackst.

FRAU SARTI: Der Wagen ist da.

GALILEI: Sei vernünftig, Virginia, wenn ihr euch nicht hineinsetzt, fährt der Kutscher weg. Die Pest, das ist keine Kleinigkeit.

VIRGINIA *protestierend, während Frau Sarti sie und Andrea hinausführt*: Helfen Sie ihm mit den Büchern, sonst kommt er nicht.

FRAU SARTI *ruft von der Haustür*: Herr Galilei! Der Kutscher weigert sich zu warten.

GALILEI: Frau Sarti, ich glaube nicht, daß ich wegsollte. Da ist alles in Unordnung, wissen Sie, Aufzeichnungen von drei Monaten, die ich wegschmeißen kann, wenn ich sie nicht noch ein, zwei Nächte fortführe. Und diese Seuche ist ja überall.

FRAU SARTI: Herr Galilei! Komm sofort mit! Du bist wahnsinnig!

GALILEI: Sie müssen mit Virginia und Andrea fahren. Ich komme nach.

FRAU SARTI: In einer Stunde kommt niemand mehr hier weg. Du mußt kommen! *Horcht*: Er fährt! Ich muß ihn aufhalten. *Ab*.

Galilei geht hin und her. Frau Sarti kehrt zurück, sehr bleich, ohne ihr Bündel.

GALILEI: Was stehen Sie herum? Die Kalesche mit den Kindern fährt Ihnen noch weg.

FRAU SARTI: Sie sind weg. Virginia mußten sie festhalten. Man wird für die Kinder sorgen in Bologna. Aber wer soll Ihnen Ihr Essen hinstellen?

GALILEI: Du bist wahnsinnig. Wegen dem Kochen in der Stadt zu bleiben!...

Nimmt seine Aufzeichnungen in dir Hand: Glauben Sie von mir nicht. Frau Sarti, daß ich ein Narr bin. Ich kann diese Beobachtungen nicht im Stich lassen. Ich habe mächtige Feinde und muß Beweise für gewisse Behauptungen sammeln.

FRAU SARTI: Sie brauchen sich nicht zu entschuldigen. Aber vernünftig ist es nicht.

B

Vor Galileis Haus in Florenz. Heraus tritt Galilei und blickt die Straße hinunter. Zwei Nonnen kommen vorüber.

GALILEI *spricht sie an*: Können Sie mir sagen, Schwestern, wo ich Milch zu kaufen bekomme? Heute früh ist die Milchfrau nicht gekommen, und meine Haushälterin ist weg.

DIE EINE NONNE: Die Läden sind nur noch in der unteren Stadt offen.

DIE ANDERE NONNE: Sind Sie hier herausgekommen? *Galilei nickt*: Das ist diese Gasse!

Die beiden Nonnen bekreuzigen sich, murmeln den Englischen Gruß und laufen weg. Ein Mann kommt vorbei.

GALILEI spricht ihn an: Sind Sie nicht der Bäcker, der uns das Weißbrot bringt? Der Mann nickt. Haben Sie meine Haushälterin gesehen? Sie muß gestern abend weggegangen sein. Seit heute früh ist sie nicht mehr im Haus.

Der Mann schüttelt den Kopf. Ein Fenster gegenüber geht auf und eine Frau schaut heraus.

DIE FRAU *schreiend*: Laufen Sie! Bei denen da drüben ist die Pest!

Der Mann läuft erschrocken weg.

GALILEI: Wissen Sie etwas über meine Haushälterin?

DIE FRAU: Ihre Haushälterin ist oben an der Straße niedergebrochen. Sie muß es gewußt haben. Darum ist sie weg. Solche Rücksichtslosigkeit! *Sie schlägt das Fenster zu.*

Kinder kommen die Straße herunter. Sie sehen Galilei und rennen schreiend weg. Galilei wendet sich, da kommen zwei Soldaten gelaufen, ganz in Eisen.

DIE SOLDATEN: Geh sofort ins Haus zurück!

Mit ihren langen Spießern schieben sie Galilei in sein Haus zurück. Hinter ihm verrammeln sie das Tor.

GALILEI *am Fenster*: Könnt ihr mir sagen, was mit der Frau geschehen ist?

DIE SOLDATEN: Sie werden auf den Anger geschafft.

DIE FRAU *erscheint wieder am Fenster*: Die ganze Gasse da hinten ist ja verseucht. Warum sperrt ihr nicht ab?

Die Soldaten ziehen einen Strick über die Straße.

DIE FRAU: Aber so kann ja auch in unser Haus keiner mehr! Hier braucht ihr doch nicht abzusperren. Hier ist doch alles gesund. Halt! Halt! So hört doch! Mein Mann ist doch in der Stadt, er kann ja nicht mehr zu uns! Ihr Tiere, ihr Tiere!

*Man hört von innen her ihr Schluchzen und Schreien. Die Soldaten gehen ab.
An einem anderen Fenster erscheint eine alte Frau.*

GALILEI: Dort hinten muß es brennen.

DIE ALTE FRAU: Sie löschen nicht mehr, wenn Pestverdacht ist. Jeder denkt nur noch an die Pest.

GALILEI: Wie ihnen das gleich sieht! Das ist ihr ganzes Regierungssystem. Sie hauen uns ab wie den kranken Ast eines Feigenbaumes, der keine Frucht mehr bringen kann.

DIE ALTE FRAU: Das dürfen Sie nicht sagen. Sie sind nur hilflos.

GALILEI: Sind Sie allein im Haus?

DIE ALTE FRAU: Ja. Mein Sohn hat mir einen Zettel geschickt. Er hat Gott sei Dank gestern abend schon erfahren, daß dort hinten wer gestorben ist, und ist nicht mehr heimgekommen. Es sind elf Fälle gewesen in der Nacht hier im Viertel.

GALILEI: Ich mache mir Vorwürfe, daß ich meine Haushälterin nicht rechtzeitig weggeschickt habe. Ich hatte eine dringende Arbeit, aber sie hatte keinen Grund zu bleiben.

DIE ALTE FRAU: Wir können ja auch nicht weg. Wer soll uns aufnehmen? Sie müssen sich keine Vorwürfe machen. Ich habe sie gesehen. Sie ging heute früh weg, gegen sieben Uhr. Sie war krank, denn als sie mich aus der Tür treten und die Brote hereinholen sah, machte sie einen Bogen um mich. Sie wollte wohl nicht, daß man Ihnen das Haus zuschließt. Aber sie bringen alles heraus.

Ein klapperndes Geräusch wird hörbar.

GALILEI: Was ist das?

DIE ALTE FRAU: Sie versuchen, mit Geräuschen die Wolken zu vertreiben, in denen die Pestkeime sind.

Galilei lacht schallend.

DIE ALTE FRAU: Daß Sie noch lachen können! Ein Mann kommt die Straße herunter und findet sie versperrt durch den Strick.

GALILEI: Heda, Sie! Hier ist abgeriegelt, und im Haus ist nichts essen.

Der Mann ist schon weggelaufen.

GALILEI: Aber ihr könnt einen doch nicht hier verhungern lassen! Heda! Heda!

DIE ALTE FRAU: Vielleicht bringen sie was. Sonst kann ich Ihnen, aber erst nachts, einen Krug Milch vor die Tür stellen, wenn Sie sich nicht fürchten.

GALILEI: Heda! Heda! Man muß uns doch hören.

Am Strick steht plötzlich Andrea. Er hat ein verweintes Gesicht.

GALILEI: Andrea! Wie kommst du her?

ANDREA: Ich war schon früh hier. Ich habe geklopft, aber Sie haben nicht aufgemacht. Die Leute haben mir gesagt, daß...

GALILEI: Bist du denn nicht weggefahren?

ANDREA: Doch. Aber unterwegs konnte ich abspringen. Virginia ist weitergefahren. Kann ich nicht hinein?

DIE ALTE FRAU: Nein, das kannst du nicht. Du mußt zu den Ursulinerinnen. Deine Mutter ist vielleicht auch dort.

ANDREA: Ich war da. Aber man hat mich nicht zu ihr hineingelassen. Sie ist so krank.

GALILEI: Bist du so weit hergelaufen? Das sind doch drei Tage, daß du wegfuhrst.

ANDREA: So lang brauchte ich, seien Sie nicht böse. Sie haben mich einmal eingefangen.

GALILEI hilflos: Weine jetzt nicht mehr. Siehst du, ich habe allerhand gefunden in der Zwischenzeit. Soll ich dir erzählen? Andrea nickt schluchzend. Gib genau acht, sonst verstehst du nicht. Erinnerst du dich, daß ich dir den Planeten Venus gezeigt habe? Horch nicht auf das Geräusch, das ist nichts. Kannst du dich erinnern? Weißt du, was ich gesehen habe? Er ist wie der Mond! Ich habe ihn als halbe Kugel und ich habe ihn als Sichel gesehen. Was sagst du dazu? Ich kann dir alles zeigen mit einer kleinen Kugel und einem Licht. Es beweist, daß auch dieser Planet kein eigenes Licht hat. Und er dreht sich um die Sonne, in einem einfachen Kreis, ist das nicht wunderbar?

ANDREA *schluchzend*: Sicher, und das ist ein Fakt.

GALILEI *leise*: Ich habe sie nicht zurückgehalten.

Andrea schweigt.

GALILEI: Aber natürlich wenn ich nicht geblieben wäre, wäre das nicht geschehen.

ANDREA: Müssen sie es Ihnen jetzt glauben?

GALILEI: Ich habe jetzt alle Beweise zusammen. Weißt du, wenn das hier vorüber ist, gehe ich nach Rom und zeige es ihnen.

Die Straße herunter kommen zwei vermummte Männer mit langen Stangen und Kübeln. An den Stangen reichen sie Galilei und dann der alten Frau Brote in die Fenster.

DIE ALTE FRAU: Und dort drüben ist eine Frau mit drei Kindern. Legt da auch was hin.

GALILEI: Aber ich habe nichts zu trinken. Im Haus ist kein Wasser. *Die beiden zucken die Achsel.* Kommt ihr auch morgen?

DER EINE MANN *mit erstickter Stimme, da er ein Tuch vor dem Mund hat:* Wer weiß heut, was morgen ist?

GALILEI: Könntet ihr, wenn ihr kommt, auch ein Büchlein heraufreichen, das ich für meine Arbeit brauche?

DER MANN *lacht dumpf:* Als ob es jetzt auf ein Buch ankäme. Sei froh, wenn du Brot bekommst.

GALILEI: Aber der Junge dort, mein Schüler, wird da sein und es euch geben für mich. Es ist die Karte mit der Umlaufzeit des Merkur, Andrea, ich habe sie verlegt. Willst du sie beschaffen in der Schule?

Die Männer sind schon weitergegangen.

ANDREA: Bestimmt. Ich hol sie, Herr Galilei. *Ab.*

Auch Galilei zieht sich zurück. Gegenüber aus dem Haus tritt die alte Frau und stellt einen Krug vor Galileis Tür.

SZENE 6

1615: Das Collegium Romanum. Forschungsinstitut des Vatikans, bestätigt Galileis Entdeckungen.

**Das hat die Welt nicht oft gesehn,
Daß Lehrer selbst ans Lernen gehn.
Clavius, der Gottesknecht,
Gab dem Galilei recht**

Saal des Collegium Romanum in Rom. Es ist Nacht. Hohe Geistliche, Mönche, Gelehrte in Gruppen. An der Seite allein Galilei. Es herrscht große Ausgelassenheit. Bevor die Szene beginnt, hört man gewaltiges Gelächter.

EIN DICKER PRÄLAT *hält sich den Bauch vor Lachen:* O Dummheit! O Dummheit! Ich möchte, daß mir einer einen Satz nennt, der nicht geglaubt wurde!

EIN GELEHRTER: Zum Beispiel, daß Sie unüberwindliche Abneigung gegen Mahlzeiten verspüren, Monsignore!

DER DICKE PRÄLAT: Wird geglaubt, wird geglaubt. Nur das Vernünftige wird nicht geglaubt. Daß es einen Teufel gibt, das wird bezweifelt. Aber daß die Erde sich dreht wie ein Schusser in der Gosse, das wird geglaubt. Sancta simplicitas!

EIN MÖNCH *spielt Komödie*: Mir schwindelt. Die Erde dreht sich zu schnell. Gestatten Sie, daß ich mich an Ihnen einhalte, Professor. Er tut, als schwanke er, und hält sich an einem Gelehrten ein.

DER GELEHRTE mitmachend: Ja, sie ist heute wieder ganz besoffen, die Alte. *Er halt sich an einem anderen ein.*

DER MÖNCH: Halt, halt! Wir rutschen ab! Halt, sag ich!

EIN ZWEITER GELEHRTER: Die Venus steht schon ganz schief. Ich sehe nur noch ihren halben Hintern, Hilfe!

Es bildet sich ein Klumpen von Mönchen, die unter Gelächter tun, als wehrten sie sich, von einem Schiff im Sturm abgeschüttelt zu werden.

EIN ZWEITER MÖNCH: Wenn wir nur nicht auf den Mond geschmissen werden! Brüder, der soll scheußlich scharfe Bergspitzen haben!

DER ERSTE GELEHRTE: Stemm dich mit dem Fuß dagegen.

DER ERSTE MÖNCH: Und schaut nicht hinab. Ich leide unter Schwindel.

DER DICKE PRÄLAT *absichtlich laut in Galileis Richtung*: Unmöglich, Schwindel im Collegium Romanum!

Großes Gelächter. Aus einer Tür hinten kommen zwei Astronomen des Collegiums. Stille tritt ein.

EIN MÖNCH: Untersucht ihr immer noch? Das ist ein Skandal!

DER EINE ASTRONOM *zornig*: Wir nicht!

DER ZWEITE ASTRONOM: Wohin soll das führen? Ich verstehe den Clavius nicht. Wenn man alles für bare Münze nähme, was in den letzten fünfzig Jahren behauptet wurde! Im Jahre 1572 leuchtet in der höchsten Sphäre, der achten, der Sphäre der Fixsterne, ein neuer Stern auf, eher strahlender und größer als alle seine Nachbarsterne, und noch bevor anderthalb Jahre um waren, verschwindet er wieder und fällt der Vernichtung anheim. Soll man fragen; was ist also mit der ewigen Dauer und der Unveränderlichkeit des Himmels?

DER PHILOSOPH: Wenn man es ihnen erlaubt, zertrümmern sie uns noch den ganzen Sternenhimmel.

DER ERSTE ASTRONOM: Ja, wohin kommt man! Fünf Jahre später bestimmt der Däne Tycho Brahe die Bahn eines Kometen. Sie begann oberhalb des Mondes und durchbrach, eine nach der ändern, alle Kugelschalen der

Sphären, der materiellen Träger der bewegten Himmelskörper! Er trifft keinen Widerstand, er erfährt keine Ablenkung seines Lichts. Soll man also fragen: wo sind die Sphären?

DER PHILOSOPH: Das ist doch ausgeschlossen! Wie kann Christopher Clavius, der größte Astronom Italiens und der Kirche, so etwas überhaupt untersuchen!

DER DICKE PRÄLAT: Skandal!

DER ERSTE ASTRONOM: Er untersucht aber! Er sitzt drinnen und glotzt durch dieses Teufelsrohr!

DER ZWEITE ASTRONOM: Principiis obsta! Alles fing damit an, daß wir so vieles, die Länge des Sonnenjahres, die Daten der Sonnen- und Mondfinsternis, die Stellungen der Himmelskörper, seit Jahr und Tag nach den Tafeln dieses Kopernikus berechnen, der ein Ketzer ist.

EIN MÖNCH: Ich frage: was ist besser, eine Mondfinsternis drei Tage später als im Kalender steht zu erleben oder die ewige Seligkeit niemals?

EIN SEHR DÜNNER MÖNCH *kommt mit einer aufgeschlagenen Bibel nach vorn, fanatisch den Finger auf eine Stelle stoßend*: Was steht hier in der Schrift? "Sonne, steh still zu Gibeon und Mond im Tale Ajalon!" Wie kann die Sonne stillstehen, wenn sie sich überhaupt nicht dreht, wie diese Ketzer behaupten? Lügt die Schrift?

DER ZWEITE ASTRONOM: Es gibt Erscheinungen, die uns Astronomen Schwierigkeiten bereiten, aber muß der Mensch alles verstehen?

Beide ab.

DER SEHR DÜNNE MÖNCH: Die Heimat des Menschengeschlechts setzen sie einem Wandelstern gleich. Mensch, Tier, Pflanze und Erdreich verpacken sie auf einen Karren und treiben ihn im Kreis durch einen leeren Himmel. Erde und Himmel gibt es nicht mehr nach diesen. Die Erde nicht, weil sie ein Gestirn des Himmels ist, und den Himmel nicht, weil er aus Erden besteht. Da ist kein Unterschied mehr zwischen Oben und Unten, zwischen dem Ewigen und dem Vergänglichen. Daß wir vergehen, das wissen wir. Daß auch der Himmel vergeht, das sagen sie uns jetzt. Sonne, Mond und Sterne, und wir leben auf der Erde, hat es geheißen und steht es geschrieben; aber jetzt ist auch die Erde ein Stern nach diesen da. Es gibt nur Sterne! Wir werden den Tag erleben, wo sie sagen: Es gibt auch nicht Mensch und Tier, der Mensch selber ist ein Tier, es gibt nur Tiere!

DER ERSTE GELEHRTE *zu Galilei*: Herr Galilei, Ihnen ist etwas hinabgefallen.

GALILEI *der seinen Stein während des Vorigen aus der Tasche gezogen, damit gespielt und ihn am Ende auf den Boden hat fallen lassen, indem er sich bückt, ihn aufzuheben*: Hinauf, Monsignore, er ist mir hinaufgefallen.

DER DICKE PRÄLAT *kehrt sich um*: Unverschämter Mensch.

*Eintritt ein sehr alter Kardinal, von einem Mönch gestützt.
Man macht ihm ehrerbietig Platz.*

DER SEHR ALTE KARDINAL: Sind sie immer noch drinnen? Können sie mit dieser Kleinigkeit wirklich nicht schneller fertig werden? Dieser Clavius sollte doch seine Astronomie verstehen! Ich höre, dieser Herr Galilei versetzt den Menschen aus dem Mittelpunkt des Weltalls irgendwohin an den Rand. Er ist folglich deutlich ein Feind des Menschengeschlechts! Als solcher muß er behandelt werden. Der Mensch ist die Krone der Schöpfung, das weiß jedes Kind, Gottes höchstes und geübtstes Geschöpf. Wie könnte er es, ein solches Wunderwerk, eine solche Anstrengung, auf ein kleines, abseitiges und immerfort weglauflendes Gestirnlein setzen? Würde er so wohin seinen Sohn schicken? Wie kann es Leute geben, so pervers, dali sie diesen Sklaven ihrer Rechentafeln Glauben schenken! Welches Geschöpf Gottes wird sich so etwas gefallen lassen?

DER DICKE PRÄLAT *halblaut*: Der Herr ist anwesend.

DER SEHR ALTE KARDINAL *zu Galilei*: So, sind Sie das? Wissen Sie, ich sehe nicht mehr allzu gut, aber das sehe ich doch, daß Sie diesem Menschen, den wir seinerzeit verbrannt haben, wie hieß er doch? – auffallend gleichen.

DER MÖNCH: Eure Eminenz sollten sich nicht aufregen. Der Arzt...

DER SEHR ALTE KARDINAL *schüttelt ihn ab, zu Galilei*: Sie wollen die Erde erniedrigen, obwohl Sie auf ihr leben und alles von ihr empfangen. Sie beschmutzen Ihr eigenes Nest! Aber ich jedenfalls lasse es mir nicht gefallen. *Er stößt den Mönch zurück und beginnt stolz auf und ab zu schreiten*: Ich bin nicht irgendein Wesen auf irgendeinem Gestirnchen, das für kurze Zeit irgendwo kreist. Ich gehe auf einer festen Erde, in sicherem Schritt, sie ruht, sie ist der Mittelpunkt des Alls, ich bin im Mittelpunkt, und das Auge des Schöpfers ruht auf mir und auf mir allein. Um mich kreisen, fixiert an acht kristallene Schalen, die Fixsterne und die gewaltige Sonne, die geschaffen ist, meine Umgebung zu beleuchten. Und auch mich, damit Gott mich sieht. So kommt sichtbar und unwiderleglich alles an auf mich, den Menschen, die Anstrengung Gottes, das Geschöpf in der Mitte, das Ebenbild Gottes, unvergänglich und... *Er sinkt zusammen*.

DER MÖNCH: Eure Eminenz haben sich zuviel zugemutet!

In diesem Augenblick öffnet sich die Tür hinten, und an der Spitze seiner Astronomen kommt der große Clavius herein. Er durchschreitet schweigend und schnell, ohne uur Seite zu blicken, den Saal und spricht, schon am Ausgang, zu einem Mönch hin.

CLAVIUS: Es stimmt.

*Er geht ab, gefolgt von den Astronomen. Die Tür hinten bleibt offen stehen.
Totenstille. Der sehr alte Kardinal kommt zu sich.*

DER SEHR ALTE KARDINAL: Was ist? Die Entscheidung gefallen?

Niemand wagt es ihm zu sagen.

DER MÖNCH: Eure Eminenz müssen nach Hause gebracht werden.

*Man hilft dem allen Mann hinaus. Alle verlassen verstört den Saal. Ein kleiner
Mönch aus der Untersuchungskommission des Clavius bleibt bei Galilei stehen.*

DER KLEINE MÖNCH *verstohlen*: Herr Galilei, Pater Clavius sagte, bevor er
wegging: Jetzt können die Theologen sehen, wie sie die Himmelskreise
wieder einrenken! Sie haben gesiegt. *Ab.*

GALILEI *sucht ihn zurückzuhalten*: Sie hat gesiegt! Nicht ich, die Vernunft hat gesiegt!

*Der Kleine Mönch ist schon weg. Auch Galilei geht. Unter der
Tür begegnet er einem hochgewachsenen Geistlichen, dem
Kardinal Inquisitor. Ein Astronom begleitet ihn. Galilei verbeugt sich.
Bevor er hinausgeht, stellt er einem Türhüter flüsternd eine Frage.*

TÜRHÜTER *zurückflüsternd*: Seine Eminenz, der Kardinal Inquisitor.

Der Astronom geleitet den Kardinal Inquisitor zum Fernrohr.

SZENE 7

**Aber die Inquisition setzt die Kopernikanische Lehre auf den Index
(5. März 1616).**

**In Rom war Galilei Gast
In einem Kardinalpalast.
Man bot ihm Schmaus und bot ihm Wein
Und hatt' nur ein klein Wünschelein**

*Haus des Kardinals Bellai min in Rom. Ein Ball ist im Gang. Im Vestibül, wo
zwei geistliche Sekretäre Schach spielen und Notizen über die Gäste machen,
wird Galilei von einer kleinen Gruppe maskierter Damen empfangen. Er kommt
in Begleitung seiner Tochter Virginia und ihres Verlobten Ludovico Marsili.*

VIRGINIA: Ich tanze mit niemand sonst, Ludovico.

LUDOVICO: Die Schulerspange ist lose.

GALILEI:

"Dies leicht verschobene Busentuch, Thais,
Ordne mir nicht. Manche Unordnung, tiefere
Zeigt es mir köstlich und
Andern auch. In des wimmelnden Saals
Kerzenlicht dürfen sie denken an
Dunklere Stellen des waltenden Parkes."

VIRGINIA: Fühl mein Herz.

GALILEI *legt ihr die Hand auf das Herz*: Es klopft.

VIRGINIA: Ich möchte schön aussehen.

GALILEI: Du mußt, sonst zweifeln sie sofort wieder, daß sie sich dreht.

LUDOVICO: Sie dreht sich ja gar nicht. *Galilei lacht*: Rom spricht nur von Ihnen. Von heute abend ab, Herr, wird man von Ihrer Tochter sprechen.

GALILEI: Es heißt, es sei leicht, im römischen Frühling schön auszusehen. Selbst ich muß einem beleibteren Adonis gleichen. *Zu den Sekretären*: Ich sollte den Herrn Kardinal hier erwarten. *Zu dem Paar*: Geht und vergnügt euch!

*Bevor sie nach hinten zum Ball gehen, kommt
Virginia noch einmal zurückgelaufen.*

VIRGINIA: Vater, der Friseur in der Via del Trionfo nahm mich zuerst dran und ließ vier Damen warten. Er kannte deinen Namen sofort. *Ab*.

GALILEI *zu den Schach spielenden Sekretären*: Wie könnt ihr noch immer das alte Schach spielen? Eng, eng. Jetzt spielt man doch so, daß die größeren Figuren über alle Felder gehen. Der Turm so *er zeigt es*: und der Läufer so und die Dame so und so. Da hat man Raum und kann Pläne machen.

DER EINE SEKRETÄR: Das entspricht nicht unsern kleinen Gehältern, wissen Sie. Wir können nur solche Sprünge machen. *Er zieht einen kleinen Zug*.

GALILEI: Umgekehrt, mein Guter, umgekehrt! Wer auf großem Fuß lebt, dem bezahlen sie auch den größten Stiefel. Man muß mit der Zeit gehen, meine Herren. Nicht an den Küsten lang, einmal muß man ausfahren.

*Der sehr alte Kardinal der vorigen Szene überquert die Bühne,
geleitet von seinem Mönch. Er erblickt den Galilei, geht an ihm vorbei,
wendet sich dann unsicher und grüßt ihn. Galilei setzt sich. Aus dem
Ballsaal hört man, von Knaben gesungen, den Beginn des berühmten
Gedichts Lorenzo de Medicis über die Vergänglichkeit.*

"Ich, der ich Rosen aber sterben sah
Und ihre Blätter lagen welkend da
Entfärbt auf kaltem Boden, wußte gut:
Wie eitel ist der Jugend Übermut!"

GALILEI: Rom. Großes Fest?

SEKRETÄR: Der erste Karneval nach den Pestjahren. Alle großen Familien Italiens sind heute abend hier vertreten. Die Orsinis, die Villanis, die Nuccolis, die Soldanieris, die Canes, die Lecchis, die Estensis, die Colombinis...

ZWEITER SEKRETÄR *unterbricht*: Ihre Eminenzen, die Kardinäle Bellarmin und Barberini.

Herein Kardinal Bellarmin und Kardinal Barberini. Sie halten die Masken eines Lamms und einer Taube an Stöcken vors Gesicht.

BARBERINI *den Zeigefinger auf Galilei*: "Die Sonne geht auf und unter und kehret an ihren Ort zurück. "Das sagt Salomo. Und was sagt Galilei?

GALILEI: Als ich so klein war, *er deutet es mit der Hand an*: Eure Eminenz, stand ich auf einem Schiff, und ich rief: Das Ufer bewegt sich fort. Heute weiß ich, das Ufer stand fest, und das Schiff bewegte sich fort.

BARBERINI: Schlau, schlau. Was man sieht, Bellarmin, nämlich daß der Gestirnhimmel sich dreht, braucht nicht zu stimmen, siehe Schiff und Ufer. Aber was stimmt, nämlich daß die Erde sich dreht, kann man nicht wahrnehmen! Schlau. Aber seine Jupitermonde sind harte Brocken für unsere Astronomen. Leider habe ich auch einmal etwas Astronomie gelesen, Bellarmin. Das hängt einem an wie die Krätze.

BELLARMIN: Gehen wir mit der Zeit, Barberini. Wenn Sternkarten, die sich auf eine neue Hypothese stützen, unsern Seeleuten die Navigation erleichtern, mögen sie die Karten benutzen. Uns mißfallen nur Lehren, welche die Schrift falsch machen. *Er winkt grüßend nach dem Ballsaal zu.*

GALILEI: Die Schrift. "Wer aber das Korn zurückhält, dem wird das Volk fluchen." Sprüche Salomonis.

BARBERINI: "Der Weise verbirget sein Wissen." Sprüche Salomonis.

GALILEI: "Wo da Ochsen sind, da ist der Stall unrein. Aber viel Gewinn ist durch die Stärke des Ochsen."

BARBERINI: "Der seine Vernunft im Zaum hält, ist besser als der eine Stadt nimmt."

GALILEI: "Des Geist aber gebrochen ist, dem verdorren die Gebeine. *Pause*: "Schreiet die Wahrheit nicht laut?"

BARBERINI: "Kann man den Fuß setzen auf glühende Kohle, und der Fuß verbrennt nicht?" Willkommen in Rom, Freund Galilei. Sie wissen von seinem Ursprung? Zwei Knäblein, so geht die Mär, empfangen Milch und Zuflucht von einer Wölfin. Von der Stunde an müssen alle Kinder der Wölfin für ihre Milch zahlen. Aber dafür sorgt die Wölfin für alle Arten von Genüssen, himmlische und irdische; von Gesprächen mit meinem gelehrten Freund Bellarmin bis zu drei oder vier Damen von internationalem Ruf, darf ich sie Ihnen zeigen?

*Er führt Galilei hinter, ihm den Ballsaal zu zeigen.
Galilei folgt widerstrebend.*

- BARBERINI: Nein? Er besteht auf einer ernsten Unterhaltung. Gut. Sind Sie sicher, Freund Galilei, daß ihr Astronomen euch nicht nur einfach eure Astronomie bequemer machen wollt? *Er führt ihn wieder nach vorn:* Ihr denkt in Kreisen oder Ellipsen und in gleichmäßigen Schnelligkeiten, einfachen Bewegungen, die euren Gehirnen gemäß sind. Wie, wenn es Gott gefallen hätte, seine Gestirne so laufen zu lassen? *Er zeichnet mit dem Finger in der Luft eine äußerst verwickelte Bahn mit unregelmäßiger Geschwindigkeit:* Was würde dann aus euren Berechnungen?
- GALILEI: Eminenz, hätte Gott die Welt so konstruiert, *er wiederholt Barberinis Bahn:* dann hätte er auch unsere Gehirne so konstruiert, *er wiederholt dieselbe Bahn:* so daß sie eben diese Bahnen als die einfachsten erkennen würden. Ich glaube an die Vernunft.
- BARBERINI: Ich halte die Vernunft für unzulänglich. Er schweigt. Er ist zu höflich, jetzt zu sagen, er halt meine für unzulänglich. *Lacht und geht zur Brüstung zurück.*
- BELLARMIN: Die Vernunft, mein Freund, reicht nicht sehr weit. Ringsum sehen wir nichts als Schiefheit. Verbrechen und Schwäche. Wo ist die Wahrheit?
- GALILEI *zornig:* Ich glaube an die Vernunft.
- BARBERINI *zu den Sekretären:* Ihr sollt nicht mitschreiben, das ist eine wissenschaftliche Unterhaltung unter Freunden.
- BELLARMIN: Bedenken Sie einen Augenblick, was es die Kirchenväter und so viele nach ihnen für Mühe und Nachdenken gekostet hat, in eine solche Welt (ist sie etwa nicht abscheulich?) etwas Sinn zu bringen. Bedenken Sie die Roheit derer, die ihre Bauern in der Campagna halbnackt über ihre Güter peitschen lassen, und die Dummheit dieser Armen, die ihnen dafür die Füße küssen.
- GALILEI: Schandbar! Auf meiner Fahrt hierher sah ich...
- BELLARMIN: Wir haben die Verantwortung für den Sinn solcher Vorgänge (das Leben besteht daraus), die wir nicht begreifen können, einem höheren Wesen zugeschoben, davon gesprochen, daß mit derlei gewisse Absichten verfolgt werden, daß dies alles einem großen Plan zufolge geschieht. Nicht als ob dadurch absolute Beruhigung eingetreten wäre, aber jetzt beschuldigen Sie dieses höchste Wesen, es sei sich im unklaren darüber, wie die Welt der Gestirne sich bewegt, worüber Sie sich im klaren sind. Ist das weise?
- GALILEI *zu einer Erklärung ausholend:* Ich bin ein gläubiger Sohn der Kirche...
- BARBERINI: Es ist entsetzlich mit ihm. Er will in aller Unschuld Gott die dicksten Schnitzer in der Astronomie nachweisen! Wie, Gott hat nicht

sorgfältig genug Astronomie studiert, bevor er die Heilige Schrift verfaßte?
Lieber Freund!

BELLARMIN: Ist es nicht auch für Sie wahrscheinlich, daß der Schöpfer über das von ihm Geschaffene besser Bescheid weiß als sein Geschöpf?

GALILEI: Aber, meine Herren, schließlich kann der Mensch nicht nur die Bewegungen der Gestirne falsch auffassen, sondern auch die Bibel!

BELLARMIN: Aber wie die Bibel aufzufassen ist, darüber haben schließlich die Theologen der Heiligen Kirche zu befinden, nicht?

Galilei schweigt.

BELLARMIN: Sehen Sie: jetzt schweigen Sie. *Er macht den Sekretären ein Zeichen:* Herr Galilei, das Heilige Offizium hat heute nacht beschlossen, daß die Lehre des Kopernikus, nach der die Sonne Zentrum der Welt und unbeweglich, die Erde aber nicht Zentrum der Welt und beweglich ist, töricht, absurd und ketzerisch im Glauben ist. Ich habe den Auftrag, Sie zu ermahnen, diese Meinung aufzugeben. *Zum ersten Sekretär:* Wiederholen Sie das.

ERSTER SEKRETÄR: Seine Eminenz, Kardinal Bellarmin, zu dem besagten Galileo Galilei: Das Heilige Offizium hat beschlossen, daß die Lehre des Kopernikus, nach der die Sonne Zentrum der Welt und unbeweglich, die Erde aber nicht Zentrum der Welt und beweglich ist, töricht, absurd und ketzerisch im Glauben ist. Ich habe den Auftrag, Sie zu ermahnen, diese Meinung aufzugeben.

GALILEI: Was heißt das?

**Aus dem Ballsaal hört man, von Knaben gesungen,
eine weitere Strophe des Gedichts:**

***"Sprach ich: Die schöne Jahreszeit geht schnell vorbei:
Pflücke die Rose, noch ist es Mai"***

*Barberini bedeutet dem Galilei zu schweigen,
solange der Gesang währt. Sie lauschen.*

GALILEI: Aber die Tatsachen? Ich verstand, daß die Astronomen des Collegium Romanum meine Notierungen anerkannt haben.

BELLARMIN: Mit den Ausdrücken der tiefsten Genugtuung, in der für Sie ehrendsten Weise.

GALILEI: Aber die Jupitertrabanten, die Phasen der Venus...

BELLARMIN: Die Heilige Kongregation hat ihren Beschluß gefaßt, ohne diese Einzelheiten zur Kenntnis zu nehmen.

GALILEI: Das heißt, daß jede weitere wissenschaftliche Forschung...

BELLARMIN: Durchaus gesichert ist, Herr Galilei. Und das gemäß der Anschauung der Kirche, daß wir nicht wissen können, aber forschen mögen. *Er begrüßt wieder einen Gast im Balsaal*: Es steht Ihnen frei, in Form der mathematischen Hypothese auch diese Lehre zu behandeln. Die Wissenschaft ist die legitime und höchst geliebte Tochter der Kirche, Herr Galilei. Niemand von uns nimmt im Ernst an, daß Sie das Vertrauen zur Kirche untergraben wollen.

GALILEI *zornig*: Vertrauen wird dadurch erschöpft, daß es in Anspruch genommen wird.

BARBERINI: Ja? *Er klopft ihm, schallend lachend, auf die Schuller. Dann sieht er ihn scharf an und sagt nicht unfreundlich*: Schütten Sie nicht das Kind mit dem Bade aus, Freund Galilei. Wir tun es auch nicht. Wir brauchen Sie, mehr als Sie uns.

BELLARMIN: Ich brenne darauf, den größten Mathematiker Italiens dem Kommissar des Heiligen Offiziums vorzustellen, der Ihnen die allergrößte Wertschätzung entgegenbringt.

BARBERINI *den andern Arm Galileis fassend*: Worauf er sich wieder in ein Lamm verwandelt. Auch Sie wären besser als braver Doktor der Schulmeinung kostümiert hier erschienen, lieber Freund. Es ist meine Maske, die mir heute ein wenig Freiheit gestattet. In einem solchen Aufzug können Sie mich murmeln hören: Wenn es keinen Gott gäbe, müßte man ihn erfinden. Gut, nehmen wir wieder xmsere Masken vor. Der arme Galilei hat keine. *Sie nehmen Galilei in die Mitte und führen ihn in den Ballsaal*.

ERSTER SEKRETÄR: Hast du den letzten Satz?

ZWEITER SEKRETÄR: Bin dabei. *Sie schreiben eifrig*: Hast du das, wo er sagt, daß er an die Vernunft glaubt?

Herein der Kardinal Inquisitor.

DER INQUISITOR: Die Unterredung hat stattgefunden?

ERSTER SEKRETÄR *mechanisch*: Zuerst kam Herr Galilei mit seiner Tochter. Sie hat sich heute verlobt mit Herrn... *Der Inquisitor winkt ab*: Herr Galilei unterrichtete uns sodann von der neuen Art des Schachspielens, bei der die Figuren entgegen allen Spielregeln über alle Felder hinweg bewegt werden.

DER INQUISITOR *winkt ab*: Das Protokoll.

Ein Sekretär händigt ihm das Protokoll aus, und der Kardinal setzt sich, es zu durchfliegen. Zwei junge Damen in Masken überqueren die Bühne, sie knicksen vor dem Kardinal.

DIE EINE: Wer ist das?

DIE ANDERE: Der Kardinal Inquisitor.

Sie kichern und gehen ab. Herein Virginia, sich suchend umblickend.

DER INQUISITOR *aus seiner Ecke*: Nun, meine Tochter?

VIRGINIA *erschrickt ein wenig, da sie ihn nicht gesehen hat*: Oh! Eure Eminenz!

*Der Inquisitor streckt ihr, ohne aufzustehen, die Rechte hin.
Sie nähert sich und küßt kniend seinen Ring.*

DER INQUISITOR: Eine superbe Nacht! Gestatten Sie mir, Sie zu Ihrer Verlobung zu beglückwünschen. Ihr Bräutigam kommt aus einer vornehmen Familie. Sie bleiben uns in Rom?

VIRGINIA: Zunächst nicht, Eure Eminenz. Es gibt so viel vorzubereiten für eine Heirat.

DER INQUISITOR: So, Sie folgen also Ihrem Vater wieder nach Florenz. Ich freue mich darüber. Ich kann mir denken, daß Ihr Vater Sie braucht. Mathematik ist eine kalte Hausgefährtin, nicht? Ein Geschöpf aus Fleisch und Blut in solcher Umgebung macht da allen Unterschied. Man verliert sich so leicht in den Gestirnwelten, welche so sehr ausgedehnt sind, wenn man ein großer Mann ist.

VIRGINIA *atemlos*: Sie sind sehr gütig, Eminenz. Ich verstehe wirklich fast gar nichts von diesen Dingen.

DER INQUISITOR: Nein? *Er lacht*: Im Haus des Fischers ißt man nicht Fisch, wie? Es wird Ihren Herrn Vater amüsieren, wenn er hört, daß Sie schließlich von mir gehört haben, was Sie über die Gestirnwelten wissen, mein Kind. *Im Protokoll blätternd*: Ich lese hier, daß unsere Neuerer, deren in der ganzen Welt anerkannter Führer Ihr Herr Vater ist, ein großer Mann, einer der größten, unsere gegenwärtigen Vorstellungen von der Bedeutung unserer lieben Erde für etwas übertrieben ansehen. Nun, von den Zeiten des Ptolemäus, eines Weisen des Altertums, bis zum heutigen Tag maß man für die ganze Schöpfung, also für die gesamte Kristallkugel, in deren Mitte die Erde ruht, etwa z wan z igtau send Erddurchmesser. Eine schöne Geräumigkeit, aber zu klein, weit zu klein für Neuerer. Nach diesen ist sie, wie wir hören, ganz unvorstellbar weit ausgedehnt, ist der Abstand der Erde von der Sonne, ein durchaus bedeutender Abstand, wie es uns immer geschienen hat, so verschwindend klein gegen den Abstand unserer armen Erde von den Fixsternen, die auf der alleräußersten Schale befestigt sind, daß man ihn bei den Berechnungen überhaupt nicht einzukalkulieren braucht! Da soll man noch sagen, daß die Neuerer nicht auf großem Fuße leben.

Virginia lacht. Auch der Inquisitor lacht.

DER INQUISITOR: In der Tat, einige Herren des Heiligen Offiziums haben kürzlich an einem solchen Weltbild, gegen das unser bisheriges nur ein

Bildchen ist, das man um einen so entzückenden Hals wie den gewisser junger Mädchen legen könnte, beinahe Anstoß genommen. Sie sind besorgt, auf so ungeheuren Strecken könnte ein Prälat und sogar ein Kardinal leicht verlorengehen. Selbst ein Papst könnte vom Allmächtigen da aus den Augen verloren werden. Ja, das ist lustig, aber ich bin doch froh, Sie auch weiterhin in der Nähe Ihres großen Vaters zu wissen, den wir alle so schätzen, liebes Kind. Ich frage mich, ob ich nicht Ihren Beichtvater kenne...

VIRGINIA: Pater Christophorus von Sankt Ursula.

DER INQUISITOR: Ja, ich freue mich, daß Sie Ihren Herrn Vater also begleiten. Er wird Sie brauchen, Sie mögen es sich nicht vorstellen können, aber es wird so kommen. Sie sind noch so jung und wirklich, so sehr Fleisch und Blut, und Größe ist nicht immer leicht zu tragen für diejenigen, denen Gott sie verliehen hat, nicht immer. Niemand unter den Sterblichen ist ja so groß, daß er nicht in ein Gebet eingeschlossen werden könnte. Aber nun halte ich Sie auf, liebes Kind, und mache Ihren Verlobten eifersüchtig und vielleicht auch Ihren lieben Vater, weil ich Ihnen etwas über die Gestirne erzählt habe, was möglicherweise sogar veraltet ist. Gehen Sie schnell zum Tanzen, nur vergessen Sie nicht, Pater Christophorus von mir zu grüßen.

Virginia nach einer tiefen Verbeugung schnell ab.

SZENE 8

Ein Gespräch.

**Galilei las den Spruch.
Ein junger Mönch kam zu Besuch,
War eines armen Bauern Kind,
Wollt wissen, wie man Wissen find't.
Wollt es wissen, wollt es wissen**

*Im Palast des Florentinischen Gesandten in Rom hört
Galilei den kleinen Mönch an, der ihm nach der Sitzung des Collegium
Ronumum den Ausspruch des päpstlichen Astronomen zugeflüstert hat.*

GALILEI: Reden Sie, reden Sie! Das Gewand, das Sie tragen, gibt Ihnen das Recht zu sagen, was immer Sie wollen.

DER KLEINE MÖNCH: Ich habe Mathematik studiert, Herr Galilei.

GALILEI: Das könnte helfen, wenn es Sie veranlaßte einzugestehen, daß zwei mal zwei hin und wieder vier ist!

DER KLEINE MÖNCH: Herr Galilei, seit drei Nächten kann ich keinen Schlaf mehr finden. Ich wußte nicht, wie ich das Dekret, das ich gelesen habe, und

die Trabanten des Jupiter, die ich gesehen habe, in Einklang bringen sollte. Ich beschloß, heute früh die Messe zu lesen und zu Ihnen zu gehen.

GALILEI: Um mir mitzuteilen, daß der Jupiter keine Trabanten hat?

DER KLEINE MÖNCH: Nein. Mir ist es gelungen, in die Weisheit des Dekrets einzudringen. Es hat mir die Gefahren aufgedeckt, die ein allzu hemmungsloses Forschen für die Menschheit in sich birgt, und ich habe zu entsagen. Jedoch ist mir noch daran gelegen, Ihnen die Beweggründe zu unterbreiten, die auch einen Astronomen dazu bringen können, von einem weiteren Ausbau der gewissen Lehre abzusehen.

GALILEI: Ich darf sagen, daß mir solche Beweggründe bekannt sind.

DER KLEINE MÖNCH: Ich verstehe Ihre Bitterkeit. Sie denken an die gewissen außerordentlichen Machtmittel der Kirche.

GALILEI: Sagen Sie ruhig Folterinstrumente.

DER KLEINE MÖNCH: Aber ich möchte andere Gründe nennen. Erlauben Sie, daß ich von mir rede. Ich bin als Sohn von Bauern in der Campagua aufgewachsen. Es sind einfache Leute. Sie wissen alles über den Ölbaum, aber sonst recht wenig. Die Phasen der Venus beobachtend, kann ich nun meine Eltern vor mir sehen, wie sie mit meiner Schwester am Herd sitzen und ihre Käsespeise essen. Ich sehe die Balken über ihnen, die der Rauch von Jahrhunderten geschwärzt hat, und ich sehe genau ihre alten abgearbeiteten Hände und den kleinen Löffel darin. Es geht ihnen nicht gut, aber selbst in ihrem Unglück liegt eine gewisse Ordnung verborgen. Da sind diese verschiedenen Kreisläufe, von dem des Bodenaufwischens über den der Jahreszeiten im Ölfeld zu dem der Steuerzahlung. Es ist regelmäßig, was auf sie herabstößt an Unfällen. Der Rücken meines Vaters wird zusammengedrückt nicht auf einmal, sondern mit jedem Frühjahr im Ölfeld mehr, so wie auch die Geburten, die meine Mutter immer geschlechtsloser gemacht haben, in ganz bestimmten Abständen erfolgen. Sie schöpfen die Kraft, ihre Körbe schweißtriefend den steinigten Pfad hinaufzuschleppen, Kinder zu gebären, ja, zu essen aus dem Gefühl der Stetigkeit und Notwendigkeit, das der Anblick des Bodens, der jedes Jahr von neuem grünenden Bäume, der kleinen Kirche und das Anhören der sonntäglichen Bibeltexte ihnen verleihen können. Es ist ihnen versichert worden, daß das Auge der Gottheit auf ihnen liegt, forschend, ja beinahe angstvoll; daß das ganze Welttheater um sie aufgebaut ist, damit sie, die Agierenden, in ihren großen oder kleinen Rollen sich bewähren können. Was würden meine Leute sagen, wenn sie von mir erführen, daß sie sich auf einem kleinen Steinklumpen befinden, der sich unaufhörlich drehend im leeren Raum um ein anderes Gestirn bewegt, einer unter sehr vielen, ein ziemlich unbedeutender! Wozu ist jetzt noch solche Geduld, solches Einverständnis in ihr Elend nötig oder gut? Wozu ist die Heilige Schrift noch gut, die alles erklärt und als notwendig begründet hat, den Schweiß, die Geduld, den

Hunger, die Unterwerfung, und die jetzt voll von Irrtümern befunden wird? Nein, ich sehe ihre Blicke scheu werden, ich sehe sie die Löffel auf die Herdplatte senken, ich sehe, wie sie sich verraten und betrogen fühlen. Es liegt also kein Auge auf uns, sagen sie. Wir müssen nach uns selber sehen, ungelehrt, alt und verbraucht, wie wir sind? Niemand hat uns eine Rolle zgedacht außer dieser irdischen, jämmerlichen auf einem winzigen Gestirn, das ganz unselbständig ist, um das sich nichts dreht? Kein Sinn liegt in unserm Elend, Hunger ist eben Nichtgegessenhaben, keine Kraftprobe; Anstrengung ist eben Sichbücken und Schleppen, kein Verdienst. Verstehen Sie da, daß ich aus dem Dekret der Heiligen Kongregation ein edles mütterliches Mitleid, eine große Seelengüte herauslese?

GALILEI: Seelengüte! Wahrscheinlich meinen Sie nur, es ist nichts da, der Wein ist weggetrunken, ihre Lippen vetrocknen, mögen sie die Soutane küssen! Warum ist denn nichts da? Warum ist die Ordnung in diesem Land nur die Ordnung einer leeren Lade und die Notwendigkeit nur die, sich zu Tode zu arbeiten? Zwischen strotzenden Weinbergen, am Rand der Weizenfelder! Ihre Campagnabauern bezahlen die Kriege, die der Stellvertreter des milden Jesus in Spanien und Deutschland führt. Warum stellt er die Erde in den Mittelpunkt des Universums? Damit der Stuhl Petri im Mittelpunkt der Erde stehen kann! Um das letztere handelt es sich. Sie haben recht, es handelt sich nicht um die Planeten, sondern um die Campagnabauern. Und kommen Sie mir nicht mit der Schönheit von Phänomenen, die das Alter vergoldet hat! Wissen Sie, wie die Auster Margaritifera ihre Perle produziert? Indem sie in lebensgefährlicher Krankheit einen unerträglichen Fremdkörper, z. B. ein Sandkorn, in eine Schleimkugel einschließt. Sie geht nahezu drauf bei dem Prozeß. Zum Teufel mit der Perle, ich ziehe die gesunde Auster vor. Tugenden sind nicht an Elend geknüpft, mein Lieber. Wären Ihre Leute wohlhabend und glücklich, könnten sie die Tugenden der Wohlhabenheit und des Glücks entwickeln. Jetzt stammen diese Tugenden Erschöpfter von erschöpften Äckern, und ich lehne sie ab. Herr, meine neuen Wasserpumpen können da mehr Wunder tun als ihre lächerliche übermenschliche Plackerei. "Seid fruchtbar und mehret euch", denn die Äcker sind unfruchtbar, und die Kriege dezimieren euch. Soll ich Ihre Leute anlügen?

DER KLEINE MÖNCH *in großer Bewegung*: Es sind die allerhöchsten Beweggründe, die uns schweigen machen müssen, es ist der Seelenfrieden Unglücklicher.

GALILEI: Wollen Sie eine Cellini-Uhr sehen, die Kardinal Bellarmins Kutscher heute morgen hier abgegeben hat? Mein Lieber, als Belohnung dafür, daß ich zum Beispiel Ihren guten Eltern den Seelenfrieden lasse, offeriert mir die Behörde den Wein, den sie keltern im Schweiß ihres Antlitzes, das bekanntlich nach Gottes Ebenbild geschaffen ist. Würde ich mich zum Schweigen bereit finden, wären es zweifellos recht niedrige Beweggründe: Wohlleben, keine Verfolgung etc.

DER KLEINE MÖNCH: Herr Galilei, ich bin Priester.

GALILEI: Sie sind auch Physiker. Und Sie sehen, die Venus hat Phasen. Da, sieh hinaus! *Er zeigt durch das Fenster:* Siehst du dort den kleinen Priap an der Quelle neben dem Lorbeer? Der Gott der Gärten, der Vögel und der Diebe, der bäurische obszöne Zweitausendjährige! Er hat weniger gelogen. Nichts davon, schön, ich bin ebenfalls ein Sohn der Kirche. Aber kennen sie die achte Satire des Horaz? Ich lese ihn eben wieder in diesen Tagen, er verleiht einiges Gleichgewicht. *Er greift nach einem kleinen Buch:* Er läßt eben diesen Priap sprechen, eine kleine Statue, die in den Esquilinischen Gärten aufgestellt war. Folgendermaßen beginnt es:

"Ein Feigenklotz, ein wenig nützes Holz
War ich, als einst der Zimmermann, unschlüssig
Ob einen Priap machen oder einen Schemel
Sich für den Gott entschied...".

Meinen Sie, Horaz hätte sich etwa den Schemel verbieten und einen Tisch in das Gedicht setzen lassen? Herr, mein Schönheitssinn wird verletzt, wenn die Venus in meinem Weltbild ohne Phasen ist! Wir können nicht Maschinerien für das Hochpumpen von Flußwasser erfinden, wenn wir die größte Maschinerie, die uns vor Augen liegt, die der Himmelskörper, nicht studieren sollen. Die Winkelsumme im Dreieck kann nicht nach den Bedürfnissen der Kurie abgeändert werden. Die Bahnen fliegender Körper kann ich nicht so berechnen, daß auch die Ritte der Hexen auf Besenstielen erklärt werden.

DER KLEINE MÖNCH: Und Sie meinen nicht, daß die Wahrheit, wenn es Wahrheit ist, sich durchsetzt, auch ohne uns?

GALILEI: Nein, nein, nein. Es setzt sich nur so viel Wahrheit durch, als wir durchsetzen; der Sieg der Vernunft kann nur der Sieg der Vernünftigen sein. Eure Campagnabauern schildert Ihr ja schon wie das Moos auf ihren Hütten! Wie kann jemand annehmen, daß die Winkelsumme im Dreieck ihren Bedürfnissen widersprechen könnte! Aber wenn sie nicht in Bewegung kommen und denken lernen, werden ihnen auch die schönsten Bewässerungsanlagen nichts nützen. Zum Teufel, ich sehe die göttliche Geduld Ihrer Leute, aber wo ist ihr göttlicher Zorn?

DER KLEINE MÖNCH: Sie sind müde!

GALILEI *wirft ihm einen Packen Manuskripte hin:* Bist du ein Physiker, mein Sohn? Hier stehen die Gründe, warum das Weltmeer sich in Ebbe und Flut bewegt. Aber du sollst es nicht lesen, hörst du? Ach, du liest schon? Du bist also ein Physiker?

Der kleine Mönch hat sich in die Papiere vertieft.

GALILEI: Ein Apfel vom Baum der Erkenntnis! Er stopft ihn schon hinein. Er ist ewig verdammt, aber er muß ihn hineinstopfen, ein unglücklicher Fresser! Ich denke manchmal: ich liebe mich zehn Klafter unter der Erde in einen Kerker einsperren, zu dem kein Licht mehr dringt, wenn ich dafür erführe, was das ist: Licht. Und das Schlimmste: was ich weiß, muß ich weitersagen. Wie ein Liebender, wie ein Betrunkener, wie ein Verräter. Es ist ganz und gar ein Laster und führt ins Unglück. Wie lang werde ich es in den Ofen hineinschreien können – das ist die Frage.

DER KLEINE MÖNCH *zeigt auf eine Stelle in den Papieren*: Diesen Satz verstehe ich nicht.

GALILEI: Ich erkläre ihn dir, ich erkläre ihn dir.

SZENE 9

Nach achtjährigem Schweigen wird Galilei durch die Thronbesteigung eines neuen Papstes, der selbst Wissenschaftler ist, ermutigt, seine Forschungen auf dem verbotenen Feld wieder aufzunehmen. Die Sonnenflecken.

**Die Wahrheit im Sacke,
Die Zung in der Backe,
Schwieg er acht Jahre, dann war's ihm zu lang.
Wahrheit, geh deinen Gang**

Haus des Galilei in Florenz. Galileis Schüler, Federzoni, der kleine Mönch und Andrea Sarti, jetzt ein junger Mann, sind zu einer experimentellen Vorlesung versammelt. Galilei selber liest stehend in einem Buch. Virginia und die Sarti nähen Brautwäsche.

VIRGINIA: Aussteuernähen ist lustiges Nähen. Das ist für einen langen Gästetisch, Ludovico hat gern Gäste. Es muß nur ordentlich sein, seine Mutter sieht jeden Faden. Sie ist mit Vaters Büchern nicht einverstanden. So wenig wie Pater Christophorus.

FRAU SARTI: Er hat seit Jahren kein Buch mehr geschrieben.

VIRGINIA: Ich glaube, er hat eingesehen, daß er sich getäuscht hat. In Rom hat mir ein sehr hoher geistlicher Herr vieles aus der Astronomie erklärt. Die Entfernungen sind zu weit.

ANDREA *während er das Pensum des Tages auf die Tafel schreibt*: "Donnerstag nachmittag. Schwimmende Körper." Wieder Eis; Schaff mit Wasser; Waage; eiserne Nadel; Aristoteles.

Er holt die Gegenstände. Die andern lesen in Büchern nach. Eintritt Filippo Mucius, ein Gelehrter in mittleren Jahren. Er zeigt ein etwas verstörtes Wesen.

MUCIUS: Könnten Sie Herrn Galilei sagen, daß er mich empfangen muß? Er verdammt mich, ohne mich zu hören.

FRAU SARTI: Aber er will Sie doch nicht empfangen.

MUCIUS: Gott wird es Ihnen lohnen, wenn Sie ihn darum bitten. Ich muß ihn sprechen.

VIRGINIA *geht zur Treppe*: Vater!

GALILEI: Was gibt es?

VIRGINIA: Herr Mucius!

GALILEI *brüsk aufsehend, geht zur Treppe, seine Schüler hinter sich*: Was wünschen Sie?

MUCIUS: Herr Galilei, ich bitte Sie um die Erlaubnis, Ihnen die Stellen in meinem Buch zu erklären, wo eine Verdammung der kopernikanischen Lehren von der Drehung der Erde vorzuliegen scheint. Ich habe...

GALILEI: Was wollen Sie da erklären? Sie befinden sich in Übereinstimmung mit dem Dekret der Heiligen Kongregation von 1616. Sie sind vollständig in Ihrem Recht. Sie haben zwar hier Mathematik studiert, aber das gibt uns kein Recht, von Ihnen zu hören, daß zwei mal zwei vier ist. Sie haben das volle Recht zu sagen, daß dieser Stein *er zieht einen kleinen Stein aus der Tasche und wirft ihn in den Flur hinab*: soeben nach oben geflogen ist, ins Dach.

MUCIUS: Herr Galilei, ich...

GALILEI: Sagen Sie nichts von Schwierigkeiten! Ich habe mich von der Pest nicht abhalten lassen, meine Notierungen fortzusetzen.

MUCIUS: Herr Galilei, die Pest ist nicht das schlimmste.

GALILEI: Ich sage Ihnen: Wer die Wahrheit nicht weiß, der ist bloß ein Dummkopf. Aber wer sie weiß und sie eine Lüge nennt, der ist ein Verbrecher! Gehen Sie hinaus aus meinem Haus!

MUCIUS *tonlos*: Sie haben recht. *Er geht hinaus*.

Galilei geht wieder in sein Studierzimmer.

FEDERZONI: Das ist leider so. Er ist kein großer Mann und gälte wohl gar nichts, wenn er nicht Ihr Schüler gewesen wäre. Aber jetzt sagen sie natürlich: Er hat alles gehört, was Galilei zu lehren hatte, und er muß zugeben, es ist alles falsch.

FRAU SARTI: Der Herr tut mir leid.

VIRGINIA: Vater mochte ihn zu gern.

FRAU SARTI: Ich wollte mit dir gern über deine Heirat sprechen, Virginia. Du bist noch ein so junges Ding, und eine Mutter hast du nicht, und dein Vater legt diese Eisstückchen aufs Wasser. Jedenfalls würde ich dir nicht raten, ihn irgend etwas in bezug auf deine Ehe zu fragen. Er würde eine Woche lang, und zwar

beim Essen und wenn die jungen Leute dabei sind, die schrecklichsten Sachen sagen, da er nicht für einen halben Skudo Schamgefühl hat, nie hatte. Ich meine auch nicht solche Sachen, sondern einfach, wie die Zukunft sein wird. Ich kann auch nichts wissen, ich bin eine ungebildete Person. In eine so ernste Angelegenheit geht man aber nicht blind hinein. Ich meine wirklich, du solltest zu einem richtigen Astronomen an der Universität gehen, damit er dir das Horoskop stellt, dann weißt du, woran du bist. Warum lachst du?

VIRGINIA: Weil ich dort war.

FRAU SARTI *sehr begierig*: Was sagte er?

VIRGINIA: Drei Monate lang muß ich achtgeben, weil da die Sonne im Steinbock steht, aber dann bekomme ich einen äußerst günstigen Aszendenten, und die Wolken zerteilen sich. Wenn ich den Jupiter nicht aus den Augen lasse, kann ich jede Reise unternehmen, da ich ein Steinbock bin.

FRAU SARTI: Und Ludovico?

VIRGINIA: Er ist ein Löwe. *Nach einer kleinen Pause*: Er soll sinnlich sein.

Pause.

VIRGINIA: Diesen Schritt kenne ich. Das ist der Rektor, Herr Gaffone.

Eintritt Herr Gaffone, der Rektor der Universität.

GAFFONE: Ich bringe nur ein Buch, das Ihren Vater vielleicht interessiert. Bitte um des Himmels willen, Herrn Galilei nicht zu stören. Ich kann mir nicht helfen, ich habe immer den Eindruck, daß man jede Minute, die man diesem großen Mann stiehlt, Italien stiehlt. Ich lege das Buch fein säuberlich in Ihre Hände und gehe weg, auf Fußspitzen.

Er geht ab. Virginia gibt das Buch Federzoni.

GALILEI: Worüber ist es?

FEDERZONI: Ich weiß nicht. *Buchstabiert*: "De maculis in sole."

ANDREA: Über die Sonnenflecken. Wieder eines!

Federzoni händigt es ihm ärgerlich aus.

ANDREA: Horch auf die Widmung! "Der größten lebenden Autorität in der Physik, Galileo Galilei".

Galilei hat sich wieder in sein Buch vertieft.

ANDREA: Ich habe den Traktat des Fabrizio aus Holland über die Flecken. 1 gelesen. Er glaubt, es sind Sternenschwärme, die zwischen Erde und Sonne vorüberziehen.

DER KLEINE MÖNCH: Ist das nicht zweifelhaft, Herr Galilei?

Galilei antwortet nicht.

ANDREA: In Paris und Prag glaubt man, es sind Dünste von der Sonne.

FEDERZONI: Hm.

ANDREA: Federzoni bezweifelt das.

FEDERZONI: Laßt mich gefälligst draußen. Ich habe "Hm" gesagt, das ist alles. Ich bin der Linsenschleifer, ich schleife Linsen, und ihr schaut durch und beobachtet den Himmel, und was ihr seht, sind nicht Flecken, sondern «maculis". Wie soll ich an irgend etwas zweifeln? Wie oft soll ich euch noch sagen, daß ich nicht die Bücher lesen kann, sie sind in Latein.

*Im Zorn gestikuliert er mit der Waage. Eine Schale fällt zu Boden.
Galilei geht hinüber und hebt sie schweigend vorn Boden auf.*

DER KLEINE MÖNCH. Da ist Glückseligkeit im Zweifeln; ich frage mich, warum.

ANDREA: Ich bin seit zwei Wochen an jedem sonnigen Tag auf den Hausboden geklettert, unter das Schindeldach. Durch die feinen Risse der Schindeln fällt nur ein dünner Strahl. Da kann man das umgekehrte Sonnenbild auf einem Blatt Papier auffangen. Ich habe einen Flecken gesehen, groß wie eine Fliege, verwischt wie ein Wölkchen. Er wanderte. Warum untersuchen wir die Flecken nicht, Herr Galilei?

GALILEI: Weil wir über schwimmende Körper arbeiten.

ANDREA: Mutter hat Waschkörbe voll von Briefen. Ganz Europa fragt nach Ihrer Meinung. Ihr Ansehen ist so gewachsen, daß Sie nicht schweigen können.

GALILEI: Rom hat mein Ansehen wachsen lassen, weil ich geschwiegen habe.

FEDERZONI: Aber jetzt können Sie sich Ihr Schweigen nicht mehr leisten.

GALILEI: Ich kann es mir auch nicht leisten, daß man mich über einem Holzfeuer röstet wie einen Schinken.

ANDREA: Denken Sie denn, die Flecken haben mit dieser Sache zu tun?

Galilei antwortet nicht.

ANDREA: Gut, halten wir uns an die Eisstückchen; das kann Ihnen nicht schaden.

GALILEI: Richtig. Unsere These, Andrea?

ANDREA: Was das Schwimmen angeht, so nehmen wir an, daß es nicht auf die Form eines Körpers ankommt, sondern darauf, ob er leichter oder schwerer ist als das Wasser.

GALILEI: Was sagt Aristoteles?

DER KLEINE MÖNCH: "Discus latus platique..."

GALILEI: Übersetzen, übersetzen!

DER KLEINE MÖNCH: "Eine breite und flache Eisscheibe vermag auf dem Wasser zu schwimmen, während eine eiserne Nadel untersinkt."

GALILEI: Warum sinkt nach dem Aristoteles das Eis nicht?

DER KLEINE MÖNCH: Weil es breit und flach ist und so das Wasser nicht zu zerteilen vermag.

GALILEI: Schön. *Er nimmt ein Eisstück entgegen und legt es in das Schaff:* Jetzt presse ich das Eis gewaltsam auf den Boden des Gefäßes. Ich entferne den Druck meiner Hände. Was geschieht?

DER KLEINE MÖNCH: Es steigt wieder in die Höhe.

GALILEI: Richtig. Anscheinend vermag es beim Emporsteigen das Wasser zu zerteilen. Fulganzio!

DER KLEINE MÖNCH: Aber warum schwimmt es denn überhaupt? Eis ist schwerer als Wasser, da es verdichtetes Wasser ist.

GALILEI: Wie wenn es verdünntes Wasser wäre?

ANDREA: Es muß leichter sein als Wasser, sonst schwämme es nicht.

GALILEI: Aha.

ANDREA: So wenig wie eine eiserne Nadel schwimmt. Alles, was leichter ist, als Wasser ist, schwimmt, und alles, was schwerer ist, sinkt. Was zu beweisen war.

GALILEI: Andrea, du mußt lernen, vorsichtig zu denken. Gib mir die eiserne Nadel. Ein Blatt Papier. Ist Eisen schwerer als Wasser?

ANDREA: Ja.

*Galilei legt die Nadel auf ein Stück Papier
und flößt sie auf das Wasser. Pause.*

GALILEI: Was geschieht?

FEDERZONI: Die Nadel schwimmt! Heiliger Aristoteles, sie haben ihn niemals überprüft!

Sie lachen.

GALILEI: Eine Hauptursache der Armut in den Wissenschaften ist meist eingebildeter Reichtum. Es ist nicht ihr Ziel, der unendlichen Weisheit eine Tür zu öffnen, sondern eine Grenze zu setzen dem unendlichen Irrtum. Macht eure Notizen.

VIRGINIA: Was ist?

FRAU SARTI: Jedesmal, wenn sie lachen, kriege ich einen kleinen Schreck. Worum lachen sie? denke ich.

VIRGINIA: Vater sagt: Die Theologen haben ihr Glockenläuten, und die Physiker haben ihr Lachen.

FRAU SARTI: Aber ich bin froh, daß er wenigstens nicht mehr so oft durch sein Rohr schaut. Das war noch schlimmer.

VIRGINIA: Jetzt legt er doch nur Eisstücke aufs Wasser, da kann nicht viel Schlimmes dabei herauskommen.

FRAU SARTI: Ich weiß nicht.

Herein Ludovico Marsili in Reisekleidung, gefolgt von einem Bedienten, der Gepäckstücke trägt. Virginia läuft auf ihn zu und umarmt ihn.

VIRGINIA: Warum hast du mir nicht geschrieben, daß du kommen willst?

LUDOVICO: Ich war nur in der Nähe, unsere Weinberge bei Bucciole zu studieren, und konnte mich nicht weghalten.

GALILEI *wie kurzsichtig*: Wer ist das?

VIRGINIA: Ludovico.

DER KLEINE MÖNCH: Können Sie ihn nicht sehen?

GALILEI: O ja, Ludovico. *Geht ihm entgegen*: Was machen die Pferde?

LUDOVICO: Sie sind wohlauf, Herr.

GALILEI: Sarti, wir feiern. Hol einen Krug von diesem sizilischen Wein, dem alten!

Sarti ab mit Andrea.

LUDOVICO *zu Virginia*: Du siehst blaß aus. Das Landleben wird dir bekommen. Die Mutter erwartet dich im September.

VIRGINIA: Wart, ich zeig dir das Brautkleid! *Läuft hinaus*.

GALILEI: Setz dich.

LUDOVICO: Ich höre, Sie haben mehr als tausend Studenten in Ihren Vorlesungen an der Universität, Herr. An was arbeiten Sie im Augenblick?

GALILEI: Tägliches Einerlei. Kommst du über Rom?

LUDOVICO: Ja. Bevor ich vergesse, die Mutter beglückwünscht Sie zu Ihrem bewunderungswürdigen Takt angesichts der neuen Sonnenfleckenergien der Holländer.

GALILEI *trocken*: Besten Dank.

*Sarti und Andrea bringen Wein und Gläser.
Man gruppiert sich um den Tisch.*

LUDOVICO: Rom hat wieder sein Tagesgespräch für den Februar. Christopher Clavius drückte die Befürchtung aus, der ganze Erde-um-die-Sonne-Zirkus möchte wieder von vorn anfangen durch diese Sonnenflecken?

ANDREA: Keine Sorge.

GALILEI: Sonstige Neuigkeiten aus der Heiligen Stadt, abgesehen von den Hoffnungen auf neue Sünden meinerseits?

LUDOVICO: Ihr wißt natürlich, daß der Heilige Vater im Sterben liegt?

DER KLEINE MÖNCH: Oh.

GALILEI: Wer wird als Nachfolger genannt?

LUDOVICO: Meistenteils Barberini.

GALILEI: Barberini.

ANDREA: Herr Galilei kennt Barberini.

DER KLEINE MÖNCH: Kardinal Barberini ist Mathematiker.

FEDERZONI: Ein Wissenschaftler auf dem Heiligen Stuhl!

Pause.

GALILEI: So, sie brauchen jetzt Männer wie Barberini, die etwas Mathematik gelesen haben! Die Dinge kommen in Bewegung. Federzoni, wir mögen noch eine Zeit erleben, wo wir uns nicht mehr wie Verbrecher umzublicken haben, wenn wir sagen: zwei mal zwei ist vier. *Zu Ludovico:* Der Wein schmeckt mir, Ludovico. Was sagst du zu ihm?

LUDOVICO: Er ist gut.

GALILEI: Ich kenne den Weinberg. Der Hang ist steil und steinig, die Traube fast blau. Ich liebe diesen Wein.

LUDOVICO: Ja, Herr.

GALILEI: Er hat kleine Schatten in sich. Und er ist beinahe süß, läßt es aber bei dem "beinahe" bewenden. Andrea, räum das Zeug weg, Eis, Schaff und Nadel. – Ich schätze die Tröstungen des Fleisches. Ich habe keine Geduld mit den feigen Seelen, die dann von Schwächen sprechen. Ich sage: Genießen ist eine Leistung.

DER KLEINE MÖNCH: Was beabsichtigen Sie?

FEDERZONI: Wir beginnen wieder mit dem Erde-um-die-Sonne-Zirkus.

ANDREA *summend:*

Die Schrift sagt, sie steht still. Und die Doktoren
Beweisen, daß sie still steht, noch und noch.
Der Heilige Vater nimmt sie bei den Ohren
Und hält sie fest. Und sie bewegt sich doch.

*Andrea, Federzoni und der kleine Mönch eilen zum
Experimentiertisch und räumen ihn ab.*

ANDREA: Wir konnten herausfinden, daß die Sonne sich ebenfalls dreht. Wie würde dir das gefallen, Marsili?

LUDOVICO: Woher die Erregung?

FRAU SARTI: Sie wollen doch nicht wieder mit diesem Teufelszeug anfangen, Herr Galilei?

GALILEI: Ich weiß jetzt, warum deine Mutter dich zu mir schickte, Barberini im Aufstieg! Das Wissen wird eine Leidenschaft sein und die Forschung eine Wollust. Clavius hat recht, diese Sonnenflecken interessieren mich. Schmeckt dir mein Wein, Ludovico?

LUDOVICO: Ich sagte es Ihnen, Herr.

GALILEI: Er schmeckt dir wirklich?

LUDOVICO *steif*: Er schmeckt mir.

GALILEI: Würdest du so weit gehen, eines Mannes Wein oder Tochter anzunehmen, ohne zu verlangen, daß er seinen Beruf an den Nagel hängt? Was hat meine Astronomie mit meiner Tochter zu tun? Die Phasen der Venus ändern ihren Hintern nicht.

FRAU SARTI: Seien Sie nicht so ordinär. Ich hole sofort Virginia.

LUDOVICO *hält sie zurück*: Die Ehen in Familien wie der meinen werden nicht nur nach geschlechtlichen Gesichtspunkten geschlossen.

GALILEI: Hat man dich acht Jahre lang zurückgehalten, meine Tochter zu ehelichen, während ich eine Probezeit zu absolvieren hatte?

LUDOVICO: Meine Frau wird auch im Kirchenstuhl unserer Dorfkirche Figur machen müssen.

GALILEI: Du meinst, deine Bauern werden es von der Heiligkeit der Gutsherrin abhängig machen, ob sie Pachtzinsen zahlen oder nicht?

LUDOVICO: In gewisser Weise.

GALILEI: Andrea, Fulganzio, holt den Messingspiegel und den Schirm! Darauf werfen wir das Sonnenbild, unsrer Augen wegen; das ist deine Methode, Andrea.

Andrea und der kleine Mönch holen Spiegel und Schirm.

LUDOVICO: Sie haben in Rom seinerzeit unterschrieben, daß Sie sich nicht mehr in diese Erde-um-die-Sonne-Sache einmischen würden, Herr.

GALILEI: Ach das! Damals hatten wir einen rückschrittlichen Papst!

FRAU SARTI: Hatten! Und Seine Heiligkeit ist noch nicht einmal gestorben!

GALILEI: Nahezu, nahezu! Legt ein Netz von Quadraten über den Schirm! Wir gehen methodisch vor. Und dann werden wir ihnen ihre Briefe beantworten können, wie, Andrea?

FRAU SARTI: "Nahezu!" Fünffzigmal wiegt der Mann seine Eisstückchen ab, aber wenn es zu etwas kommt, was in seinen Kram paßt, glaubt er es blind!

Der Schirm wird aufgestellt.

LUDOVICO: Sollte Seine Heiligkeit sterben, Herr Galilei, wird der nächste Papst, wer immer es sein wird und wie groß immer seine Liebe zu den

Wissenschaften sein mag, doch auch beachten müssen, wie groß die Liebe ist, welche die vornehmsten Familien des Landes zu ihm fühlen.

DER KLEINE MÖNCH: Gott machte die physische Welt, Ludovico; Gott machte das menschliche Gehirn; Gott wird die Physik erlauben.

FRAU SARTI: Galileo, jetzt werde ich dir etwas sagen. Ich habe meinen Sohn in Sünde fallen sehen für diese "Experimente" und "Theorien" und "Observationen", und ich habe nichts machen können. Du hast dich aufgeworfen gegen die Obrigkeiten, und sie haben dich schon einmal verwarnt. Die höchsten Kardinale haben in dich hineingeredet wie in ein krankes Roß. Es hat eine Zeitlang geholfen, aber vor zwei Monaten, kurz nach Mariae Empfängnis habe ich dich wieder erwischt, wie du insgeheim mit diesen "Observationen" angefangen hast. Auf dem Dachboden! Ich habe nicht viel gesagt, aber ich wußte Bescheid. Ich bin gelaufen und habe eine Kerze gespendet für den Heiligen Joseph. Es geht über meine Kräfte. Wenn ich allein mit dir bin, zeigst du Anzeichen von Verstand und sagst mir, du weißt, du mußt dich verhalten, weil es gefährlich ist, aber zwei Tage Experimente, und es ist so schlimm mit dir wie je. Wenn ich meine ewige Seligkeit einbüße, weil ich zu einem Ketzer halte, das ist meine Sache, aber du hast kein Recht, auf dem Glück deiner Tochter herumzutrapeln mit deinen großen Füßen!

GALILEI *mürrisch*: Bringt das Teleskop!

LUDOVICO: Giuseppe, bring das Gepäck zurück in die Kutsche.

Der Bediente ab.

FRAU SARTI: Das übersteht sie nicht. Sie können ihr es selber sagen!

Läuft weg, noch den Krug in Händen.

LUDOVICO: Ich sehe, Sie haben Ihre Vorbereitungen getroffen. Herr Galilei, die Mutter und ich leben dreiviertel des Jahres auf dem Gut in der Campagna, und wir können Ihnen bezeugen, daß unsere Bauern sich durch Ihre Traktate über die Trabanten des Jupiter nicht beunruhigen. Ihre Feldarbeit ist zu schwer. Jedoch könnte es sie verstören, wenn sie erführen, daß frivole Angriffe auf die heiligen Doktrinen der Kirche nunmehr ungestraft blieben. Vergessen Sie nicht ganz, daß diese Bedauernswerten in ihrem vertierten Zustand alles durcheinanderbringen. Sie sind wirkliche Tiere, Sie können sich das kaum vorstellen. Auf das Gerücht, daß auf einem Apfelbaum eine Birne gesehen wurde, laufen sie von der Feldarbeit weg, um darüber zu schwatzen.

GALILEI *interessiert*: Ja?

LUDOVICO: Tiere. Wenn sie aufs Gut kommen, sich über eine Kleinigkeit zu beschweren, ist die Mutter gezwungen, vor ihren Augen einen Hund

auspeitschen zu lassen, das allein kann sie an Zucht und Ordnung und Höflichkeit erinnern. Sie, Herr Galilei, sehen gelegentlich von der Reisekutsche aus blühende Maisfelder, Sie essen geistesabwesend unsere Oliven und unsern Käse, und Sie haben keine Ahnung, welche Mühe es kostet, das zu ziehen, wieviel Aufsicht!

GALILEI: Junger Mann, ich esse meine Oliven nicht geistesabwesend. Grob: Du hältst mich auf. *Ruft hinaus*: Habt ihr den Schirm?

ANDREA: Ja. Kommen Sie?

GALLILEI: Ihr peitscht nicht nur Hunde, um sie in Zucht zu halten, wie, Marsili?

LUDOVICO: Herr Galilei. Sie haben ein wunderbares Gehirn. Schade.

DER KLEINE MÖNCH *erstaunt*: Er droht Ihnen.

GALILEI: Ja, ich konnte seine Bauern aufstören, neue Gedanken zu denken. Und seine Dienstleute und seine Verwalter.

FEDERZONI: Wie? Keiner von ihnen liest Latein.

GALILEI: Ich könnte in der Sprache des Volkes schreiben, für die vielen, anstatt in Latein für die wenigen. Für die neuen Gedanken brauchen wir Leute, die mit den Händen arbeiten. Wer sonst wünscht zu erfahren, was die Ursachen der Dinge sind? Die das Brot nur auf dem Tische sehen, wollen nicht wissen, wie es gebacken wurde; das Pack dankt lieber Gott als dem Bäcker. Aber die das Brot machen, werden verstehen, daß nichts sich bewegt, was nicht bewegt wird. Deine Schwester an der Olivenpresse, Fulganzio, wird sich nicht groß wundern, sondern vermutlich lachen, wenn sie hört, daß die Sonne kein goldenes Adelschild ist, sondern ein Hebel: die Erde bewegt sich, weil die Sonne sich bewegt.

LUDOVICO: Sie werden für immer der Sklave Ihrer Leidenschaften sein. Entschuldigen Sie mich bei Virginia; ich denke, es ist besser, ich sehe sie jetzt nicht.

GALILEI: Die Mitgift steht zu Ihrer Verfügung, jederzeit.

LUDOVICO: Guten Tag. *Er geht*.

ANDREA: Und empfehlen Sie uns allen Marsilis!

FEDERZONI: Die der Erde befehlen stillzustehen, damit ihre Schlösser nicht herunterpurzeln!

ANDREA: Und den Cenzis und den Villanis!

FEDERZONI: Den Cervillis!

ANDREA: Den Lecchis!

FEDERZONI: Den Pirleonis!

ANDREA: Die dem Papst nur die Füße küssen wollen, wenn er damit das Volk niedertritt!

DER KLEINE MÖNCH *ebenfalls an den Apparaten*: Der neue Papst wird ein aufgeklärter Mann sein.

GALILEI: So treten wir ein in die Beobachtung dieser Flecken an der Sonne, welche uns interessieren, auf eigene Gefahr, ohne zuviel auf den Schutz eines neuen Papstes zu zählen.

ANDREA *unterbrechend*: Aber mit voller Zuversicht, Herrn Fabrizio's Sternschatten und die Sonnendünste von Prag und Paris zu zerstreuen und zu beweisen die Rotation der Sonne.

GALILEI: Um mit einiger Zuversicht die Rotation der Sonne zu beweisen. Meine Absicht ist nicht, zu beweisen, daß ich bisher recht gehabt habe, sondern: herauszufinden, ob. Ich sage: laßt alle Hoffnung fahren, ihr, die ihr in die Beobachtung eintretet. Vielleicht sind es Dünste, vielleicht sind es Flecken, aber bevor wir Flecken annehmen, welche uns gelegen kämen, wollen wir lieber annehmen, daß es Fischeschwänze sind. Ja, wir werden alles, alles noch einmal in Frage stellen. Und wir werden nicht mit Siebenmeilenstiefeln vorwärtsgehen, sondern im Schneckentempo. Und was wir heute finden, werden wir morgen von der Tafel streichen und erst wieder anschreiben, wenn wir es noch einmal gefunden haben. Und was wir zu finden wünschen, das werden wir, gefunden, mit besonderem Mißtrauen ansehen. Also werden wir an die Beobachtung der Sonne herangehen mit dem unerbittlichen Entschluß, den Stillstand der Erde nachzuweisen! Und erst wenn wir gescheitert sind, vollständig und hoffnungslos geschlagen und unsere Wunden leckend, in traurigster Verfassung, werden wir zu fragen anfangen, ob wir nicht doch recht gehabt haben und die Erde sich dreht! Mit einem Zwinkern: Sollte uns aber dann jede andere Annahme als diese unter den Händen zerronnen sein, dann keine Gnade mehr mit denen, die nicht geforscht haben und doch reden. Nehmt das Tuch vom Rohr und richtet es auf die Sonne!

Er stellt den Messingspiegel ein.

DER KLEINE MÖNCH: Ich wußte, daß Sie schon mit der Arbeit begonnen hatten. Ich wußte es, als Sie Herrn Marsili nicht erkannten.

Sie beginnen schweigend die Untersuchung. Wenn das flammende Abbild der Sonne auf dem Schirm erscheint, kommt Virginia gelaufen, im Brautkleid.

VIRGINIA: Du hast ihn weggeschickt, Vater!

Sie wird ohnmächtig. Andrea und der kleine Mönch eilen auf sie zu.

GALILEI: Ich muß es wissen.

SZENE 10

Im folgenden Jahrzehnt findet Galileis Lehre beim Volk Verbreitung. Pamphltisten und Balladensänger greifen überall die neuen Ideen auf. Während der Fastnacht 1632 wählen viele Städte Italiens als Thema der Fastnachtsumzüge der Gilden die Astronomie.

Ein halb verhungertes Schaustellerpaar mit einem fünfjährigen Mädchen und einem Säugling kommt auf einen Marktplatz, wo eine Menge, teilweise maskiert, auf den Fastnachtsumzug wartet. Beide schleppen Bündel, eine Trommel und andere Utensilien.

DER BALLADENSÄNGER *trommelnd*: Geehrte Einwohner, Damen und Herrn! Vor der großen Fastnachtprozession der Gilden bringen wir das neueste Florentiner Lied, das man in ganz Oberitalien singt und das wir mit großen Kosten hier importiert haben. Es betitelt sich: Die erschreckliche Lehre und Meinung des Herrn Hofphysikers Galileo Galilei oder Ein Vorgeschmack der Zukunft. *Er singt*:

Als der Allmächtige sprach sein großes Verde
Rief er die Sonn, daß sie auf sein Geheiß
Ihm eine Lampe trage um die Erde
Als kleine Magd in ordentlichem Kreis.
Denn sein Wunsch war, daß sich ein jeder kehrt
Fortan um den, der besser ist als er.
Und es begann sich zu kehren
Um die Gewichtigen die Minderen
Um die Vorderen die Hinteren
Wie im Himmel, so auch auf Erden.
Und um den Papst zirkulieren die Kardinäle.
Und um die Kardinäle zirkulieren die Bischöfe.
Und um die Bischöfe zirkulieren die Sekretäre.
Und um die Sekretäre zirkulieren die Stadtschöffen.
Und um die Stadtschöffen zirkulieren die Handwerker.
Und um die Handwerker zirkulieren die Dienstleute.
Und um die Dienstleute zirkulieren die Hunde, die Hühner und die Bettler.

Das ihr guten Leute, ist die Große Ordnung, ordo ordinum, wie die Herren Theologen sagen, regula aeternis*, die Regel der Regeln, aber was, ihr lieben Leute, geschah? *Er singt*:

Auf stund der Doktor Galilei
(Schmiß die Bibel weg, zückte sein Fernrohr,
warf einen Blick auf das Universum)
Und sprach zur Sonn: Bleib stehn!
Es soll jetzt die creatio dei
Mal andersrum sich drehn.
Jetzt soll sich mal die Herrin, he!
Um ihre Dienstmagd drehn.

Das ist doch allerhand? Ihr Leut, das ist kein Scherz!
Die Dienstleut werden sowieso tagtäglich dreister!
Denn eins ist wahr: Spaß ist doch rar. Und Hand aufs Herz:
Wer wär nicht auch mal gern sein eigner Herr und Meister?

Geehrte Einwohner, solche Lehren sind ganz unmöglich. *Er singt:*

Der Knecht würd faul, die Magd würd keß,
Der Schlachterhund würd fett,
Der Meßbub kam nicht mehr zur Meß,
Der Lehrling blieb im Bett.
Nein, nein, nein! Mit der Bibel, Leut, treibt keinen Scherz!
Macht man den Strick uns ums Genick nicht dick, dann reißt er!
Denn eins ist wahr: Spaß ist doch rar. Und Hand aufs Herz:
Wer wär nicht auch mal gern sein eigner Herr und Meister?

Ihr guten Leute, werft einen Blick in die Zukunft, wie der gelehrte Doktor
Galileo Galilei sie voraussagt. *Er singt:*

Zwei Hausfraun stehn am Fischmarkt draus
Und wissen nicht aus noch ein:
Das Fischweib zieht ein' Brotkipf raus
Und frißt ihren Fisch allein!
Der Maurer hebt den Baugrund aus
Und holt des Bauherrn Stein,
Und wenn er's dann gebaut, das Haus,
Dann zieht er selber ein!
Ja, darf denn das sein? Nein, nein, nein, das ist kein Scherz!
Macht man den Strick uns ums Genick nicht dick, dann reißt er!
Denn eins ist wahr: Spaß ist doch rar. Und Hand aufs Herz:
Wer wär nicht auch mal gern sein eigner Herr und Meister?
Der Pächter tritt jetzt in den Hintern
Den Pachtherm ohne Scham,
Die Pächtersfrau gibt ihren Kindern

Milch, die der Pfaff bekam.
Nein, nein, ihr Leut! Mit der Bibel, Leut, treibt keinen Scherz!
Macht man den Strick uns ums Genick nicht dick, dann reißt er!
Denn eins ist wahr: Spaß ist doch rar. Und Hand aufs Herz:
Wer wär nicht auch mal gern sein eigener Herr und Meister?

DAS WEIB DES SÄNGERS:

Jüngst bin ich aus der Reih getanzt.
Das sagte ich zu meinem Mann:
Will sehen, ob nicht, was du kannst,
Ein andrer Fixstern besser kann.

DER SÄNGER:

Nein, nein, nein, nein, nein, nein! Schluß, Galilei, Schluß!
Nehmt einem tollen Hund den Maulkorb ab, dann beißt er.
Freilich, 's ist wahr: Spaß ist halt rar und muß ist muß:
Wer wär nicht auch mal gern sein eigener Herr und Meister?

BEIDE:

Ihr, die auf Erden lebt in Ach und Weh,
Auf, sammelt eure schwachen Lebensgeister
Und lernt vom guten Doktor Galuleh
Des Erdenglückes großes ABC.
Gehorsam war des Menschen Kreuz von je!

Wer wär nicht auch mal gern sein eigener Herr und Meister?

DER SÄNGER: Geehrte Einwohner, seht Galileo Galileis phänomenale Entdeckung:
Die Erde kreisend um die Sonne!

*Er bearbeitet heftig die Trommel. Das Weib und das Kind treten vor.
Das Weib hält ein rohes Abbild der Sonne, und das Kind, über dem
Kopf einen Kürbis, Abbild der Erde, haltend, umkreist das Weib.
Der Sänger deutet exaltiert auf das Kind, als vollführte es einen gefährlichen
Salto mortale, wenn es auf einzelne Trommelschläge ruckartig Schritt für
Schritt macht. Dann kommt Trommelschlag von hinten.*

FINE TIEFE STIMME ruft: Die Prozession!

*Herein zwei Männer in Lumpen, die ein Wägelchen ziehen. Auf einem
lächerlichen Thron sitzt "Der Großherzog von Florenz" mit einer
Pappendeckelkrone, gekleidet in Sackleinwand, der durch ein Teleskop späht.
Über dem Thron ein Schild "Schaut aus nach Verdruß". Dann marschieren vier
maskierte Männer ein, die eine große Blache tragen. Sie halten an und
schleudern eine Puppe in die Luft, die einen Kardinal darstellt. Ein Zwerg hat
sich seitwärts aufgestellt mit einem Schild "Das neue Zeitalter", In der Menge*

hebt sich ein Bettler an seinen Krücken hoch und stampft tanzend auf den Boden, bis er krachend niederfällt. Herein eine überlebensgroße Puppe, Galileo Galilei, die sich vor dem Publikum verbeugt. Vor ihr trägt ein Kind eine riesige Bibel, aufgeschlagen, mit ausgekreuzten Seiten.

DER BALLADENSÄNGER: Galileo Galilei, der Bibelzertrümmer!

Großes Gelächter der Menge.

SZENE 11

1633: Die Inquisition beordert den weltbekannten Forscher nach Rom.

**Die Tief ist heiß, die Höhn sind kühl,
Die Gass' ist laut, der Hof ist still**

Vorzimmer und Treppe im Palast der Medici in Florenz. Galilei und seine Tochter warten, vom Großherzog vorgelassen zu werden.

VIRGINIA: Es dauert lang.

GALILEI: Ja.

VIRGINIA: Da ist dieser Mensch wieder, der uns hierher folgte. *Sie weist auf ein Individuum, das vorbeigeht, ohne sie zu beachten.*

GALILEI *dessen Augen gelitten haben*: Ich kenne ihn nicht.

VIRGINIA: Aber ich habe ihn öfter gesehen in den letzten Tagen. Er ist mir unheimlich.

GALILEI: Unsinn. Wir sind in Florenz und nicht unter korsischen Räufern.

VIRGINIA: Da kommt Rektor Gaffone.

GALILEI: Den fürchte ich. Der Dummkopf wird mich wieder in ein stundenlanges Gespräch verwickeln.

Die Treppe herab kommt Herr Gaffone, der Rektor der Universität. Er erschrickt deutlich, als er Galilei siehl, und geht, den Kopf krampfhaft weggedreht, steif an den beiden vorüber, kaum nickend.

GALILEI: Was ist in den gefahren? Meine Augen sind heute wieder schlecht. Hat er überhaupt begrüßt?

VIRGINIA: Kaum. Was steht in deinem Buch? Ist es möglich, daß man es für ketzerisch hält?

GALILEI: Du hängst zuviel in den Kirchen herum. Das Frühaufstehen und Indiemesselaufen verdirbt deinen Teint noch vollends. Du betest für mich, wie?

VIRGINIA: Da ist Herr Vanni, der Eisengießer, für den du die Schmelzanlage entworfen hast. Vergiß nicht, dich für die Wachteln zu bedanken.

Die Treppe herab ist ein Mann gekommen.

VANNI: Haben die Wachteln geschmeckt, die ich Ihnen schickte, Herr Galilei?

GALILEI: Die Wachteln waren exzellent, Meister Vanni, nochmals besten Dank.

VANNI: Oben war von Ihnen die Rede. Man macht Sie verantwortlich für die Pamphlete gegen die Bibel, die neuerdings überall verkauft werden.

GALILEI: Von Pamphleten weiß ich nichts. Die Bibel und der Homer sind meine Lieblingslektüre.

VANNI: Und auch wenn das nicht so wäre: ich möchte die Gelegenheit benutzen, Ihnen zu versichern, daß wir von der Manufaktur auf Ihrer Seite sind. Ich bin nicht ein Mann, der viel von den Bewegungen der Sterne weiß, aber für mich sind Sie der Mann, der für die Freiheit kämpft, neue Dinge lehren zu dürfen. Nehmen Sie diesen mechanischen Kultivator aus Deutschland, den Sie mir beschrieben. Im letzten Jahr allein erschienen fünf Bände über Agrikultur in London. Wir wären hier schon dankbar für ein Buch über die holländischen Kanäle. Dieselben Kreise, die Ihnen Schwierigkeiten machen, erlauben den Ärzten von Bologna nicht, Leichen aufzuschneiden für Forschungszwecke.

GALILEI: Ihre Stimme trägt, Vanni.

VANNI: Das hoffe ich. Wissen Sie, daß sie in Amsterdam und London Geldmärkte haben? Gewerbeschulen ebenfalls. Regelmäßig erscheinende Zeitungen mit Nachrichten. Hier haben wir nicht einmal die Freiheit, Geld zu machen. Man ist gegen Eisengießereien, weil man der Ansicht ist, zu viele Arbeiter an einem Ort fördere die Unmoral! Ich stehe und falle mit Männern wie Sie, Herr Galilei. Wenn man je versuchen sollte, etwas gegen Sie zu machen, dann erinnern Sie sich bitte, daß Sie Freunde in allen Geschäftszweigen haben. Hinter Ihnen stehen die oberitalienischen Städte, Herr Galilei.

GALILEI: Soviel mir bekannt ist, hat niemand die Absicht, gegen mich etwas zu machen.

VANNI: Nein?

GALILEI: Nein.

VANNI: Meiner Meinung nach wären Sie in Venedig besser aufgehoben. Weniger Schwarzhörner. Von dort aus könnten Sie den Kampf aufnehmen. Ich habe eine Reisekutsche und Pferde, Herr Galilei.

GALILEI: Ich kann mich nicht als Flüchtling sehen. Ich schätze meine Bequemlichkeit.

VANNI: Sicher. Aber nach dem, was ich da oben hörte, handelt es sich um Eile. Ich habe den Eindruck, man würde Sie gerade jetzt lieber nicht in Florenz wissen.

GALILEI: Unsinn. Der Großherzog ist mein Schüler, und außerdem würde der Papst selber jedem Versuch, mir aus irgendwas einen Strick zu drehen, ein geharnischtes Nein entgegensetzen.

VANNI: Sie scheinen Ihre Freunde nicht von Ihren Feinden auseinanderzukennen, Herr Galilei.

GALILEI: Ich kenne Macht von Ohnmacht auseinander. *Er geht brüsk weg.*

VANNI: Schön. Ich wünsche Ihnen Glück. *Ab.*

GALILEI zurück bei Virginia: Jeder Nächstbeste mit irgendeiner Beschwerde hierzulande wählt mich als seinen Wortführer, besonders an Orten, wo es mir nicht gerade nützt. Ich habe ein Buch geschrieben über die Mechanik des Universums, das ist alles. Was daraus gemacht oder nicht gemacht wird, geht mich nichts an.

VIRGINIA *laut*: Wenn die Leute wüßten, wie du verurteilt hast, was letzte Fastnacht überall passierte!

GALILEI: Ja. Gib einem Bär Honig, und du wirst deinen Arm einbüßen, wenn das Vieh Hunger hat!

VIRGINIA *leise*: Hat dich der Großherzog überhaupt für heute bestellt?

GALILEI: Nein, aber ich habe mich ansagen lassen. Er will das Buch haben, er hat dafür bezahlt. Frag den Beamten und beschwer dich, daß man uns hier warten läßt.

VIRGINIA *von dem Individuum gefolgt, geht einen Beamten ansprechen*: Herr Mincio, ist Seine Hoheit verständigt, daß mein Vater ihn zu sprechen wünscht?

DER BEAMTE: Wie soll ich das wissen?

VIRGINIA: Das ist keine Antwort.

DER BEAMTE: Nein?

VIRGINIA: Sie haben höflich zu sein.

*Der Beamte wendet ihr halb die Schulter zu und gähnt,
das Individuum ansehend.*

VIRGINIA *zurück*: Er sagt, der Großherzog ist noch beschäftigt.

GALILEI: Ich hörte dich etwas von "höflich" sagen. Was war das?

VIRGINIA: Ich danke ihm für seine höfliche Auskunft, nichts sonst. Kannst du das Buch nicht hier zurücklassen? Du verlierst nur Zeit.

GALILEI: Ich fange an, mich zu fragen, was diese Zeit wert ist. Möglich, daß ich der Einladung Sagredos nach Padua für ein paar Wochen doch folge. Meine Gesundheit ist nicht die beste.

VIRGINIA: Du könntest nicht ohne deine Bücher leben.

GALILEI: Etwas von dem sizilischen Wein könnte man in ein, zwei Kisten in der Kutsche mitnehmen.

VIRGINIA: Du hast immer gesagt, er verträgt Transportation nicht. Und der Hof schuldet dir noch drei Monate Gehalt. Das schickt man dir nicht nach.

GALILEI: Das ist wahr.

Der Kardinal Inquisitor kommt die Treppe herab.

VIRGINIA: Der Kardinal Inquisitor.

Vorbegehend verbeugt er sich tief vor Galilei.

VIRGINIA: Was will der Kardinal Inquisitor in Florenz, Vater?

GALILEI: Ich weiß nicht. Er benahm sich nicht ohne Respekt. Ich wußte, was ich tat, als ich nach Florenz ging und all die Jahre lang schwieg. Sie haben mich so hoch gelobt, daß sie mich jetzt nehmen müssen, wie ich bin.

DER BEAMTE *ruft aus*: Seine Hoheit, der Großherzog!

Cosmo de Medici kommt die Treppe herab.

Galilei geht auf ihn zu. Cosmo hält ein wenig verlegen an.

GALILEI: Ich wollte eurer Hoheit meine Dialoge über die beiden größten Weltsysteme...

COSMO: Aha, aha. Wie steht es mit Ihren Augen?

GALILEI: Nicht zum besten, Eure Hoheit. Wenn Eure Hoheit gestatten, ich habe das Buch...

COSMO: Der Zustand Ihrer Augen beunruhigt mich. Wirklich, er beunruhigt mich. Er zeigt mir, daß Sie Ihr vortreffliches Rohr vielleicht ein wenig zu eifrig benützen, nicht? *Er geht weiter, ohne das Buch entgegenzunehmen.*

GALILEI: Er hat das Buch nicht genommen, wie?

VIRGINIA: Vater, ich fürchte mich.

GALILEI *gedämpft und fest*: Zeig keine Gefühle. Wir gehen von hier nicht nach Hause, sondern zum Glasschneider Volpi. Ich habe mit ihm verabredet, daß im anliegenden Hof der Weinschänke ein Wagen mit leeren Weinfässern immer bereit steht, der mich aus der Stadt bringen kann.

VIRGINIA: Du wußtest...

GILILEI: Sieh dich nicht um.

Sie wollen weg.

EIN HOHER BEAMTER *kommt die Treppe herab*: Herr Galilei, ich habe den Auftrag, Ihnen mitzuteilen, daß der Florentinische Hof nicht länger

imstande ist, dem Wunsch der Heiligen Inquisition, Sie in Rom zu verhören, Widerstand entgegenzusetzen. Der Wagen der Heiligen Inquisition erwartet Sie, Herr Galilei.

SZENE 12

Der Papst.

Gemach des Vatikans. Papst Urban VIII. (vormals Kardinal Barberini) hat den Kardinal Inquisitor empfangen. Während der Audienz wird er angekleidet. Von außen das Geschlurfe vieler FüÙe.

DER PAPST *sehr laut*: Nein! Nein! Nein!

DER INQUISITOR: So wollen Eure Heiligkeit Ihren sich nun versammelnden Doktoren aller Fakultäten, Vertreter aller Heiligen Orden und der gesamten Geistlichkeit, welche alle in kindlichem Glauben an das Wort Gottes, niedergelegt in der Schrift, gekommen sind, Eurer Heiligkeit Bestätigung ihres Glaubens zu vernehmen, mitteilen, daß die Schrift nicht länger für wahr gelten könne?

DER PAPST: Ich lasse nicht die Rechentafel zerbrechen. Nein!

DER INQUISITOR: Daß es die Rechentafel ist und nicht der Geist der Auflehnung und des Zweifels, das sagen diese Leute. Aber es ist nicht die Rechentafel. Sondern eine entsetzliche Unruhe ist in die Welt gekommen. Es ist die Unruhe ihres eigenen Gehirns, die diese auf die unbewegliche Erde übertragen. Sie schreien: die Zahlen zwingen uns! Aber woher kommen ihre Zahlen? Jedermann weiß, daß sie vom Zweifel kommen. Diese Menschen zweifeln an allem. Sollen wir die menschliche Gesellschaft auf den Zweifel begründen und nicht mehr auf den Glauben? "Du bist mein Herr, aber ich zweifle, ob das gut ist." "Das ist dein Haus und deine Frau, aber ich zweifle, ob sie nicht mein sein sollen." Andererseits findet Eurer Heiligkeit Liebe zur Kunst, der wir so schöne Sammlungen verdanken, schimpfliche Auslegungen wie die auf den Häuserwänden Roms zu lesende: "Was die Barbaren Rom gelassen haben, rauben ihm die Barberinis." Und im Auslande? Es hat Gott gefallen, den Heiligen Stuhl schweren Prüfungen zu unterwerfen. Eurer Heiligkeit spanische Politik wird von Menschen, denen die Einsicht mangelt, nicht verstanden, das Zerwürfnis mit dem Kaiser bedauert. Seit eineinhalb Jahrzehnten ist Deutschland eine Fleischbank, und man zerfleischt sich mit Bibelzitatzen auf den Lippen. Und jetzt, wo unter der Pest, dem Krieg und der Reformation die Christenheit zu einigen Häuflein zusammenschmilzt, geht das Gerücht über Europa, daß Sie mit dem lutherischen Schweden in geheimem Bündnis stehen, um den katholischen Kaiser zu schwächen. Und da richten diese Würmer von

Mathematikern ihre Rohre auf den Himmel und teilen der Welt mit, daß Eure Heiligkeit auch hier, in dem einzigen Raum, den man Ihnen noch nicht bestreitet, schlecht beschlagen sind. Man konnte sich fragen: welch ein Interesse plötzlich an einer so abliegenden Wissenschaft wie der Astronomie! Ist es nicht gleichgültig, wie diese Kugeln sich drehen? Aber niemand in ganz Italien, das bis auf die Pferdeknechte hinab durch das böse Beispiel dieses Florentiners von den Phasen der Venus schwatzt, denkt nicht zugleich an so vieles, was in den Schulen und an anderen Orten für unumstößlich erklärt wird und so sehr lästig ist. Was käme heraus, wenn diese alle, schwach im Fleisch und zu jedem Exzeß geneigt, nur noch an die eigene Vernunft glaubten, die dieser Wahnsinnige für die einzige Instanz erklärt! Sie möchten, erst einmal zweifelnd, ob die Sonne stillstand zu Gibeon, ihren schmutzigen Zweifel an den Kollekten üben! Seit sie über das Meer fahren – ich habe nichts dagegen, setzen sie ihr Vertrauen auf eine Messingkugel, die sie den Kompaß nennen, nicht mehr auf Gott. Dieser Galilei hat schon als junger Mensch über die Maschinen geschrieben. Mit den Maschinen wollen sie Wunder tun. Was für welche? Gott brauchen sie jedenfalls nicht mehr, aber was sollen es für Wunder sein? Zum Beispiel soll es nicht mehr Oben und Unten geben. Sie brauchen es nicht mehr. Der Aristoteles, der für sie sonst ein toter Hund ist, hat gesagt – und das zitieren sie: Wenn das Weberschifflein von selber webte und der Zitherschlägel; von selber spielte, dann brauchten allerdings die Meister keine Gesellen und die Herren keine Knechte. Und so weit sind sie jetzt, denken sie. Dieser schlechte Mensch weiß, was er tut, wenn er seine astronomischen Arbeiten statt in Latein im Idiom der Fischweiber und Wollhändler verfaßt.

DER PAPST: Das zeigt sehr schlechten Geschmack: das werde ich ihm sagen.

DER INQUISITOR: Er verhetzt die einen und besticht die andern. Die oberitalienischen Seestädte fordern immer dringender für ihre Schiffe die Sternkarten des Herrn Galilei. Man wird ihnen nachgeben müssen, es sind materielle Interessen.

DER PAPST: Aber diese Sternkarten beruhen auf seinen ketzerischen Behauptungen. Es handelt sich gerade um die Bewegungen dieser gewissen Gestirne, die nicht stattfinden können, wenn man seine Lehre ablehnt. Man kann nicht die Lehre verdammen und die Sternkarten nehmen.

DER INQUISITOR: Warum nicht? Man kann nichts anderes.

DER PAPST: Dieses Geschlurfe macht mich nervös. Entschuldigen Sie, wenn ich immer horche.

DER INQUISITOR: Es wird Ihnen vielleicht mehr sagen, als ich es kann, Eure Heiligkeit. Sollen diese alle von hier weggehen, den Zweifel im Herzen?

DER PAPST: Schließlich ist der Mann der größte Physiker dieser Zeit, das Licht Italiens und nicht irgendein Wirrkopf. Er hat Freunde. Da ist Versailles. Da ist der Wiener Hof. Sie werden die Heilige Kirche eine Senkgrube verfaulter Vorurteile nennen. Hand weg von ihm!

- DER INQUISITOR: Man wird praktisch bei ihm nicht weit gehen müssen. Er ist ein Mann des Fleisches. Er würde sofort nachgeben.
- DER PAPST: Er kennt mehr Genüsse als irgendein Mann, den ich getroffen habe. Er denkt aus Sinnlichkeit. Zu einem alten Wein oder einem neuen Gedanken könnte er nicht nein sagen. Und ich will keine Verurteilung physikalischer Fakten, keine Schlachtrufe wie "Hie Kirche! und Hie Vernunft!" Ich habe ihm sein Buch erlaubt, wenn es am Schluß die Meinung wiedergäbe, daß das letzte Wort nicht die Wissenschaft, sondern der Glaube hat. Er hat sich daran gehalten.
- DER INQUISITOR: Aber wie? In seinem Buch streiten ein dummer Mensch, der natürlich die Ansichten des Aristoteles vertritt, und ein kluger Mensch, der ebenso natürlich die des Herrn Galilei vertritt, und die Schlußbemerkung, Eure Heiligkeit, spricht wer?
- DER PAPST: Was ist das jetzt wieder? Wer äußert also unsere?
- DER INQUISITOR: Nicht der Kluge.
- DER PAPST: Das ist allerdings eine Unverschämtheit. Dieses Getrampel in den Korridoren ist unerträglich. Kommt denn die ganze Welt?
- DER INQUISITOR: Nicht die ganze, aber ihr bester Teil.

Pause. Der Papst ist jetzt in vollem Ornat.

- DER PARST: Das Alleräußerste ist, daß man ihm die Instrumente zeigt.
- DER INQUISITOR: Das wird genügen. Eure Heiligkeit. Herr Galilei versteht sich auf Instrumente.

SZENE 13

Galileo Galilei widerruft vor der Inquisition am 22. Juni 1633 seine Lehre von der Bewegung der Erde.

**Und es war ein Junitag, der schnell verstrich
Und der war wichtig für dich und mich.
Am Finsternis trat die Vernunft herfür,
Ein' ganzen Tag stand sie vor der Tür**

Im Palast des Florentinischen Gesandten in Rom. Galileis Schüler warten auf Nachrichten. Der kleine Mönch und Federzoni spielen mit weiten Bewegungen das Neue Schach. In einer Ecke kniet Virginia und betet den Englischen Gruß.

- DER KLEINE MÖNCH: Der Papst hat ihn nicht empfangen. Keine wissenschaftlichen Diskussionen mehr.

FEDERZONI: Er war seine letzte Hoffnung. Es war wahr, was er ihm damals vor Jahren in Rom sagte, als er noch der Kardinal Barberini war: wir brauchen dich. Jetzt haben sie ihn.

ANDREA: Sie werden ihn umbringen. Die Discorsi werden nicht zu Ende geschrieben.

FEDERZONI *sieht ihn verstohlen an*: Meinst du?

ANDREA: Da er niemals widerruft.

Pause.

DER KLEINE MÖNCH: Man verbeißt sich immer in einen ganz nebensächlichen Gedanken, wenn man nachts wach liegt. Heute nacht zum Beispiel dachte ich immerfort: er hätte nie aus der Republik Venedig weggehen dürfen.

ANDREA: Da konnte er sein Buch nicht schreiben,

FEDERZONI: Und in Florenz konnte er es nicht veröffentlichen.

Pause.

DER KLEINE MÖNCH: Ich dachte auch, ob sie ihm wohl seinen kleinen Stein lassen, den er immer in der Tasche mit sich herumträgt. Seinen Beweisstein.

FEDERZONI: Dahin, wo sie ihn hinführen, geht man ohne Taschen.

ANDREA *aufschreiend*: Das werden sie nicht wagen! Und selbst wenn sie es ihm antun*, wird er nicht widerrufen. "Wer die Wahrheit nicht weiß, der ist bloß ein Dummkopf. Aber wer sie weiß und sie eine Lüge nennt, der ist ein Verbrecher."

FEDERZONI: Ich glaube es auch nicht, und ich möchte nicht mehr leben, wenn er es täte, aber sie haben die Gewalt.

ANDREA: Man kann nicht alles mit Gewalt.

FEDERZONI: Vielleicht nicht.

DER KLEINE MÖNCH *leise*: Er ist 23 Tage im Kerker gesessen. Gestern war das große Verhör. Und heute ist die Sitzung. *Da Andrea herhört, laut*: Als ich ihn damals, zwei Tage nach dem Dekret, hier besuchte, saßen wir dort drüben, und er zeigte mir den kleinen Priapgott bei der Sonnenuhr, im Garten, ihr könnt ihn sehen von hier, und er verglich sein Werk mit einem Gedicht des Horaz, in dem man auch nichts ändern kann. Er sprach von seinem Schönheitssinn, der ihn zwingt, die Wahrheit zu suchen. Und er erwähnte das Motto: hieme et aestate, et prope et procul, usque dum vivam et ultra. Und er meinte die Wahrheit.

ANDREA *zu dem kleinen Mönch*: Hast du ihm erzählt, wie er im Collegium Romanum stand, während sie sein Rohr prüften? Erzähl es! *Der kleine Mönch schüttelt den Kopf*: Er benahm sich ganz wie gewöhnlich. Er hatte

seine Hände auf seinen Schinken, streckte den Bauch heraus und sagte: Ich bitte um Vernunft, meine Herren! *Er macht lachend Galilei nach.*

Pause.

ANDREA *über Virginia*: Sie betet, daß er widerrufen möge.

FEDERZONI: Laß sie. Sie ist ganz verwirrt, seit sie mit ihr gesprochen haben. Sie haben ihren Beichtvater von Florenz hierher kommen lassen.

Das Individuum aus dem Palast des Großherzogs von Florenz tritt ein.

INDIVIDUUM: Herr Galilei wird bald hier sein. Er mag ein Bett benötigen.

FEDERZONI: Man hat ihn entlassen?

INDIVIDUUM: Man erwartet, daß Herr Galilei um fünf Uhr in einer Sitzung der Inquisition widerrufen wird. Die große Glocke von Sankt Markus wird geläutet und der Wortlaut des Widerrufs öffentlich ausgerufen werden.

ANDREA: Ich glaube es nicht.

INDIVIDUUM: Wegen der Menschenansammlungen in den Gassen wird Herr Galilei an das Gartentor hier hinter dem Palast gebracht werden. *Ab.*

ANDREA *plötzlich laut*: Der Mond ist eine Erde und hat kein eigenes Licht. Und so hat die Venus kein eigenes Licht und ist wie die Erde und läuft um die Sonne. Und es drehen sich vier Monde um das Gestirn Jupiter, das sich in der Höhe der Fixsterne befindet und an keiner Schale befestigt ist. Und die Sonne ist das Zentrum der Welt und unbeweglich an ihrem Ort, und die Erde ist nicht Zentrum und nicht unbeweglich. Und er ist es, der es uns zeigt hat.

DER KLEINE MÖNCH: Und mit Gewalt kann man nicht ungesehen machen, was gesehen wurde.

Schweigen.

FEDERZONI *blickt auf die Sonnenuhr im Garten*: Fünf Uhr.

Virginia betet lauter.

ANDREA: Ich kann nicht mehr warten, ihr! Sie köpfen die Wahrheit!

Er hält sich die Ohren zu, der kleine Mönch ebenfalls. Aber die Glocke wird nicht geläutet. Nach einer Pause, ausgefüllt durch das murmelnde Beten Virginias, schüttelt Federzoni verneinend den Kopf. Die anderen lassen die Hände sinken.

FEDERZONI *heiser*: Nichts. Es ist drei Minuten über fünf.

ANDREA: Er widersteht.

DER KLEINE MÖNCH: Er widerruft nicht!

FEDERZONI: Nein. Oh, wir Glücklichen!

Sie umarmen sich. Sie sind überglücklich.

ANDREA: Also: es geht nicht mit Gewalt! Sie kann nicht alles! Also: die Torheit wird besiegt, sie ist nicht unverletzlich! Also: der Mensch fürchtet den Tod nicht!

FEDERZONI: Jetzt beginnt wirklich die Zeit des Wissens. Das ist ihre Geburtsstunde. Bedenkt, wenn er widerrufen hätte!

DER KLEINE MÖNCH: Ich sagte es nicht, aber ich war voll Sorge. Ich Kleingläubiger!

ANDREA: Ich aber wußte es.

FEDERZONI: Als ob es am Morgen wieder Nacht würde, wäre es gewesen.

ANDREA: Als ob der Berg gesagt hätte: ich bin ein Wasser.

DER KLEINE MÖNCH *kniet nieder, weinend*: Herr, ich danke dir!

ANDREA: Aber es ist alles verändert heute! Der Mensch hebt den Kopf, der Gepeinigte, und sagt: ich kann leben. So viel ist gewonnen, wenn nur einer aufsteht und Nein sagt!

In diesem Augenblick beginnt die Glocke von Sankt Markus zu dröhnen. Alles steht erstarrt.

VIRGINIA *steht auf*: Die Glocke von Sankt Markus! Er ist nicht verdammt!

Von der Straße herauf hört man den Ansager den Widerruf Galileis verlesen.

STIMME DES ANSAGERS: "Ich, Galileo Galilei, Lehrer der Mathematik und der Physik in Florenz, schwöre ab, was ich gelehrt habe, daß die Sonne das Zentrum der Welt ist und an ihrem Ort unbeweglich, und die Erde ist nicht Zentrum und nicht unbeweglich. Ich schwöre ab, verwünsche und verfluche mit redlichem Herzen und nicht erheucheltem Glauben alle diese Irrtümer und Ketzereien sowie überhaupt jeden anderen Irrtum und jede andere Meinung, welche der Heiligen Kirche entgegen ist."

Es wird dunkel. Wenn es wieder hell wird, dröhnt die Glocke noch, hört dann aber auf. Virginia ist hinausgegangen. Galileis Schüler sind noch da.

FEDERZONI: Er hat dich nie für deine Arbeit richtig bezahlt. Du hast weder eine Hose kaufen noch selber publizieren können. Das hast du gelitten, weil "für die Wissenschaft gearbeitet wurde"!

ANDREA *laut*: Unglücklich das Land, das keine Helden hat!

Eingetreten ist Galilei, völlig, beinahe bis zur Unkenntlichkeit verändert durch den Prozeß. Er hat den Satz Andreas gehört. Einige Augenblicke wartet er an der Tür auf eine Begrüßung. Da keine erfolgt, denn die Schüler weichen vor ihm zurück, geht er, langsam und seines schlechten Augenlichts wegen unsicher, nach vorn, wo er einen Schemel findet und sich niedersetzt.

ANDREA: Ich kann ihn nicht ansehen. Er soll weg.

FEDERZONI: Beruhige dich.

ANDREA *schreit Galilei an*: Weinschlauch! Schneckenfresser! Hast du deine geliebte Haut gerettet? *Setzt sich*: Mir ist schlecht.

GALILEI *ruhig*: Gebt ihm ein Glas Wasser!

Der kleine Mönch holt Andrea von draußen ein Glas Wasser. Die andern beschäftigen sich nicht mit Galilei, der horchend auf seinem Schemel sitzt. Von weitem hört man wieder die Stimme des Ansagers.

ANDREA: Ich kann schon wieder gehen, wenn ihr mir ein wenig helft.

Sie führen ihn zur Tür. In diesem Augenblick beginnt Galilei zu sprechen.

GALILEI: Nein. Unglücklich das Land, das Helden nötig hat.

Vorlesung vor dem Vorhang:

Ist es nicht klar, daß ein Pferd, welches drei oder vier Ellen hoch herabfällt, sich die Beine brechen kann, während ein Hund keinen Schaden erlitte, desgleichen eine Katze selbst von acht oder zehn Ellen Höhe, ja eine Grille von einer Turmspitze und eine Ameise, wenn sie vom Mond herabfiele? Und wie kleinere Tiere verhältnismäßig kräftiger und stärker sind als die großen, so halten sich die kleinen Pflanzen besser: eine zweihundert Ellen hohe Eiche könnte ihre Äste in voller Proportion mit einer kleinen Eiche nicht halten, und die Natur kann ein Pferd nicht so groß wie zwanzig Pferde werden lassen noch einen Riesen von zehnfacher Größe, außer durch Veränderungen der Proportionen aller Glieder, besonders der Knochen, die weit über das Maß einer proportionellen Größe verstärkt werden müssen. Die gerneine Annahme, daß große und kleine Maschinen gleich ausdauernd seien, ist offenbar irrig.

Galilei, "Discorsi"

SZENE 14

1633-1642. Galileo Galilei lebt in einem Landhaus in der Nähe von Florenz, bis zu seinem Tod ein Gefangener der Inquisition. Die "Discorsi"

**Sechzehnhundertdreiunddreißig bis
sechzehnhundertzweiundvierzig
Galileo Galilei ist ein Gefangener der Kirche
bis zu seinem Tode**

Ein großer Raum mit Tisch, Lederstuhl und Globus. Galilei, nun alt und halbblind, experimentiert sorgfältig mit einem kleinen Holzball auf einer gekrümmten Holzschiene, im Vorraum sitzt ein Mönch auf Wache. Es wird ans Tor geklopft. Der Mönch öffnet, und ein Bauer tritt ein, zwei gerupfte Gänse tragend. Virginia kommt aus der Küche. Sie ist jetzt etwa vierzig Jahre alt.

DER BAUER: Ich soll die abgeben.

VIRGINIA: Von wem? Ich habe keine Gänse bestellt.

DER BAUER: Ich soll sagen, von jemand auf der Durchreise. Ab.

Virginia betrachtet die Gänse erstaunt. Der Mönch nimmt sie ihr aus der Hand und untersucht sie mißtrauisch. Dann gibt er sie ihr beruhigt zurück, und sie trägt sie an den Hälsen zu Galilei in den großen Raum.

VIRGINIA: Jemand auf der Durchreise hat ein Geschenk abgeben lassen.

GALILEI: Was ist es?

VIRGINIA: Kannst du es nicht sehen?

GALILEI: Nein. *Er geht hin:* Gänse. Ist ein Name dabei?

VIRGINIA: Nein.

GALILEI *nimmt ihr eine Gans aus der Hand:* Schwer. Ich könnte noch etwas davon essen.

VIRGINIA: Du kannst doch nicht schon wieder hungrig sein. Du hast eben zu Abend gegessen. Und was ist wieder mit deinen Augen los? Die müßtest du sehen vom Tisch aus.

GALILEI: Du stehst im Schatten.

VIRGINIA: Ich stehe nicht im Schatten.

Sie trägt die Gänse hinaus.

GALILEI: Gib Thymian zu und Äpfel.

VIRGINIA *zu dem Mönch:* Wir müssen nach dem Augendoktor schicken. Vater konnte die Gänse vom Tisch aus nicht sehen.

DER MÖNCH: Ich brauche erst die Erlaubnis vom Monsignore Carpula. Hat er wieder selber geschrieben?

VIRGINIA: Nein. Er hat sein Buch mir diktiert, das wissen Sie ja. Sie haben die Seiten 131 und 132, und das waren die letzten.

DER MÖNCH: Er ist ein alter Fuchs.

VIRGINIA: Er tut nichts gegen die Vorschriften. Seine Reue ist echt. Ich passe auf ihn auf. *Sie gibt ihm die Gänse*: Sagen Sie in der Küche, sie sollen die Leber rösten, mit einem Apfel und einer Zwiebel. *Sie geht in den großen Raunt zurück*: Und jetzt denken wir an unsere Augen und hören schnell auf mit dem Ball und diktieren ein Stückchen weiter an unserem wöchentlichen Brief an den Erzbischof.

GALILEI: Ich fühle mich nicht wohl genug. Lies mir etwas Horaz.

VIRGINIA: Erst vorige Woche sagte mir Monsignore Carpula, dem wir so viel verdanken – erst neulich wieder das Gemüse –, daß der Erzbischof ihn jedesmal fragt, wie dir die Fragen und Zitate gefallen, die er dir schickt. *Sie hat sich zum Diktat niedergesetzt*.

GALILEI: Wie weit war ich?

VIRGINIA: Abschnitt vier: Anlangend die Stellungnahme der Heiligen Kirche zu den Unruhen im Arsenal von Venedig stimme ich überein mit der Haltung Kardinal Spolettis gegenüber den aufrührerischen Seilern...

GALILEI: Ja. *Diktiert*: ... stimme ich überein mit der Haltung Kardinal Spolettis gegenüber den aufrührerischen Seilern, nämlich, daß es besser ist, an sie Suppen zu verteilen im Namen der christlichen Nächstenliebe, als ihnen mehr für ihre Schiff- und Glockenseile zu zahlen. Sientemalen es weiser erscheint, an Stelle ihrer Habgier ihren Glauben zu stärken. Der Apostel Paulus sagt: Wohltätigkeit versaget niemals. Wie ist das?

VIRGINIA: Es ist wunderbar, Vater.

GALILEI: Du meinst nicht, daß eine Ironie hineingelesen werden könnte?

VIRGINIA: Nein, der Erzbischof wird selig sein. Er ist so praktisch.

GALILEI: Ich verlasse mich auf dein Urteil. Was kommt als nächstes?

VIRGINIA: Ein wunderbarer Spruch: "Wenn ich schwach bin, da bin ich stark."

GALILEI: Keine Auslegung.

VIRGINIA: Aber warum nicht?

GALILEI: Was kommt als nächstes?

VIRGINIA: "Auf daß ihr begreifen möget, daß Christus lieb haben viel besser ist denn alles Wissen. Paulus an die Epheser: III, 19.

GALILEI: Besonderst danke ich Eurer Eminenz für das herrliche Zitat aus den Epheser-Briefen. Angeregt dadurch, fand ich in unserer unnachahmbaren Imitatio noch folgendes. *Zitiert auswendig*: "Er, zu dem das ewige Wort spricht, ist frei von vielem Gefrage." Darf ich bei dieser Gelegenheit in eigener Sache sprechen? Noch immer wird mir vorgeworfen, daß ich einmal über die Himmelskörper ein Buch in der Sprache des Marktes verfaßt habe.

Es war damit nicht meine Absicht, vorzuschlagen oder gutzuheißen, daß Bücher über so viel wichtigere Gegenstände, wie zum Beispiel Theologie, in dem Jargon der Teigwarenverkäufer verfaßt würden. Das Argument für den lateinischen Gottesdienst, daß durch die Universalität dieser Sprache alle Völker die Heilige Messe in gleicher Weise hören, scheint mir wenig glücklich, da von den niemals verlegenen Spöttern eingewendet werden könnte, keines der Völker verstünde so den Text. Ich verzichte gern auf billige Verständlichkeit heiliger Dinge. Das Latein der Kanzel, das die ewige Wahrheit der Kirche gegen die Neugier der Unwissenden schützt, erweckt Vertrauen, wenn gesprochen von den priesterlichen Söhnen der unteren Klassen mit den Betonungen des ortsansässigen Dialekts. – Nein, streich das aus.

VIRGINIA: Das Ganze?

GALILEI: Alles nach den Teigwarenverkäufern.

*Es wird am Tor geklopft. Virginia geht in den Vorraum. Der Mönch öffnet.
Es ist Andrea Sarti. Er ist jetzt ein Mann in den mittleren Jahren.*

ANDREA: Guten Abend. Ich bin im Begriff, Italien zu verlassen, um in Holland wissenschaftlich zu arbeiten, und bin gebeten worden, ihn auf der Durchreise aufzusuchen, damit ich über ihn berichten kann.

VIRGINIA: Ich weiß nicht, ob er dich sehen will. Du bist nie gekommen.

ANDREA: Frag ihn.

*Galilei hat die Stimme erkannt. Er sitzt unbeweglich.
Virginia geht hinein zu ihm.*

GALILEI: Ist es Andrea?

VIRGINIA: Ja. Soll ich ihn wegschicken?

GALILEI *nach einer Pause*: Führt ihn herein.

Virginia führt Andrea herein.

VIRGINIA *zum Mönch*: Er ist harmlos. Er war sein Schüler. So ist er jetzt sein Feind.

GALILEI: Laß mich allein mit ihm, Virginia.

VIRGINIA: Ich will hören, was er erzählt. *Sie setzt sich.*

ANDREA *kühl*: Wie geht es Ihnen?

GALILEI: *Tritt näher.* Was machst du? Erzähl von deiner Arbeit. Ich höre, es ist über Hydraulik.

ANDREA: Fabrizio in Amsterdam hat mir aufgetragen, mich nach Ihrem Befinden zu erkundigen.

Pause.

GALILEI: Ich befinde mich wohl. Man schenkt mir große Aufmerksamkeit.

ANDREA: Es freut mich, berichten zu können, daß Sie sich wohl befinden.

GALILEI: Fabrizio wird erfreut sein, es zu hören. Und du kannst ihn informieren, daß ich in angemessenem Komfort lebe. Durch die Tiefe meiner Reue habe ich mir die Gunst meiner Oberen so weit erhalten können, daß mir in bescheidenem Umfang wissenschaftliche Studien unter geistlicher Kontrolle gestattet werden konnten.

ANDREA: Jawohl. Auch wir hörten, daß die Kirche mit Ihnen zufrieden ist. Ihre völlige Unterwerfung hat gewirkt. Es wird versichert, die Oberen hätten mit Genugtuung festgestellt, daß in Italien kein Werk mit neuen Behauptungen mehr veröffentlicht wurde, seit Sie sich unterwarfen.

GALILEI *horchend*: Leider gibt es Länder, die sich der Obhut der Kirche entziehen. Ich fürchte, daß die verurteilten Lehren dort weitergefördert werden.

ANDREA: Auch dort trat infolge Ihres Widerrufs ein für die Kirche erfreulicher Rückschlag ein.

GALILEI: Wirklich? *Pause*: Nichts von Descartes? Nichts aus Paris?

ANDREA: Doch. Auf die Nachricht von Ihrem Widerruf stopfte er seinen Traktat über die Natur des Lichts in die Lade.

Lange Pause.

GALILEI: Ich bin in Sorge einiger wissenschaftlicher Freunde wegen, die ich auf die Bahn des Irrtums geleitet habe. Sind sie durch meinen Widerruf belehrt worden?

ANDREA: Um wissenschaftlich arbeiten zu können, habe ich vor, nach Holland zu gehen. Man gestattet nicht dem Ochsen, was Jupiter sich nicht gestattet.

GALILEI: Ich verstehe.

ANDREA: Federzoni schleift wieder Linsen, in irgendeinem Mailänder Laden.

GALILEI *lacht*: Er kann nicht Latein.

Pause.

ANDREA: Fulganzio, unser kleiner Mönch, hat die Forschung aufgegeben und ist in den Schoß der Kirche zurückgekehrt.

GALILEI: Ja.

Pause.

GALILEI: Meine Oberen sehen meiner seelischen Wiedergesundung entgegen. Ich mache bessere Fortschritte, als zu erwarten war.

ANDREA: So.

VIRGINIA: Der Herr sei gelobt.

GALILEI *barsch*: Sieh nach den Gänsen, Virginia.

Virginia geht zornig hinaus. Im Vorbeigehen wird sie vom Mönch angesprochen.

DER MÖNCH: Der Mensch mißfällt mir.

VIRGINIA: Er ist harmlos. Sie hören doch. *Im Weggehen*: Wir haben frischen Ziegenkäse bekommen.

Der Mönch folgt ihr hinaus.

ANDREA: Ich werde die Nacht durch fahren, um die Grenze morgen früh überschreiten zu können. Kann ich gehen?

GALILEI: Ich weiß nicht, warum du gekommen bist, Sarti. Um mich aufzustören? Ich lebe vorsichtig und ich denke vorsichtig, seit ich hier bin. Ich habe ohnedies meine Rückfälle.

ANDREA: Ich möchte Sie lieber nicht aufregen, Herr Galilei.

GALILEI: Barberini nannte es die Krätze. Er war selber nicht gänzlich frei davon. Ich habe wieder geschrieben.

ANDREA: So?

GALILEI: Ich schrieb die "Discorsi" fertig.

ANDREA: Was? Die "Gespräche, betreffend zwei neue Wissenszweige: Mechanik und Fallgesetze"? Hier?

GALILEI: Oh, man gibt mir Papier und Feder. Meine Oberen sind keine Dummköpfe. Sie wissen, daß eingewurzelte Laster nicht von heute auf morgen abgebrochen werden können. Sie schützen mich vor mißlichen Folgen, indem sie Seite für Seite wegschließen.

ANDREA: O Gott!

GALILEI: Sagtest du etwas?

ANDREA: Man läßt Sie Wasser pflügen! Man gibt Ihnen Papier und Feder, damit Sie sich beruhigen! Wie konnten Sie überhaupt schreiben mit diesem Ziel vor Augen?

GALILEI: Oh, ich bin ein Sklave meiner Gewohnheiten.

ANDREA: Die "Discorsi" in der Hand der Mönche! Und Amsterdam und London und Prag hungern danach!

GALILEI: Ich kann Fabrizio jammern hören, pochend auf sein Pfund Fleisch, selber in Sicherheit sitzend in Amsterdam.

ANDREA: Zwei neue Wissenszweige so gut wie verloren!

GALILEI: Es wird ihn und einige andere ohne Zweifel erheben zu hören, daß ich die letzten kümmerlichen Reste meiner Bequemlichkeit aufs Spiel

gesetzt habe, eine Abschrift zu machen, hinter meinem Rücken sozusagen, aufbrauchend die letzte Unze Licht der helleren Nächte von sechs Monaten.

ANDREA: Sie haben eine Abschrift?

GALILEI: Meine Eitelkeit hat mich bisher davon zurückgehalten, sie zu vernichten.

ANDREA: Wo ist sie?

GALILEI: "Wenn dich dein Auge ärgert, reiß es aus." Wer immer das schrieb, wußte mehr über Komfort als ich. Ich nehme an, es ist die Höhe der Torheit, sie auszuhändigen. Da ich es nicht fertiggebracht habe, mich von wissenschaftlichen Arbeiten fernzuhalten, könnt ihr sie ebensogut haben. Die Abschrift liegt im Globus. Solltest du erwägen, sie nach Holland mitzunehmen, würdest du natürlich die gesamte Verantwortung zu schultern haben. Du hättest sie in diesem Fall von jemandem gekauft, der Zutritt zum Original im Heiligen Offizium hat.

Andrea ist zum Globus gegangen. Er holt die Abschrift heraus.

ANDREA: Die "Discorsi"!

Er blättert in dem Manuskript.

ANDREA *liest*: "Mein Vorsatz ist es, eine sehr neue Wissenschaft aufzustellen, handelnd von einem sehr alten Gegenstand, der Bewegung. Ich habe durch Experimente einige ihrer Eigenschaften entdeckt, die wissenschaftlich sind."

GALILEI: Etwas mußte ich anfangen mit meiner Zeit.

ANDREA: Das wird eine neue Physik begründen.

GALILEI: Stopf es untern Rock.

ANDREA: Und wir dachten, Sie wären übergelaufen! Meine Stimme war die lauteste gegen Sie!

GALILEI: Das gehörte sich. Ich lehrte dich Wissenschaft, und ich verneinte die Wahrheit.

ANDREA: Dies ändert alles. Alles.

GALILEI: Ja?

ANDREA: Sie versteckten die Wahrheit. Vor dem Feind. Auch auf dem Felde der Ethik waren Sie uns um Jahrhunderte voraus.

GALILEI: Erläutere das, Andrea.

ANDREA: Mit dem Mann auf der Straße sagten wir: Er wird sterben, aber er wird nie widerrufen. Sie kamen zurück: Ich habe widerrufen, aber ich werde leben. Ihre Hände sind befleckt, sagten wir. Sie sagen: Besser befleckt als leer.

GALILEI: Besser befleckt als leer. Klingt realistisch. Klingt nach mir. Neue Wissenschaft, neue Ethik.

ANDREA: Ich vor allen andern hätte es wissen müssen! Ich war elf, als Sie eines andern Mannes Fernrohr an den Senat von Venedig verkauften. Und

ich sah Sie von diesem Instrument unsterblichen Gebrauch machen. Ihre Freunde schüttelten die Köpfe, als Sie sich vor dem Kind in Florenz beugten: die Wissenschaft gewann Publikum. Sie lachten immer schon über die Helden. "Leute, welche leiden, langweilen mich", sagten Sie. "Unglück stammt von mangelhaften Berechnungen." Und: "Angesichts von Hindernissen mag die kürzeste Linie zwischen zwei Punkten die krumme sein."

GALILEI: Ich entsinne mich.

ANDREA: Als es Ihnen dann 33 gefiel, einen volkstümlichen Punkt Ihrer Lehren zu widerrufen, hätte ich wissen müssen, daß Sie sich lediglich aus einer hoffnungslosen politischen Schlägerei zurückzogen, um das eigentliche Geschäft der Wissenschaft weiter zu betreiben.

GALILEI: Welches besteht in...

ANDREA: ...dem Studium der Eigenschaften der Bewegung, Mutter der Maschinen, die allein die Erde so bewohnbar machen werden, daß der Himmel abgetragen werden kann.

GALILEI: Aha.

ANDREA: Sie gewannen die Muße, ein wissenschaftliches Werk zu schreiben, das nur Sie schreiben konnten. Hätten Sie in einer Gloriole von Feuer auf dem Scheiterhaufen geendet, wären die andern die Sieger gewesen.

GALILEI: Sie sind die Sieger. Und es gibt kein wissenschaftliches Werk, das nur ein Mann schreiben kann.

ANDREA: Warum dann haben Sie widerrufen?

GALILEI: Ich habe widerrufen, weil ich den körperlichen Schmerz fürchtete.

ANDREA: Nein!

GALILEI: Man zeigte mir die Instrumente.

ANDREA: So war es kein Plan?

GALILEI: Es war keiner.

Pause.

ANDREA *laut*: Die Wissenschaft kennt nur ein Gebot: den wissenschaftlichen Beitrag.

GALILEI: Und den habe ich geliefert. Willkommen in der Gosse, Bruder in der Wissenschaft und Vetter im Verrat! Ißt du Fisch? Ich habe Fisch. Was stinkt, ist nicht mein Fisch, sondern ich. Ich verkaufe aus, du bist ein Käufer. O unwiderstehlicher Anblick des Buches, der geheiligten Ware! Das Wasser läuft im Mund zusammen und die Flüche ersaufen. Die Große Babylonische, das mörderische Vieh, die Scharlachene, öffnet die Schenkel, und alles ist anders! Geheiligt sei unsre schachernde, weißwaschende, todfürchtende Gemeinschaft!

ANDREA: Todesfurcht ist menschlich! Menschliche Schwachen gehen die Wissenschaft nichts an.

GALILEI: Nein! Mein lieber Sarti, auch in meinem gegenwärtigen Zustand fühle ich mich noch fähig, Ihnen ein paar Hinweise darüber zu geben, was die Wissenschaft alles angeht, der Sie sich verschrieben haben.

Eine kleine Pause.

GALILEI *akademisch die Hände über dem Bauch gefaltet*: In meinen freien Stunden, deren ich viele habe, bin ich meinen Fall durchgegangen und habe darüber nachgedacht, wie die Welt der Wissenschaft, zu der ich mich selber nicht mehr zähle, ihn zu beurteilen haben wird. Selbst ein Wollhändler muß, außer billig einkaufen und teuer verkaufen, auch noch darum besorgt sein, daß der Handel mit Wolle unbehindert vor sich gehen kann. Der Verfolg der Wissenschaft scheint mir diesbezüglich besondere Tapferkeit zu erheischen. Sie handelt mit Wissen, gewonnen durch Zweifel. Wissen verschaffend über alles für alle, trachtet sie, Zweifler zu machen aus allen. Nun wird der Großteil der Bevölkerung von ihren Fürsten, Grundbesitzern und Geistlichen in einem perlmutternen Dunst von Aberglauben und alten Wörtern gehalten, welcher die Machinationen dieser Leute verdeckt. Das Elend der Vielen ist alt wie das Gebirge und wird von Kanzel und Katheder herab für unzerstörbar erklärt wie das Gebirge. Unsere neue Kunst des Zweifels entzückte das große Publikum. Es riß uns das Teleskop aus der Hand und richtete es auf seine Peiniger. Diese selbstischen und gewalttätigen Männer, die sich die Früchte der Wissenschaft gierig zunutze gemacht haben, fühlten zugleich das kalte Auge der Wissenschaft auf ein tausendjähriges, aber künstliches Elend gerichtet, das deutlich beseitigt werden konnte, indem sie beseitigt werden. Sie überschütteten uns mit Drohungen und Bestechungen, unwiderstehlich für schwache Seelen. Aber können wir uns der Menge verweigern und doch Wissenschaftler bleiben? Die Bewegungen der Himmelskörper sind übersichtlicher geworden; immer noch unberechenbar sind den Völkern die Bewegungen ihrer Herrscher. Der Kampf um die Meßbarkeit des Himmels ist gewonnen durch Zweifel; durch Gläubigkeit muß der Kampf der römischen Hausfrau um Milch immer aufs neue verlorengehen. Die Wissenschaft, Sarti, hat mit beiden Kämpfen zu tun. Eine Menschheit, stolpernd in diesem tausendjährigen Perlmutterdunst von Aberglauben und alten Wörtern, zu unwissend, ihre eigenen Kräfte voll zu entfalten, wird nicht fähig sein, die Kräfte der Natur zu entfalten, die ihr enthüllt. Wofür arbeitet ihr! Ich halte dafür, daß das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern. Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure neuen Maschinen mögen nur neue Drangsale bedeuten. Ihr mögt mit

der Zeit alles entdecken, was es zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschreiten von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte. Ich hatte als Wissenschaftler eine einzigartige Möglichkeit. In meiner Zeit erreichte die Astronomie die Marktplätze. Unter diesen ganz besonderen Umständen hätte die Standhaftigkeit eines Mannes große Erschütterungen hervorrufen können. Hätte ich widerstanden, hätten die Naturwissenschaftler etwas wie den hippokratischen Eid der Ärzte entwickeln können, das Gelöbnis, ihr Wissen einzig zum Wohle der Menschheit anzuwenden! Wie es nun steht, ist das Höchste, was man erhoffen kann, ein Geschlecht erfinderischer Zwerge, die für alles gemietet werden können. Ich habe zudem die Überzeugung gewonnen, Sarti, daß ich niemals in wirklicher Gefahr schwebte. Einige Jahre lang war ich ebenso stark wie die Obrigkeit. Und ich überlieferte mein Wissen den Machthabern, es zu gebrauchen, es nicht zu gebrauchen, es zu mißbrauchen, ganz wie es ihren Zwecken diene. *Virginia ist mit einer Schüssel hereingekommen und bleibt stehen*: Ich habe meinen Beruf verraten. Ein Mensch, der das tut, was ich getan habe, kann in den Reihen der Wissenschaft nicht geduldet werden.

VIRGINIA: Du bist aufgenommen in den Reihen der Gläubigen.

Sie geht weiter und stellt die Schüssel auf den Tisch.

GALILEI: Richtig. Ich muß jetzt essen.

Andrea hält ihm die Hand hin. Galilei sieht die Hand, ohne sie zu nehmen.

GALILEI: Du lehrst jetzt selber. Kannst du es dir leisten, eine Hand wie die meine zu nehmen? *Er geht zum Tisch*: Jemand, der hier durch kam, hat mir Gänse geschickt. Ich esse immer noch gern.

ANDREA: So sind Sie nicht mehr der Meinung, daß ein neues Zeitalter angebrochen ist?

GALILEI: Doch. Gib acht auf dich, wenn du durch Deutschland kommst, die Wahrheit unter dem Rock.

ANDREA *außerstande zu gehen*: Hinsichtlich Ihrer Einschätzung des Verfassers, von dem wir sprachen, weiß ich Ihnen keine Antwort. Aber ich kann mir nicht denken, daß ihre mörderische Analyse das letzte Wort sein wird.

GALILEI: Besten Dank, Herr. *Er fängt an zu essen.*

VIRGINIA Andrea hinausgeleitend. Wir haben Besucher aus der Vergangenheit nicht gern. Sie regen ihn auf.

Andrea geht. Virginia kommt zurück.

GALILEI: Hast du eine Ahnung, wer die Gänse geschickt haben kann?

VIRGINIA: Nicht Andrea.

GALILEI: Vielleicht nicht. Wie ist die Nacht?

VIRGINIA *am Fenster*: Hell.

SZENE 15

1637. Galileis Buch "Discorsi" überschreitet die italienische Grenze.

**Liebe Leut, gedenkt des End's:
Das Wissen flüchtete über die Grenz.
Wir die wissensdurstig sind,
Er und ich, wir blieben dahint'.
Hütet nun ihr der Wissenschaften Licht,
Nutzt es und mißbraucht es nicht,
Daß es nicht, ein Feuerfall
Einst verzehre noch uns all.
Ja, uns all**

Kleine italienische Grenzstadt früh am Morgen. Am Schlagbaum der Grenzwache spielen Kinder. Andrea wartet neben einem Kutscher die Prüfung seiner Papiere durch die Grenzwächter ab. Er sitzt auf einer kleinen Kiste und liest in Galileis Manuskript. Jenseits des Schlagbaumes steht die Reisekutsche.

DIE KINDER *singen*:

Maria saß auf einem Stein.
Sie hatt' ein rosa Hemdelein.
Das Hemdelein war verschissen.
Doch als der kalte Winter kam,
Das Hemdelein sie übernahm:
Verschissen ist nicht zerrissen.

DER GRENZWÄGHTER: Warum verlassen Sie Italien?

ANDREA: Ich bin Gelehrter.

DER GRENZWÄCHTER *zum Schreiber*: Schreib unter "Grund der Ausreise":
Gelehrter. Ihr Gepäck muß ich durchschauen. *Er tut es.*

DER ERSTE JUNGE *zu Andrea*: Hier sollten Sie nicht sitzen. *Er zeigt auf die Hütte, vor der Andrea sitzt*: Da wohnt eine Hexe drin.

DER ZWEITE JUNGE: Die alte Marina ist gar keine Hexe.

DER ERSTE JUNGE: Soll ich dir die Hand ausrenken?

DER DRITTE JUNGE: Sie ist doch eine. Sie fliegt nachts durch die Luft.

DER ERSTE JUNGE: Und warum kriegt sie nirgends in der Stadt auch nur einen Topf Milch, wenn sie keine Hexe ist?

DER ZWEITE JUNGE: Wie soll sie denn durch die Luft fliegen? Das kann niemand. *Zu Andrea*: Kann man das?

DER ERSTE JUNGE *über den zweiten*: Das ist Giuseppe. Er weiß rein gar nichts, weil er nicht in die Schule geht, weil er keine ganze Hose hat.

DER GRENZWÄCHTER: Was ist das für ein Buch?

ANDREA *ohne aufzusehen*: Das ist von dem großen Philosophen Aristoteles.

DER GRENZWÄCHTER *mißtrauisch*: Was ist das für einer?

ANDREA: Er ist schon tot.

*Die Jungen gehen, um den lesenden Andrea zu verspotten,
so herum, als läsen auch sie in Büchern beim Gehen.*

DER GRENZWÄCHTER *zum Schreiber*: Sieh nach, ob etwas über die Religion drin steht.

DER SCHREIBER *blättert*: Ich kann nichts finden.

DER GRENZWÄCHTER: Die ganze Sucherei- hat ja auch wenig Zweck. So offen würde uns ja keiner hinlegen, was er zu verbergen hätte. *Zu Andrea*: Sie müssen unterschreiben, daß wir alles untersucht haben.

*Andrea steht zögernd auf und geht, immerfort lesend,
mit den Grenzwächtern ins Haus.*

DER DRITTE JUNGE *zum Schreiber, auf die Kiste zeigend*: Da ist noch was, sehen Sie?

DER SCHREIBER: War das vorhin noch nicht da?

DER DRITTE JUNGE: Das hat der Teufel hier hingestellt. Es ist eine Kiste.

DER ZWEITE JUNGE: Nein, die gehört dem Fremden.

DER DRITTE JUNGE: Ich ginge nicht hin. Sie hat dem Kutscher Passi die Gäule verhext. Ich habe selber durch das Loch im Dach, das der Schneesturm gerissen hat, hineingeschaut und gehört, wie sie gehustet haben.

DER SCHREIBER *der schon beinahe der Kiste war, zögert und kehrt zurück*: Teufelszeug, wie? Nun, wir können nicht alles kontrollieren. Wo kämen wir da hin?

*Zurück kommt Andrea mit einem Krug Milch.
Er setzt sich wieder auf die Kiste und liest weiter.*

DER GRENZWÄCHTER *hinter ihm drein mit Papieren*: Mach die Kisten wieder zu. Haben wir alles?

DER SCHREIBER: Alles.

DER ZWEITE JUNGE *zu Andrea*: Sie sind ja Gelehrter. Sagen Sie selber:

Kann man durch die Luft fliegen?

ANDREA: Wart einen Augenblick.

DER GRENZWÄCHTER: Sie können passieren.

*Das Gepäck ist vom Kutscher aufgenommen worden.
Andrea nimmt die Kiste und will gehen.*

DER GRENZWÄCHTER: Halt! Was ist das für eine Kiste?

ANDREA *wieder sein Buch vornehmend*: Es sind Bücher.

DER ERSTE JUNGE: Das ist die von der Hexe.

DER GRENZWÄCHTER: Unsinn- Wie soll die eine Kiste bezaubern können?

DER DRITTE JUNGE: Wenn ihr doch der Teufel hilft!

DER GRENZWÄCHTER *lacht*: Das gilt hier nicht. *Zum Schreiber*: Mach auf!

Die Kiste wird geöffnet.

DER GRENZWÄCHTER *unlustig*: Wie viele sind das?

ANDREA: Vierunddreißig.

DER GRENZWÄCHTER *zum Schreiber*: Wie lang brauchst du damit?

DER SCHREIBER *der angefangen hat, oberflächlich in der Kiste zu wühlen*:

Alles schon gedruckt. Aus Ihrem Frühstück wird dann jedenfalls nichts, und wann soll ich zum Kutscher Passi hinüberlaufen, um den rückständigen Wegzoll einzukassieren bei der Auktionierung seines Hauses, wenn ich all die Bücher durchblättern soll?

DER GRENZWÄCHTER: Ja, das Geld müssen wir haben. *Er stößt mit dem Fuß nach den Büchern*: Na, was kann schon viel drinstehen! *Zum Kutscher*: Ab!

*Andrea geht mit dem Kutscher, der die Kiste trägt, über die Grenze.
Drüben steckt er das Manuskript Galileis in die Reisetasche.*

DER DRITTE JUNGE *deutet auf den Krug, den Andrea hat stehenlassen*: Da!

DER ERSTE JUNGE: Und die Kiste ist weg! Seht ihr, daß es der Teufel war?

ANDREA *sich umwendend*: Nein, ich war es. Du mußt lernen, die Augen aufzumachen. Die Milch ist bezahlt und der Krug. Die Alte soll ihn haben. Ja, und ich habe dir noch nicht auf deine Frage geantwortet, Giuseppe. Auf einem Stock kann man nicht durch die Luft fliegen. Er müßte zumindest eine Maschine dran haben. Aber eine solche Maschine gibt es noch nicht. Vielleicht wird es sie nie geben, da der Mensch zu schwer ist. Aber natürlich, man kann es nicht wissen. Wir wissen bei weitem nicht genug, Giuseppe. Wir stehen wirklich erst am Beginn.

П'єсу *«Життя Галілея»* було написано Бертольтом Брехтом (1898-1956), найбільшим німецьким драматургом-новатором і найзначнішим у ХХ ст. реформатором театру. Вже це одне створює неймовірну складність й трудність для її лінгвопоетичного аналізу з його принципом «від слова до висновку», а якщо врахувати, що вона ще об'ємна за складом слів, то відзначені перешкоди збільшуються вдсятеро. І все ж немає іншого шляху для об'єктивної (тобто лінгвопоетичної) оцінки будь-якого, в тому числі і кількісно великого твору, як сприйняти художню функцію спочатку слова, потім словосполучення, думки і, врешті-решт, тексту в цілому.

Інша справа, що фактографічний (точніше: фотографічний, тобто детальний, скрупульозний) виклад цього шляху, вельми ефективний під час характеристики невеликого вірша, як це мало місце в попередніх підрозділах цієї розвідки, зовсім неприйнятний для дослідження п'єс, романів тощо. Тому нижче буде наведено лише готові висновки із зробленого копіткого лінгвопоетичного аналізу; читачу, який уважно ознайомився з попередніми зразками такого вивчення белетристичного тексту, прийдеться поверити на слово, що екстралінгвістика, котра часто зустрічається в наступних готових висновках, є не передумовою лінгвістичного аналізу, а його наслідком, тобто тими фоновими знаннями, до яких текст постійно відсилає дослідника і без котрих об'єктивного сприйняття *«Життя Галілея»* не буде.

«Життя Галілея» було створено в цілому наприкінці 1930-х років, коли стало зрозумілим, що період в історії Німеччини, розпочатий приходом Гітлера до влади у 1933 році, досяг свого апогею: фізичне й духовне насилля як спосіб вирішення державних питань усередині країни стало основою зовнішньої політики війни та расизму. Проблема співвідношення інтересів індивіду та державного апарату, етики особистості та пануючої в країні ідеології з неминучістю висовується на передній план художньої літератури (твори Томаса Манна, Ліона Фейхтвангера, Анни Зегерс, Карла Крауса, Франца Теодора Чокора, Фердінанда Брукнера, Едена Хорвата, Юрія Зойфера та ін.). Хвиля еміграції з Німеччини та Австрії усвідомлювалась Брехтом у кінцевому підсумку хоч і не як форма активної громадської боротьби проти існуючого поки що в нацистській Німеччині, а завтра і в усій Західній Європі політичного стану речей, та все ж як різновид не зовсім пасивного соціального протесту проти нього.

При цьому, щоправда, виникало природне запитання: «А що робити людям, які залишилися на 'зачумленій' фашистами батьківщині?». Відповідей було багато, але всі вони зводилися до вибору меншого з двох лих: піти в еміграцію внутрішню? заявити словом та ділом про свою аполітичність? зосередитися на здобуванні шматка насущного хліба? на захопленості улюбленою працею? повернутися плечима до політики, спираючись на переконаність у велич та неминучий тріумф людського розуму?

здійснювати «маленькі» (тобто особисті) зради, проявляючи кожного разу слабкість тіла й духа перед силою влади, але продовжувати вірити в те, що позиція «маленької» людини у «великій» політиці ролі не грає?

Під час загального аналізу творчості Б. Брехта увагу треба звернути на той факт, що *«Життя Галілея»* є найвидатнішою доробкою навіть у зрілого Брехта, не кажучи вже про його учнівський етап до *«Тригрошової опери»* (1926) і про пізній (режисерський) після Другої світової війни. Видається ця п'єса з низки їй подібних епічних драм Брехта через те, що в ній вперше для нього тематичний матеріал (історія наукового відкриття у XVI ст.) та злободенність часу її написання (політична ситуація в Німеччині, Європі і світі у 1930-ті роки) синтезовані в такий непорушний сплав, який зветься художнім змістом, котрого Брехт не мав ні до неї, ні після. І допомогли йому в цьому, безперечно, не стільки принципи його «епічного театру», які до того часу ще лише склались у струнку й сувору систему, скільки аксіоми його «неаристотелівської драматургії», вже реалізовані Брехтом у цілій низці п'єс і знайшовши тут, у *«Житті Галілея»*, найяскравіше втілення. Тому під час аналізу цієї п'єси так багато місця приділено вказаним аксіомам.

Ось чому під час читання твору треба обов'язково приймати до лінгвопоетичного розрахунку не лише діалоги (і монологи) п'єси, але й усі наявні в ній ремарки, особливо прозаїчні та віршовані (перед сценою). Саме вони допомагають краще й легше зрозуміти логічний зміст драми, її соціальну проблематику, художню техніку побудови, пафос (позицію) автора в поданні персонажів, естетичні принципи її стилістики.

З іншого боку, аксіоматика «неаристотелівської драматургії» не дозволяє зрозуміти у Брехта одну сцену, один епізод, одну фразу, інколи навіть одне слово без їх відповідного оточення, тобто без уявлення дослідником змістовної залежності одиниць художнього тексту, з'єднаних за принципом монтажу (коментування однієї одиниці іншою). Ось чому для Брехта, як ні для будь-якого іншого письменника, вельми важливою є черговість введення до тканини п'єси слів у формі ремарок, діалогів та монологів.

Головних персонажів та основних сюжетних ліній у драмі небагато, але це ускладнює її об'єктивну оцінку, бо на кожного (кожну) з них покладається значне художнє навантаження. Насамперед треба уважно придивитися до наступних дійових осіб та сюжетно-конфліктних зв'язків між ними: Галілей (видатний фізик та математик XVII ст., який підтвердив науково-експериментально та теоретично гіпотезу Коперніка про рух усіх небесних тіл, і водночас жалюгідний епікуреєць, прагматик і боягуз) – Андре Сарті, Сагредо, Федерцоні, Маленький чернець (його талановиті учні й сміливі прибічники); Галілей – Віргінія (його донька, щастя якої він приніс як жертву своєму добробуту) – Людовіко Марсілі

(спочатку дурний учень Галілея, з якого хитрий вчитель виманює без жалю гроші, а потім – багатий наречений Вірґінії, так і не ставший, через науковий егоїзм Галілея, її чоловіком); Галілей – Ванні (сталеливарник, який представляє у п'єсі ті соціальні верстви, котрі підтримують Галілея в його боротьбі з церквою та мирською владою і на котрі той не бажає опертися); Галілей – Інквізитор, Барберіні, Беллармін (кардинали Ватикану, ідейні й соціальні супротивники Галілея).

При цьому важливо за подіями XVII ст., за життям Галілея (тема п'єси), за перипетіями його боротьби з церквою та самим собою (сюжет драми) побачити 1930-ті роки Німеччини та 1940-ві світу (час створення тексту) як проблематику *«Життя Галілея»*, тобто проблему особистої відповідальності людини взагалі та вченого зокрема за наслідки своїх вчинків.

Індивід та історія, особистість та громадська боротьба, рушійні сили соціального розвитку – ось різні назви однієї і тієї ж самої проблеми, яка турбувала Брехта наприкінці 1930 років. Він шукає відповіді в історичній аналогії, як і багато його співвітчизників та сучасників: *«Лже-Нерон»* Фейхтвангера, *«Герріх Четвертий»* Г. Манна, *«Тисячолітня мрія»* Чокора, *«Петро Перший»* О. М. Толстого та ін. У далекому XVII ст. він спочатку знаходить нічим не примітну маркітантку Кураж, котра, як і багато інших німців 1930-х, обдурених нацистською пропагандою, вирішила злегка пожитися за рахунок війни, а у результаті залишилася без родини, даху, щастя (п'єса Брехта *«Матінка Кураж та її діти»*, 1939). Але потім він побачив у тому ж сторіччі художньо більш ємну фігуру: великого вченого Галілея, який теж вирішив заради особистого добробуту злегка пожитися за рахунок можновладців, а в результаті залишився без науки, слави, щастя (п'єса *«Життя Галілея»*). В обох драмах Брехт об'єктивно давав відповідь на злободенне питання щодо ролі особистості в історії: «маленька» людина чи то «великий» вчений – всі вони не значать нічого, якщо автономні, буцімто незалежні від свого соціального оточення, але всі вони є міцною громадською силою, з якою повинна рахуватися влада, коли вони об'єднуються.

Так відповідає драматург на політичне запитання доби, що робити порядній людині сьогодні: нести свій тягар особистої відповідальності за сучасність, спираючись на однодумців. Ось чому в *«Житті Галілея»* забагато сцен з тією чи іншою мірою важливості втілює у дійові особи названу проблему.

Так, кардинали Беллармін та Барберіні (сцена 7), поки вони ведуть з Галілеєм загальносвітську розмову про науку та мудрість, ще можуть нести перед собою маски ягня та голуба (до речі: який ефектний прийом і яка не менш яскрава лексика!), але як тільки Галілей висловлює думку щодо необхідності перегляду ключових положень Біблії, а отже, і церкви,

на владі котрої ґрунтується добробут кардиналів, проблема особистої відповідальності священнослужителів за збереження їх соціального статус-кво встає перед ними з такою міццю, що не тільки крізь пригожі та пристойні маски ягня та голуба проступають ікли та пазури хижаків, але і в їх словах заперечення вчення Галілея чується тваринний рик (фінальний діалог сцени).

Так, колишній кардинал Барберіні, вчений і ліберал ще може до того часу, поки не відчуває всієї прямої й переносної ваги папських шат, підтримувати не лише наукові розвідки Галілея, але і його еретичне, з точки зору Інквізитора, вчення про Космос (сцена 12); та ледве скінчилось одягання (точніше: водночас одягання й «убирання», тобто перетворення Людини в Можновладця під тиском посади. Який міцний художній прийом, не тільки коментуючий німецьку народну мудрість – «одяг створює людину», – але й перетворюючий сцену із побутового плану в символічний на зразок східнослов'янської народної мудрості, що давно вже стала загальнолюдською: «як важка ти, шапка Мономаха!»); отже, як тільки тягар влади та особистої відповідальності папи за статус-кво церкви і всіх її соціальних привілеїв ним відчуте, то миттєво щезають маски ліберала і вченого – і вустами «правдослужителя» говорять Брехня та Віроломність (а як ще інакше можна розтлумачити згоду папи показати боягузу Галілею знаряддя для торгур? Адже таким шляхом буде породжено острах у Галілея, а не одержано його щире каяття!).

Так, Великий герцог Флоренції, аматор астрономії та – на словах! – пристрасний учень Галілея, може грати в демократію і у вчення свого вчителя до того часу, поки воно не шкодить статус-кво герцога, але як тільки його трон починає хитатися (сцена 10 про оцінку герцога народом), як тільки герцог відчуває тягар особистої відповідальності перед своїм соціальним класом, «учень» Галілея перетворюється (нехай в особливій дипломатичній формі турботи щодо здоров'я Галілея, яка все одно не затмарює сутності політичних змін, що відбулися в ньому) на зрадливого й ідейного супротивника (сцена 11).

Проти такої соціальної сили (особливо яскраво її міць показано у сцені 6 на персонажах розвеселеної братії церковників) потрібна не менш величезна об'єднана сила однодумців Галілея. І тому проблема його особистої відповідальності за своє вчення та пов'язаний з ним соціальний рух – це, за Брехтом, вже не тільки його особиста справа. Галілей в п'єсі виступає окремим індивідом лише до того часу, поки він уособлює самого себе, але коли за ним починають (або готові) йти промисловці (Ванні, сцена 11) та соціальні низові верстви (сцена 10), він вже – поводитир, лідер, кожний особистий вчинок якого стає до такої міри соціально відповідальним, що може і повинен потягти за собою перемогу або поразку однодумців (саме про це майже тоном обвинувача-прокурора каже і сам

Галілей в монолозі зі сцени 14). У такому діалектичному взаємозв'язку індивіда та громадськості, людини та соціальної боротьби і вбачає драматург роль особистості в історії і, отже, свою відповідь на питання щодо політичної сутності європейської ситуації 1930-х років, які і породили перший варіант п'єси *«Життя Галілея»*.

Але остаточна редакція цього твору склалася після американського атомного вибуху у 1945 році, який став для драматурга не стільки військовим відлунням, скільки загрозою в'язи живому на Землі. І це, як вказував сам Брехт, висвітлює життя історичного й «художнього» Галілея зовсім з іншого боку. Якщо для проблеми особистої відповідальності, яку було розглянуто вище, продовження боротьби з існуючою соціально несправедливою світобудовою навіть після підступного зречення, навіть у формі підпільних заходів все ж було, як показав Брехт у першому варіанті драми, високим та зразковим діянням (що відповідало реальному положенню у нацистській Німеччині тих років і що найшло своє відбиття в багатьох реченнях другого варіанту п'єси та деяких його епізодах: наприклад, у сцені 9 про таємну зацікавленість Галілея сонячними плямами, а також у сцені 14 про його підпільні наукові дослідження тощо), то для проблеми «вчений та атомна бомба» (тобто відповідальність науки за свої відкриття) виправдувальне тлумачення аморалізму головного героя ніяк не підходило, було художньо згубним та морально шкідливим. Так з'являється на світ друга редакція твору.

Сказати, що автор переробив твір кардинально, не можна. Він лише злегка зменшив деякі епізоди, які викликали у читача позитивне ставлення до Галілея (зокрема, сцена 5 про майже героїчну поведінку Галілея під час чуми), та трохи згущив чорну барву у тих випадках, де Галілей виступає як істота, підвладна егоїзму. Йому не потрібно було перероблювати п'єсу суттєво, бо вже в першому варіанті драми він чуттям митця схопив епохальність знайденої проблематики (наука та громадськість), яка виходила далеко за межі 1930-х років; адже до змістових підвалів свого твору він поклав життя не простої людини із соціальних низів (як, наприклад, у п'єсі *«Матінка Кураж та її діти»*, де проблема особистої відповідальності за те, що діється навколо тебе, є головною), а людину науки.

Зрозуміло, що проблема особистої відповідальності вченого за громадський резонанс, за соціальні наслідки його відкриття багато в чому подібна до проблеми особистої відповідальності людини за соціальні події її часу (не випадково ж обидві драми створювались одночасно перед Другою світовою війною). Подібна до неї, та не тотожна з нею. Ось чому Брехту прийшлося, крім названих вище змін, ввести до другої редакції п'єси 1945-46-х років навіть деякі додаткові персонажі (насамперед треба назвати сталеліварника Ванні у сцені 11). Ці дві проблеми (особистість та соціальна боротьба – наука та громадськість), накладаючись одна на одну,

а інколи і сперечаючись між собою, і визначають не лише ідейне багатство та драматичне новаторство п'єси *«Життя Галілея»*, але й її складність для читацького сприйняття.

Про другу проблему (наука та громадськість) треба поговорити окремо. Якщо перша проблема (особистість та соціальна боротьба) робила драму актуальною для 1930-х років, то друга – епохальною для всього ХХ ст., бо лише в ньому наука стала тією виробничою силою, котра в змозі знищити саме людське існування. І це добре розумів Брехт (дивись, наприклад, фінальний монолог Галілея у сцені 14).

Під час художнього рішення проблеми науки та громадськості драматург виходив з наступної характеристики ролі та історії наукового мислення: воно, за Брехтом, відбрунькувалося від філософії і стало самостійною спочатку логіко-культурною, а потім і соціально-ідеологічною силою в далеку добу Відродження (за сюжетом п'єси – у XVII ст.). Саме тоді, показує він, наука вийшла не тільки з вузьких та тісних схоластичних меж середньовічної догми, але й з не менш сковуючих пут індивідуалізму (тобто поодиноких аматорів) на простір визнання і підтримки громадськістю, стала відкритою для людей. І це Брехт вважає головним здобутком соціального розвитку періоду Відродження, тому що відкритість наукових досліджень вимагала їх оцінювання громадськістю, а його можна було здійснити лише у формі матеріальної допомоги вченому певними соціальними верствами.

Отже, як свідчить *«Життя Галілея»*, наукові відкриття, спираючись на ті громадські кола, які мали реальну владу, могли стати у часи Відродження, а потім і в усій людській історії міцним чинником морально-соціального, а не лише чисто технічного розвитку. Навряд чи Брехт має рацію в цьому своєму переконанні, бо у науки є, крім громадсько зумовлених, ще й власні закони еволюції, та не про це зараз йдеться, бо дослідник повинен аналізувати судження не Брехта-філософа (соціолога, культуролога, футуролога тощо), а Брехта-митця, а вони достатньо привабливі і цінні.

Для того, щоб наука стала міцним рушієм громадського прогресу, потрібно було, за Брехтом, визнання самими вченими неминучості їх матеріальної й моральної залежності від соціальних групувань: вчені повинні зайняти один із двох боків барикади, бо «чистої» науки не існує ані в науковому сенсі (тобто незалежної від матеріальних потреб людей), ані в етичному (тобто вчений не може бути «понадпартійним», стояти понад «бійками»), якими б зовнішньо далекими від соціальної боротьби питаннями він не займався).

На всьому сюжетному просторі *«Життя Галілея»* йде сперечання не тільки щодо двох наук («чистої», за яку стоїть Галілей, та «прикладної», котру відстоюють Куратор, кардинали, Ванні), але й щодо двох етико-

філософських доктрин (люди для науки чи наука для людей). Для остаточного і об'єктивного вирішення цього сперечання Брехту дуже важливо розділити систему персонажів п'єси на дві групи: на прихильників взаємозалежності наукових ідей та політичного устрою (церковники, промисловці, народ) і на тих, хто таку взаємозумовленість заперечує (Галілей, його учень Андреа в сцені 15). Не менш важливо для драматурга «розвести» членів першої групи за різними ідеологічними таборами: на тих, хто виступає за соціальний прогрес, за суспільну рівність, за громадськість науки (Ванні, народ у сцені 10), і на тих, хто обстоює соціальний регрес, суспільну нерівноправність, громадське приниження науки (церковники).

Брехт наділяє соратників кожного табору достатньою реальною міццю, щоб розпочати «генеральне бойовище» між ними за майбутність науки. Але для його успішного ведення кожному табору потрібен лідер. У церковників він є завжди: папа, посада якого зобов'язує до активних відповідних дій, тому що слабого намісника Христа на Землі легко може змінити сильний претендент (не випадково ж у п'єсі є кардинал Інквізитор як потенційний кандидат на церковний трон та сцена 9, в котрій Людовіко Марсілі прямо говорить про залежність долі папи від бажань найбагатших сімей країни, та й сцена 12 достатньо яскраво унаочнює релігійну владу як реальну й старанно виконавчу службу суспільної старшини в особах церковного кліру.

Для другого табору на роль такого лідера Брехт пропонує Галілея, вважаючи при цьому, що коли той очолить своїх однодумців, бойовище ними буде виграно (не треба забувати, що наступ реакції на Галілея зображено в драмі після сцени 10, яка символізує всенародну підтримку вченого і, отже, його потенційну перемогу в можливій боротьбі з церковниками!), наука стане головним рушієм суспільства, її відкриття будуть постійно віддаватися на суд гласності (точніше: творитися на очах громадськості) і ніякого атомного вибуху просто не зможе статися у 1945 році над Хіросімою, бо соціальні сили, які виступають за мирне використання науки, не дозволять це зробити, тому що в їх руках будуть не лише одні голослівні протести безвладних демонстрантів, а матеріальна міць «сталеливарників Ванні».

І знову треба залишити осторонь питання про те, чи має рацію в цьому випадку Брехт-філософ, Брехт-історик. Гадаю, що ні, бо у прихильників реакції і милітаризму достатньо «сировинного матеріалу» в особі всяких матусей кураж, щоб створити смертоносну зброю будь-якої руйнівної сили та привести її в дію. Якби драматург мав рацію, то історія не знала б соціальної боротьби, масової й найжорстокішої, не знала б вона і революцій як відповідей на соціальне насилля, а була б тріумфальним рухом вченого і народу до їх спільної наукової, моральної та політичної

перемоги. І хоч останнє нереально й антиісторично, це не відкидає факту матеріалістичної (об'єктивної) оцінки історії Брехтом-митцем у *«Житті Галілея»*.

У сказаному немає ніякого, навіть зовнішнього, поверхового протиріччя, тому що будь-якого письменника треба розглядати й сприймати не як філософа, не як політика тощо, а лише як митця, *«світоспоглядання»* (Добролюбов) котрого завжди ширше й глибше його ж *«теоретичних декларацій»* (Добролюбов). У п'єсі Брехт показує залежність соціальної свідомості мас від ступеня проникнення вчення Галілея в їх лави і змальовує водночас зумовленість громадської значущості, сили Галілея від реальної підтримки мас; у такій діалектиці особистості та соціального руху і полягає вельми об'єктивне судження Брехта щодо історії, його *«світоспоглядання»*. А от картина еволюції науки від Галілея до Хіросіми залишається все ж таки втіленням його *«теоретичних декларацій»*, котрі не витримують серйозної історичної критики (або в кращому випадку вони залишаються робочою гіпотезою, ще не підтвердженою практикою). Та для правильного розуміння художнього змісту п'єси саме ці декларації мають дуже суттєве значення. Адже якби Галілей очолив табір своїх прихильників, не зрікся свого вчення, то, за Брехтом, не було б не тільки атомного вибуху, але й самої драми *«Життя Галілея»*, бо навіщо ж писати твір про подвиг Галілея, коли для автора важливим є задум про його зраду?!

От чому Галілей у Брехта не повинен очолити своїх однодумців, повинен зріктися їх та свого вчення, щоб драматург з повним правом міг сказати своєму сучаснику: «Дивись, звідкіля йде аморалізм науки, її служіння не добробуту людства, а чистій логіці, яка породжує урешті-решт Зло; не повтори життя Галілея, стань до лав своїх однодумців в ім'я соціального прогресу, проти існуючої реакції» (дивись монолог Галілея у сцені 14). Але для того, щоб вкласти у п'єсу такий вибуховий публіцистичний «запал», наповнити її атмосферу пафосом етичного перевиховання сучасників, Брехту треба було надати своєму Галілею подвійний характер: міг, та не забажав.

«Міг» при цьому треба було змалювати як об'єктивну міць Галілея, підтриману не стільки авторитетом науки, скільки матеріальним «авторитетом» тих соціальних верств, котрим вчення Галілея було економічно й політично корисним (народ у сцені 10, сталеливарник Ванні у сцені 11 та ін.). «Та не забажав» треба було зобразити як суб'єктивне жадання Галілея, зумовлене його особистими властивостями, а не зовнішніми чинниками. Тим самим злочин Галілея (сутність його буде розкрито нижче, бо воно – предмет особливої розмови і не зводиться, за Брехтом, лише до відречення Галілея від свого вчення), епохальний за своїми наслідками (наука, вважає драматург, пішла від того часу зовсім іншим

шляхом: не єднання з суспільством, а автономії від нього), не виступає в творі як поодинокий та випадковий акт індивідуальної моралі (тобто не виписується так, немовби від будь-якої людини залежить доля всього людства), а схарактеризовано як масовий, неминучий результат будь-якого соціального руху, заснованого на індивідуалістичній, егоцентристській етиці (тобто подається так, що читачеві повинно стати зрозумілим: аморалізм лідера вельми міцного, магістрального соціального руху тягне за собою не лише крах цього руху, але й можливий трагічний фінал всього людства).

У світлі сказаного Брехт не міг зробити Галілея тільки «людиною плоті», яка не вільна від розваг і слабкостей простого люду. Такий Галілей не потягнув би ані на лідера соціального руху, ані на роль заголовного героя п'єси, бо за ним не пішли б маси. У брехтівського Галілея повинні бути більш глибинні, більш серйозні хиби та помилки, щоб він був великим навіть у їх сфері. І такою «грішною (падшою) величчю» Галілея автор зробив його відношення до науки, з якого вже як наслідки неминучо витікали всі інші ставлення Галілея: до людей, моралі, влади та ін.

Галілей дивиться на науку як на породження розуму, логіки, тобто як на їх дитину, яка через це не залежить від соціальних бурь та хвилювань. Більш за те: він ніяк не бажає бачити в ній її прикладний характер; прикладний не тільки вузькому розумінні цього слова (тобто безпосередній вихід наукового відкриття в соціальну практику), а й у широкому (тобто наука «прикладається» до громадськості, а не незалежна від неї). Ось чому в п'єсі так багато спречань і дискусій щодо розуму, тобто логіки наукового мислення, котра, на думку Галілея, не може спонукати вченого брехати або дотримуватися необ'єктивної платформи (спір із Сагредо у сцені 3, диспут у сцені 4, спречання з кардиналами у сцені 7, епізод із зрадником-науковцем Муціусом у сцені 9 та ін.). Ось чому в драмі рясно ведуться розмови про необхідність поєднання науки та виробництва (Куратор у сценах 1 та 2, Ванні у сцені 11, кардинали щодо зоряних мап Галілея у сцені 7 та 12 та ін.). Але головний аспект проблеми для Брехта полягає у підтримці наукових досліджень соціальними верствами, які мають реальну владу у суспільстві (телескоп для армії, зоряні мапи для мореплавців, машини для промисловців тощо). Тому народ у сцені 10 та сталеливарник Ванні у сцені 11 виступають ключовими образами, бо вони показують, що у Галілея є реальний шлях до перемоги.

Та Галілей не бажає йти цим шляхом, обстоює чистоту, надсоціальність науки (ще б пак! Навіть великий герцог Флоренції та сам папа – це прихильники його вчення, тому що, як помилково вважає він, їм притаманний той самий абстрактно-логічний тип мислення, в силу якого вірує Галілей!). Не зречення Галілеєм свого вчення є, за Брехтом, його злочином, а відмова від злиття вченого й громадськості, науки й виробництва (про що говорить і сам Галілей в монолозі зі сцени 14);

відмова, що зумовила це зречення. Адже ця відмова призводить і до приниження науки, і до ослаблення соціального руху прихильників вчення Галілея, бо перша втрачає матеріальну й моральну підтримку другого, а той «дурнішає» без просвітницької функції науки, про що свідчить (точніше: волає) вся сцена 15, в якій на противагу освіченим дорослим сцени 10 діють важким побутом забиті, підпільною наукою забуті, темні діти – сумне майбуття народу і його буцімто науки, а справжня наука в особі Андреа, найкращого учня Галілея, страхається в цій сцені розкрити рота (в прямому значенні цього сполучення), щоб сказати наукову правду.

На вказану провідну методологічну, світоглядну оману Галілея (наука, на його погляд і дію, свідомо не повинна служити громадськості) драматург накладає дві зовнішньо протилежні, але за своєю суттю подібні другорядні етичні хиби заголовного героя: захопленість наукою (слабкість духу) і особистим добробутом (слабкість плоті). Наукове завзяття, майже фанатична відданість Галілея до своїх наукових розвідок постійно обертаються жорстокістю до близьких і аморалізмом до інших людей: так, щоб йому підвищили платню для поглиблених занять наукою, він учинює підлог, видаючи повідомлення Людовіко про голландську далекоглядну трубу за результат власних 17-тирічних зусиль (сцени 1 та 2); так, у ситуації з чумою (сцена 5) він готовий принести в жертву близьких йому людей (і приносить, бо видужання пані Сарті є щасливим випадком, а не наслідком турбот Галілея!), тільки б отримати ще один науковий доказ для свого вчення; так, заради того ж він руйнує весільне щастя своєї доньки Вірґінії (сцена 9).

Міг би Галілей п'єси вести себе інакше? Брехт не ставить це запитання як дилему, коли з двох лих вибирають найменше. Достатньо було б, вважає він, Галілею опертися на «сталеливарників ванні» – і проблему матеріальної підтримки його вчення було б вирішено і тоді б у ситуації з чумою можна було б зайнятися самою чумою та рятуванням близьких, а в ситуації з Вірґінією та її нареченим Людовіко можна було б або влаштувати їх весілля, або ж виховувати доньку зовсім в іншому напрямку (до речі: Галілей взагалі не займається ніяким її вихованням і донька всесвітньо відомого астронома є такою ж неосвічено темною, як і неписемні діти зі сцени 15!).

Та Галілей слабкий не лише духом, захоплюючись красою наукової логіки, а не соціальної боротьби, що призводить його врешті-решт до зречення (дух, мовляв, почекає на свій час, адже і так всім зрозуміло, що він має рацію!). Галілей є слабким і плоттю, бо, як і у першому випадку, цінує не науку в собі, а себе в науці. Ось чому у п'єсі так багато розмов (з боку Галілея насамперед) про їжу, матеріальні вигоди тощо, та й всю драму заключено у художньо ємну й ефектну рамку плотських розваг Галілея: у сцені 1 зображено його радісне пробудження вранці, свято

здорової молодой плоти, так яскраво змальоване автором в епізоді умивання та обтирання рушником, а у передфінальній сцені 14 ми вже бачимо не тільки хронологічний кінець дня (вечір), а й фізіологічний занепад старої плоти, хворобливе буяння якої оформлюється Брехтом як огидливе ожиріння тіла від неуситимої обжерливості, яка замінила головному герою колишню невтримну «ненажерливість» наукою.

А між цими «розвагами» пролягло все життя Галілея з двома варіантами: реальним, який призвів до особистого й соціального банкрутства (один, хворий, фактичний в'язень церкви у власному житлі, хоч і без фізичних тортур), і можливим, що витікає з усього контексту драми, вербальним символом якого стає (зрозуміло, після прочитання всієї п'єси) перша репліка Галілея в тексті: "*Stell die Milch auf den Tisch, aber klapp kein Buch zu*" («**Постав молоко на стіл, але не закрій жодної книжки**»). Як синтаксично витончено й точно побудовано її: з двох ключових для ідейного змісту п'єси лексем "*Milch*" («**молоко**», тобто алегорія плоти) та "*Buch*" («**книга**», тобто алегорія духу) на перше місце в першому (отже, логічно наголошеному) висловленні Галілея поставлено ту, яка уособлює потреби тіла, а потреби духа відсунуто на другий план. Підсвідомість героя немовби пророкує читачу долю свого носія – так воно все і відбувається: Галілей у фіналі твору не відмовляє духу в його «розвагах» (Галілей спіне, але продовжує потайки працювати над своїми дослідженнями, що відповідає змісту словосполучення "*aber klapp kein Buch zu*" – «**але не закрій жодної книжки**»), але ставить духовну діяльність на друге місце після плоти, яка, розширюючись, пожирає дух.

Складність авторської позиції, бажання Брехта зробити свого читача співтворцем, примусити його реагувати на те, що відбувається у п'єсі, не емоціями, а розумом, щоб не співпереживати персонажам, а відповідати за них на головне запитання будь-якого, за Брехтом, художнього твору: «Як зробити, щоб змальоване у п'єсі не відбулось і в моєму житті?» – все це потягло за собою і складність архітекτονіки драми. Автору важливо було зняти у читача зацікавленість інтригою, через що він розподіляє текст на відносно самостійні сюжетні шматки (сцени), які не мають зовнішнього зчеплення один з іншим, а перед кожним із них подає авторську ремарку в прозі, щоб розкрити зміст фрагменту.

Тим самим увага читача повинна зосередитися не на тому, **що** зараз або далі відбудеться з персонажем, а на тому, **чому** це з ним діється та чи є у того можливість уникнути такого розвитку подій. Щоб допомогти читачеві розібратися в останньому, Брехт додає до кожної сцени віршований коментар, де у стиснутій, але майже однозначній і публіцистичній формі виказує власне відношення до наступних вчинків персонажів, зрозуміти яке завжди значно легше, ніж зміст відповідної сцени через проаналізовану вище ускладненість художнього образу в ній.

1.4.2. «Кульбаба» Борхерта (1946) як апофеоз людини

Wolfgang Borchert, *DIE HUNDEBLUME*

Die Tür ging hinter mir zu. Das hat man wohl öfter, daß eine Tür hinter einem zugemacht wird – auch daß sie abgeschlossen wird, kann man sich vorstellen. Haustüren zum Beispiel werden abgeschlossen, und man ist dann entweder drinnen oder draußen. Auch Haustüren haben etwas so Endgültiges, Abschließendes, Auslieferndes. Und nun ist die Tür hinter mir zugeschoben, ja, geschoben, denn es ist eine unwahrscheinlich dicke Tür, die man nicht zuschlagen kann. Eine häßliche Tür mit der Nummer 432. Das ist das Besondere an dieser Tür, daß sie eine Nummer hat und mit Eisenblech beschlagen ist – das macht sie so stolz und unnahbar; denn sie läßt sich auf nichts ein, und die inbrünstigen Gebete rühren sie nicht.

Und nun hat man mich mit dem Wesen allein gelassen, nein, nicht nur allein gelassen, zusammen eingesperrt hat man mich mit diesem Wesen, vor dem ich am meisten Angst habe: Mit mir selbst.

Weißt du, wie das ist, wenn du dir selbst überlassen wirst, wenn du mit dir allein gelassen bist, dir selbst angeliefert bist? Ich kann nicht sagen, daß es unbedingt furchtbar ist, aber es ist eines der tollsten Abenteuer, die wir auf dieser Welt haben können: Sich selbst zu begegnen. So begegnen wie hier in der Zelle 432: nackt, hilflos, konzentriert auf nichts als auf sich selbst, ohne Attribut und Ablenkung und ohne die Möglichkeit einer Tat. Und das ist das Entwürdigendste: Ganz ohne die Möglichkeit zu einer Tat zu sein. Keine Flasche zum Trinken oder zum Zerschmettern zu haben, kein Handtuch zum Aufhängen, kein Messer zum Ausbrechen oder zum Aderdurchschneiden, keine Feder zum Schreiben – nichts zu haben-als sich selbst.

Das ist verdammt wenig in einem leeren Raum mit vier nackten Wänden. Das ist weniger als die Spinne hat, die sich ein Gerüst aus dem Hintern drängt und ihr Leben daran riskieren kann, zwischen Absturz und Auffangen wagen kann. Welcher Faden fängt uns auf, wenn wir abstürzen?

Unsere eigene Kraft? Fängt ein Gott uns auf? Gott – ist das die Kraft, die einen Baum wachsen und einen Vogel fliegen läßt – ist Gott das Leben? Dann fängt er uns wohl manchmal auf – wenn wir wollen.

Als die Sonne ihre Finger von dem Fenstergitter nahm und die Nacht aus den Ecken kroch, trat etwas aus dem Dunkel auf mich zu – und ich dachte, es wäre Gott. Hatte jemand die Tür geöffnet? War ich nicht mehr allein? Ich fühlte, es ist etwas da, und das atmet und wächst. Die Zelle wurde zu eng – ich fühlte, daß die Mauern weichen mußten vor diesem, das da war und das ich Gott nannte.

Du, Nummer 432, Menschlein – laß dich nicht besoffen machen von der Nacht! Deine Angst ist mit dir in der Zelle, sonst nichts! Die Angst und die

Nacht. Aber die Angst ist ein Ungeheuer, und die Nacht kann furchtbar werden wie ein Gespenst, wenn wir mit ihr allein sind.

Da trudelte der Mond über die Dächer und leuchtete die Wände ab. Affe, du! Die Wände sind so eng wie je, und die Zelle ist leer wie eine Apfelsinenschale. Gott, den sie den Guten nennen, ist nicht da. Und was da war, das was sprach, war in dir. Vielleicht war es ein Gott aus dir – du warst es! Denn du bist auch Gott, alle, auch die Spinne und die Makrele sind Gott. Gott ist das Leben – das ist alles. Aber das ist so viel, daß er nicht mehr sein kann. Sonst ist nichts. Aber dieses Nichts überwältigt uns oft.

Die Zellentür war so zu wie eine Nuß – als ob sie nie offen war, und von der man wußte, daß sie von selbst nicht aufging – daß sie aufgebrochen werden mußte. So zu war die Tür. Und ich stürzte, mit mir allein gelassen, ins Bodenlose. Aber da schrie mich die Spinne an wie ein Feldweibel: Schwächling! Der Wind hatte ihre Netze zerrissen, und sie drängte mit Ameiseneifer ein neues und fing mich, den Hundertdreißigpfündigen, in ihren hauchfeinen Seilen. Ich bedankte mich bei ihr, aber davon nahm sie überhaupt keine Notiz.

So gewöhnte ich mich langsam an mich. Man mutet sich so leichtfertig andern Menschen zu, und dabei kann man sich kaum selbst ertragen. Ich fand mich aber allmählich doch ganz unterhaltsam und vergnüglich – ich machte Tag und Nacht die merkwürdigsten Entdeckungen an mir.

Aber ich verlor in der langen Zeit den Zusammenhang mit allem, mit dem Leben, mit der Welt. Die Tage tropften schnell und regelmäßig von mir ab. Ich fühlte, wie ich langsam leer lief von der wirklichen Welt und voll wurde von mir selbst. Ich fühlte, daß ich immer weiter wegging von dieser Welt, die ich eben erst betreten hatte.

Die Wände waren so kalt und tot, daß ich krank wurde vor Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit. Man schreit wohl ein paar Tage seine Not raus – aber wenn nichts antwortet, ermüdet man bald. Man schlägt wohl ein paar Stunden an Wand und Tür – aber wenn sie sich nicht auftun, sind die Fäuste bald wund, und der kleine Schmerz ist dann die einzige Lust in dieser Öde.

Es gibt doch wohl nichts Endgültiges auf dieser Welt. Denn die eingebildete Tür hatte sich aufgetan und viele andere dazu, und jede schubste einen scheuen, schlechtrasierten Mann hinaus in eine lange Reihe und in einen Hof mit grünem Gras in der Mitte und grauen Mauern ringsum.

Da explodierte ein Bellen um uns und auf uns zu – ein heiseres Bellen von blauen Hunden mit Lederriemen um den Bauch. Die hielten uns in Bewegung und waren selbst dauernd in Bewegung und bellten uns voll Angst. Aber wenn man genug Angst in sich hatte und ruhiger wurde, erkannte man, daß es Menschen waren in blauen, blassen Uniformen.

Man lief im Kreise. Wenn das Auge das erste erschütternde Wiedersehen mit dem Himmel überwunden und sich wieder an die Sonne gewöhnt hatte,

konnte man blinzelnd erkennen, daß viele so zusammenhanglos trotteten und tief atmeten wie man selbst – siebzig, achtzig Mann vielleicht. Und immer im Kreis – im Rhythmus ihrer Holzpantoffeln, unbeholfen, eingeschüchtert und doch für eine halbe Stunde froher als sonst. Wenn die blauen Uniformen mit dem Bellen im Gesicht nicht gewesen wären, hätte man bis in die Ewigkeit so trotten können – ohne Vergangenheit, ohne Zukunft: Ganz genießende Gegenwart: Atmen, Sehen, Gehen!

So war es zuerst. Fast ein Fest, ein kleines Glück. Aber auf die Dauer – wenn man monatelang kampflos genießt – beginnt man abzuschweifen. Das kleine Glück genügt nicht mehr – man hat es satt, und die trüben Tropfen dieser Welt, der wir ausgeliefert sind, fallen in unser Glas. Und dann kommt der Tag, wo der Rundgang im Kreis eine Qual wird, wo man sich unter dem hohen Himmel verhöhnt fühlt und wo man Vordermann und Hintermann nicht mehr als Brüder und Mitleidende empfindet, sondern als wandernde Leichen, die nur dazu da sind, uns anzuekeln – und zwischen die man eingelattet ist als Latte ohne eigenes Gesicht in einem endlosen Lattenzaun, ach, und sie verursachen einem eher Übelkeit als sonstwas. Das kommt dann, wenn man monatelang kreist zwischen den grauen Mauern und von den blassen, blauen Uniformen mübe gebellt ist.

Der Mann, der vor mir geht, war schon lange tot. Oder er war aus einem Panoptikum entsprungen, von einem komischen Dämon getrieben, zu tun, als sei er ein normaler Mensch – und dabei war er bestimmt längst tot. Ja! Nämlich seine Glatze, die von einem zerfransten Kranz schmutzig-grauer Haarbüschel umwildert ist, hat nicht diesen fettigen Glanz von lebendigen Glatzen, in denen sich Sonne und Regen noch trübe spiegeln können – nein, diese Glatze ist glanzlos, duff und matt wie aus Stoff. Wenn sich dieses Ganze da vor mir, das ich gar nicht Mensch nennen mag, dieser nachgemachte Mensch, nicht bewegen würde, könnte man diese Glatze für eine leblose Perücke halten. Und nicht mal die Perücke eines Gelehrten oder großen Säufers – nein, höchstens die eines Papierkrämers oder Zirkusclowns. Aber zäh ist sie, diese Perücke – sie kann schon aus Bosheit allein nicht abtreten, weil sie ahnt, daß ich, ihr Hintermann, sie hasse. Ja, ich hasse sie. Warum muß die Perücke – ich will nun man den ganzen Mann so nennen, das ist einfacher – warum muß sie vor mir hergehen und leben, während junge Spatzen, die noch nichts vom Fliegen gewußt haben, sich aus der Dachrinne zu Tode stürzen? Und ich hasse die Perücke, weil sie feige ist – und wie feige! Sie fühlt meinen Haß, während sie blöde vor mir hertrottet, immer im Kreis, im ganz kleinen Kreis zwischen grauen Mauern, die auch kein Herz für uns haben, denn sonst würden sie eines Nachts heimlich fortwandern und sich um den Palast stellen, in dem unsere Minister wohnen.

Ich denke schon eine ganze Zeit darüber nach, warum man die Perücke ins Gefängnis gesperrt hat – was für eine Tat kann sie begangen haben – sie, die zu

feige ist, sich nach mir umzudrehen, während ich sie andauernd quäle. Denn ich quäle sie: Ich trete ihr fortwährend auf die Hacken – mit Absicht natürlich – und mache mit meinem Mund ein übles Geräusch, als spucke ich viertelpfundweise Lungenhaschee gegen ihren Rücken. Sie zuckt jedesmal verwundet zusammen. Trotzdem wagt sie es nicht, sich ganz nach ihrem Quäler umzusehen – nein, sie ist zu feige dazu. Sie dreht sich nur um ein paar Grad mit steifem Genick in meine Richtung nach hinten, aber die halbe Drehung bis zum Treffen unserer Augenpaare wagt sie nicht.

Was mag sie ausgefressen haben? Vielleicht hat sie unterschlagen oder gestohlen? Oder hat sie in einem Sexualanfall öffentliches Ärgernis erregt? Ja, das vielleicht. Einmal war sie berauscht von einem buckligen Eros aus ihrer Feigheit rausgehüpft in eine blöde Geilheit – na, und nun trotzte sie vor mir her, stillvergnügt und erschrocken, einmal etwas gewagt zu haben.

Aber ich glaube, jetzt zittert sie insgeheim, weil sie weiß, daß ich hinter ihr gehe, ich, ihr Mörder! Oh, es würde mir leicht sein, sie zu morden, und es könnte ganz unauffällig geschehen. Ich hätte ihr nur das Bein zu stellen brauchen, dann wäre sie mit ihren viel zu stakigen Stelzen vornübergestolpert und hätte sich dabei wahrscheinlich ein Loch in den Kopf gestoßen – und dann wäre ihr die Luft mit einem phlegmatischen pfff... entwichen wie einem Fahrradschlauch. Ihr Kopf wäre in der Mitte auseinandergeplatzt wie weißlichgelbes Wachs, und die wenigen Tropfen rote Tinte daraus hätten lächerlich verlogen gewirkt wie Himbeersaft auf der blauseidenen Bluse eines erdolchten Komödianten.

So haßte ich die Perücke, einen Kerl, dessen Visage ich nie gesehen hatte, dessen Stimme ich nie gehört hatte, von dem ich nur einen muffigen, mottenpulverigen Geruch kannte. Sicher hatte er – die Perücke – eine milde, müde Stimme ohne jede Leidenschaft, so kraftlos wie seine milchigen Finger. Sicher hatte er die vorstehenden Augen eines Kalbes und eine dicke, hängende Unterlippe, die dauernd Pralinen essen möchte. Es war die Maske eines Lebmannes, ohne Größe und mit dem Mut eines Papierhändlers, dessen Hebammenhände oftmals den ganzen Tag nichts getan hatten, als siebzehn Pfennige für ein Schreibheft vom Ladentisch zu streicheln.

Nein, kein Wort mehr über die Perücke! Ich hasse sie wirklich so sehr, daß ich mich leicht in einen Wutausbruch hineinsteigern könnte, bei dem ich mich zu sehr entblößen würde. Genug. Schluß. Ich will nie wieder von ihr reden, nie!

Aber wenn einer, den du gerne verschweigen möchtest, ständig mit eingeknickten Knien in der Melodie eines Melodramas vor dir hergeht, dann wirst du ihn nicht los. Wie ein Juckreiz im Rücken, wo du mit den Händen nicht ankommst, reizt er dich immer wieder, an ihn zu denken, ihn zu empfinden, ihn zu hassen.

Ich glaube, ich muß die Perücke doch ermorden. Aber ich habe Angst, der Tote würde mir einen greulichen Streich spielen. Er würde sich plötzlich mit

ordinärem Lachen daran erinnern, daß er früher ja Zirkusclown war, und sich aus seinem Blut hochwälzen. Vielleicht etwas verlegen, als hätte er das Blut nicht halten können wie andere Leute das Wasser. Kopfüber würde er durch die Gefängnismanege hampeln, hielte womöglich die Wärter für bockende Esel, die er bis zum Wahnsinn reizen würde, um dann mit gemachter Angst auf die Mauer zu springen. Von dort aus würde er dann seine Zunge wie einen Scheuerlappen gegen uns lüpfen und auf immer verschwinden.

Es iit nicht auszudenken, was alles geschehen würde, wenn sich plötzlich jeder auf das besinnen würde, was er eigentlich ist.

Denke nicht, daß mein Haß auf meinen Vordermann, auf die Perücke, hohl und grundlos ist – oh, man kann in Situationen kommen, wo man so von Haß überläuft und über die eigenen Grenzen hinweggeschwemmt wird, daß man nachher kaum zu sich selbst zurückfindet – so hat einen der Haß verwüstet.

Ich weiß, es ist schwer, mir zuzuhören und mit mir zu fühlen. Du sollst auch nicht zuhören, als wenn einer dir etwas von Gottfried Keller oder Dickens vorliest. Du sollst mit mir gehen, mitgehen in dem kleinen Kreis zwischen den unerbittlichen Mauern. Nicht in Gedanken neben mir – nein, körperlich hinter mir als mein Hintermann. Und dann wirst du sehen, wie schnell du mich hassen lernst. Denn wenn du mit uns (ich sage jetzt "uns", weil wir dieses eine alle gemeinsam haben) in unserm lendenlahmen Kreise wankst, dann bist du so leer von Liebe, daß der Haß wie Sekt in dir aufschäumt. Du läßt ihn auch schäumen, nur um diese entsetzliche Leere nicht mehr zu fühlen. Und glaube nur nicht, daß du mit leerem Magen und leerem Herzen zu besonderen Taten der Nächstenliebe aufgelegt sein wirst!

So wirst du also als ein von allem Guten Geleerter hinter mir herdammeln und monatelang nur auf mich angewiesen sein, auf meinen schmalen Rücken, den viel zu weichen Nacken und die leere Hose, in die der Anatomie nach eigentlich etwas mehr hineingehört. Am meisten wirst du aber auf meine Beine sehen müssen. Alle Hintermänner sehen auf die Beine ihres Vordermannes, und der Rhythmus seines Schrittes wird ihnen aufgezwungen und übernommen, auch wenn er ihnen fremd und unbequem ist. Ja, und, da wird der Haß dich anfallen wie ein eifersüchtiges Weib, wenn du merkst, daß ich keinen Gang habe. Nein, ich habe keinen Gang. Es gibt tatsächlich Menschen, die keinen Gang haben – sie haben mehrere Stilarten, die sich nicht miteinander vereinen können zu einer Melodie. Ich bin so einer. Du wirst mich deswegen hassen, ebenso sinnlos und begründet, wie ich die Perücke hassen muß, weil ich ihr Hintermann bin. Wenn du dich gerade auf meinen etwas unsicheren, verspielten Schritt eingestellt hast, stellst du stockend fest, daß ich plötzlich ganz reell und energisch auftrete. Und kaum hast du diesen neuen Typ meines Gehens registriert, da fange ich einige Schritte weiter an, zerfahren und mutlos zu bummeln. Nein, du wirst keine Freude und Freundschaft über mich empfinden können. Du mußt mich hassen. Alle Hintermänner hassen ihre Vordermänner.

Vielleicht würde alles anders werden, wenn sich die Vordermänner mal nach ihren Hintermännern umsehen würden, um sich mit ihnen zu verständigen. So ist aber jeder Hintermann – er sieht nur seinen Vordermann und haßt ihn. Aber seinen Hintermann verleugnet er – da fühlt er sich Vordermann. So ist das in unserm Kreis hinter den grauen Mauern – so ist es aber wohl anderswo auch, überall vielleicht.

Ich hätte die Perücke doch umbringen sollen. Einmal heizte sie mir so ein, daß mein Blut an zu kochen fing. Das war, als ich die Entdeckung machte. Keine große Sache. Nur eine ganz kleine Entdeckung.

Habe ich schon gesagt, daß wir jeden Morgen eine halbe Stunde lang einen kleinen schmutzig-grünen Fleck Rasen umkreisten? In der Mitte der Manege von diesem seltsamen Zirkus war eine blasse Versammlung von Grashalmen, blaß und der einzelne Halm ohne Gesicht. Wie wir in diesem unerträglichen Lattenzaun. Auf der Suche nach Lebendigem, Buntem, lief mein Auge ohne große Hoffnung eigentlich und zufällig über die paar Hälmchen hin, die sich, als sie sich angesehen fühlten, unwillkürlich zusammennahmen und mir zunickten – und da entdeckte ich unter ihnen einen unscheinbaren gelben Punkt, eine Miniaturgeisha auf einer großen Wiese. Ich war so erschrocken über meine Entdeckung, daß ich glaubte, alle müßten es gesehen haben, daß meine Augen wie festgebackt auf das gelbe Etwas starrten, und ich sah schnell und sehr interessiert auf die Pantoffeln meines Vordermannes. Aber so wie du einem, mit dem du sprichst, immer auf den Fleck, den er an der Nase hat, stieren mußt und ihn ganz unruhig machst – so sehnten meine Augen sich nach dem gelben Punkt. Als ich jetzt dichter an ihm vorbeikam, tat ich so unbefangen wie möglich. Ich erkannte eine Blume, eine gelbe Blume. Es war ein Löwenzahn – eine kleine gelbe Hundebblume.

Sie stand ungefähr einen halben Meter links von unserm Weg, von dem Kreis, auf dem wir jeden Morgen eine Huldigung an die frische Luft darbrachten. Ich stand förmlich Angst aus und bildete mir ein, einer der Blauen folge schon mit Stielaugen der Richtung meines Blickes. Aber so sehr unsere Wachhunde gewohnt waren, auf jede individuelle Regung des Lattenzaunes mit wütendem Bellen zu reagieren – niemand hatte an meiner Entdeckung teilgenommen. Die kleine Hundebblume war noch ganz mein Eigentum.

Aber richtig freuen konnte ich mich nur wenige Tage an ihr. Sie sollte mir ganz gehören. Immer wenn unser Rundgang zu Ende ging, mußte ich mich gewaltsam von ihr losreißen, und ich hätte meine tägliche Brotration (und das will was sagen !) dafür gegeben, sie zu besitzen. Die Sehnsucht, etwas Lebendiges in der Zelle zu haben, wurde so mächtig in mir, daß die Blume, die schüchterne kleine Hundebblume, für mich bald den Wert eines Menschen, einer heimlichen Geliebten bekam: Ich konnte nicht mehr ohne sie leben – da oben zwischen den toten Wänden!

Und dann kam die Sache mit der Perücke. Ich fing es sehe schlau an. Jedesmal, wenn ich an meiner Blume vorbeikam, trat ich so unauffällig wie möglich einen Fuß breit vom Wege auf den Grasfleck. Wir haben alle einen tüchtigen Teil Herdentrieb in uns, und darauf spekulierte ich. Ich hatte mich nicht getäuscht. Mein Hintermann, sein Hintermann, dessen Hintermann – und so weiter – alle latschten stur und folgsam in meiner Spur. So gelang es mir in vier Tagen, unsern Weg so nahe an meine Hundeblyume heranzubringen, daß ich sie mit der Hand hätte erreichen können, wenn ich mich gebückt hätte. Zwar starben einige zwanzig der blassen Grashalme durch mein Unternehmen einen staubigen Tod unter unsern Holzpantinen – aber wer denkt an ein paar zertretene Grashalme, wenn er eine Blume pflücken will!

Ich näherte mich der Erfüllung meines Wunsches. Zur Probe ließ ich einige Male meinen linken Strumpf runterrutschen, bückte mich ärgerlich und harmlos und zog ihn wieder hoch. Niemand fand etwas dabei. Also, morgen denn!

Ihr müßt mich nicht auslachen, wenn ich sage, daß ich am nächsten Tag mit Herzklopfen den Hof betrat und feuchte, erregte Hände hatte. Es war auch zu unwahrscheinlich, die Aussicht, nach monatelanger Einsamkeit und Liebelosigkeit unerwartet eine Geliebte in der Zelle zu haben.

Wir hatten unsere tägliche Ration Runden mit monotonem Pantoffelgeklöppel fast beendet – bei der vorletzten Runde sollte es geschehen. Da trat die Perücke in Aktion, und zwar auf die abgefeimteste und niederträchtigste Weise.

Wir waren eben in die vorletzte Runde eingebogen, die Blauen rasselten wichtig mit den Riesenschlüsselbunden, und ich näherte mich dem Tatort, von wo meine Blume mir ängstlich entgegensah. Vielleicht war ich nie so erregt wie in diesen Sekunden. Noch zwanzig Schritte. Noch fünfzehn Schritte, noch zehn, fünf...

Da geschah das Ungeheure! Die Perücke warf plötzlich, als begänne sie eine Tarantella, die dünnen Arme in die Luft, hob das rechte Bein graziös bis an den Nabel und machte auf dem linken Fuß eine Drehung nach hinten. Nie werde ich begreifen, wo sie den Mut hernahm – sie blitzte mich triumphierend an, als wüßte sie alles, verdrehte die Kalbsaugen, bis das Weiße zu schillern anfang, und klappte dann wie eine Marionette zusammen. Oh, nun war es gewiß: er mußte früher Zirkusclown gewesen sein, denn alles brüllte vor Lachen!

Aber da bellten die blauen Uniformen los, und das Lachen war weggewischt, als ob es nie gewesen war. Und einer trat gegen den Liegenden und sagte so selbstverständlich, wie man sagt: es regnet – so sagte er: Er ist tot!

Ich muß noch etwas gestehen – aus Ehrlichkeit gegen mich selbst. In dem Augenblick, als ich mit dem Mann, den ich die Perücke nannte, Auge in Auge war und fühlte, daß er unterlag, nicht mir, nein, dem Leben unterlag – in dieser Sekunde verlief mein Haß wie eine Welle am Strand, und es blieb nichts als ein Gefühl der Leere. Eine Latte war aus dem Zaun gebrochen – der Tod war haarscharf an mir vorbeigepfiffen – da bemüht man sich schnell, gut zu sein.

Und ich gönne der Perücke noch nachträglich den vermeintlichen Sieg über mich.

Am nächsten Morgen hatte ich einen anderen Vordermann, der mich die Perücke sofort vergessen machte. Er sah verlogen aus wie ein Theologe, aber ich glaube, er war eigens aus der Hölle beurlaubt, mir das Pflücken meiner Blume völlig unmöglich zu machen.

Er hatte eine impertinente Art aufzufallen. Alles feixte über ihn. Sogar die blaßblauen Hunde konnten ein menschliches Grinsen nicht unterdrücken, was sich ungeheuer merkwürdig ausmachte. Jeder Zoll ein Staatsbeamter – aber die primitive Würde der stumpfen Berufssoldatengesichter war zu einer Grimasse verzerrt. Sie wollten nicht lachen, bei Gott, nein! Aber sie mußten. Kennst du das Gefühl, das gönnerhafte, wenn du mit jemandem böse bist und ihr seid beide Masken der Unversöhnlichkeit, und nun geschieht irgend etwas Komisches, das euch beide zum Lachen zwingt – ihr wollt nicht lachen, bei Gott, nein! Dann zieht sich das Gesicht aber doch in die Breite und nimmt jenen bekannten Ausdruck an, den man am treffendsten mit "Saures Grinsen" benennen könnte. So erging es nun den Blauen, und das war die einzige menschliche Regung, die wir überhaupt an ihnen bemerkten. Ja, dieser Theologe, das war eine Motte! Er war gerissen genug, verrückt zu sein – aber er war nicht so verrückt, daß seine Gerissenheit darunter litt.

Wir waren siebenundsiebzig Mann in der Manege, und eine Meute von zwölf uniformierten Revolverträgern umkläffte uns. Einige mochten zwanzig und mehr Jahre diesen Kläfferdienst ausüben, denn ihre Münder waren im Laufe der Jahre bei vielen tausend Patienten eher schnauzenähnlich geworden. Aber diese Angleichung an das Tierreich hatte nichts von ihrer Einbildung genommen. Man hätte jeden einzelnen von ihnen so wie er war als Standbild benutzen können mit der Aufschrift: L'Etat c'est moi.

Der Theologe (später erfuhr ich, daß er eigentlich Schlosser war und bei Arbeiten an einer Kirche verunglückte – Gott nahm sich seiner an!) war so verrückt oder gerissen, daß er ihre Würde vollkommen respektierte. Was sag ich – respektierte? Er pustete die Würde der blauen Uniformen auf zu einem Luftballon von ungeahnten Dimensionen, von denen die Träger selbst keine Ahnung hatten. Wenn sie auch über seine Blödheit lachen mußten, ganz heimlich blähte doch ein gewisser Stolz ihre Bäuche, daß sich die Lederkoppel spannten.

Immer wenn der Theologe einen der Wachthunde passierte, die breitbeinig stehend ihre Macht zum Ausdruck brachten und, so oft es ging, bissig auf uns losfahren – jedesmal machte er eine durchaus ehrlich wirkende Verbeugung und sagte so innig-höflich und gut gemeint: Gesegnetes Fest, Herr Wachtmeister! – daß kein Gott ihm hätte zürnen können – viel weniger die eitlen Luftballons in Uniform. Und dabei legte er seine Verbeugung so bescheiden an, daß es immer aussah, als wiche er einer Ohrfeige aus.

Und nun hatte der Teufel diesen Komiker-Theologen zu meinem Vordermann gemacht, und seine Verrücktheit strahlte so stark aus und nahm mich in Anspruch, daß ich meine neue kleine Geliebte, meine Hundeblyume, beinahe vergaß. Ich konnte ihr kaum einen zärtlichen Blick zuwerfen, denn ich mußte einen irrsinnigen Kampf mit meinen Nerven austragen, der mir den Angstschweiß aus allen Löchern jagte. Jedesmal, wenn der Theologe seine Verbeugung machte und sein "Gesegnetes Fest, Herr Wachtmeister" wie Honig von der Zunge tropfen ließ – jedesmal mußte ich Muskeln anspannen, es ihm nicht nachzutun. Die Versuchung war so stark, daß ich mehrere Male den Staatsdenkmälern schon freundlich zunickte und es erst in der letzten Sekunde fertigbrachte, keine Verbeugung zu machen und stumm zu bleiben.

Wir kreisten täglich etwa eine halbe Stunde im Hof, das waren täglich zwanzig Runden, und zwölf Uniformen umstanden unsern Kreis. Der Theologe machte also auf jeden Fall zweihundertundvierzig Verbeugungen pro Tag, und zweihundertundvierzigmal mußte ich alle Konzentration aufbieten, nicht verrückt zu werden. Ich wußte, wenn ich das drei Tage gemacht hätte, würde ich mildernde Umstände bekommen – dem war ich nicht gewachsen.

Ich kam völlig erschöpft in meine Zelle zurück. Die ganze Nacht aber ging ich im Traum eine unendliche Reihe blauer Uniformen entlang, die alle wie Bismarck aussahen – die ganze Nacht bot ich diesen Millionen blaßblauer Bismarcks mit tiefem Bückling ein "Gesegnetes Fest, Herr Wachtmeister!"

Am nächsten Tag wußte ich es so einzurichten, daß die Reihe an mir vorbeiging und ich einen anderen Vordermann bekam. Ich verlor meinen Pantoffel, fischte ihn ganz umständlich und humpelte in den Lattenzaun zurück. Gott sei Dank! Vor mir ging die Sonne auf. Vielmehr – sie verdunkelte sich. Mein neuer Vordermann war so unverschämt lang, daß meine 1,80 m glatt in seinem Schatten verschwanden. Es gab also doch eine Vorsehung – man mußte ihr nur mit dem Pantoffel nachhelfen. Seine unmenschlich langen Gliedmaßen ruderten sinnlos durcheinander, und das Originelle war, er kam dabei sogar vorwärts, obgleich er sicher keinerlei Übersicht über Beine und Arme hatte. Ich liebte ihn beinahe – ja, ich betete, er möchte nicht plötzlich tot umsinken wie die Perücke oder verrückt werden und anfangen, feige Verbeugungen zu machen. Ich betete für sein langes Leben und seine geistige Gesundheit. Ich fühlte mich in seinem Schatten so geborgen, daß meine Blicke länger als sonst die kleine Hundeblyume umfingen, ohne daß ich Angst zu haben brauchte, mich zu verraten. Ich verzieh diesem himmlischen Vordermann sogar sein abscheulich nälendes Organ, oh, ich verkniff mir großzügig, ihm allerlei Spitznamen wie Oboe, Krake oder Gottesanbeterin zu verleihen. Ich sah nur noch meine Blyume – und ließ meinen Vordermann so lang und so blöde sein, wie er es wollte!

Der Tag war wie alle anderen. Er unterschied sich nur dadurch von ihnen, daß der Häftling aus Zelle 432 zum Ende der halben Stunde einen rasenden Pulsschlag bekam und seine Augen den Ausdruck von kaschierter Harmlosigkeit und schlecht verdeckter Unsicherheit annahmen.

Wir bogen in die vorletzte Runde ein – wieder wurden die Schlüsselbunde lebendig, und der Lattenzaun döste durch die sparsamen Sonnenstrahlen wie hinter ewigen Gittern.

Aber was war das? Eine Latte döste ja gar nicht! Sie war hellwach und wechselte vor Aufregung alle paar Meter die Gangart. Merkte das denn kein Mensch? Nein. Und plötzlich bückte sich die Latte 432, fummelte an ihrem runtergerutschten Strumpf herum und – fuhr dazwischen blitzschnell mit der einen Hand auf eine erschrockene kleine Blume zu, riß sie ab – und schon klöppelten wieder siebenundsiebzig Latten in gewohntem Schlendrian in die letzte Runde.

Was ist so komisch: Ein blasierter, reuiger Jüngling aus dem Zeitalter der Grammophonplatten und Raumforschung steht in der Gefängniszelle 432 unter dem hochgemauerten Fenster und hält mit seinen vereinsamten Händen eine kleine gelbe Blume in den schmalen Lichtstrahl – eine ganz gewöhnliche Hundebblume. Und dann hebt dieser Mensch, der gewohnt war, Pulver, Parfüm und Benzin, Gin und Lippenstift zu riechen, die Hundebblume an seine hungrige Nase, die schon monatelang nur das Holz der Pritsche, Staub und Angstschweiß gerochen hat – und er saugt so gierig aus der kleinen gelben Scheibe ihr Wesen in sich hinein, daß er nur noch aus Nase besteht.

Da öffnet sich in ihm etwas und ergießt sich wie Licht in den engen Raum, etwas, von dem er bisher nie gewußt hat: Eine Zärtlichkeit, eine Anlehnung und Wärme ohnegleichen erfüllt ihn zu der Blume und füllt ihn ganz aus.

Er ertrug den Raum nicht mehr und schloß die Augen und staunte: Aber du riechst ja nach Erde. Nach Sonne, Meer und Honig, liebes Lebendiges! Er empfand ihre keusche Kühle wie die Stimme des Vaters, den er nie sonderlich beachtet hatte und der nun soviel Trost war mit seiner Stille – er empfand sie wie die helle Schulter einer dunklen Frau.

Er trug sie behutsam wie eine Geliebte zu seinem Wasserbecher, stellte das erschöpfte kleine Wesen da hinein, und dann brauchte er mehrere Minuten – so langsam setzte er sich, Angesicht in Angesicht mit seiner Blume.

Er war so gelöst glücklich, daß er alles abtat und abstreifte, das ihn belastete: die Gefangenschaft, das Alleinsein, den Hunger nach Liebe, die Hilflosigkeit seiner zweiundzwanzig Jahre, die Gegenwart und die Zukunft, die Welt und das Christentum – ja, auch das!

Er war ein brauner Balinese, ein "Wilder" eines "wilden" Volkes, der das Meer und den Blitz und den Baum fürchtete und anbetete. Der Kokosnuß, Kabeljau und Kolibri verehrte, bestaunte, fraß und nicht begriff. So befreit war er, und nie war er so bereit zum Guten gewesen, als er der Blume zuflüsterte... werden wie du...

Die ganze Nacht umspannten seine glücklichen Hände das vertraute Blech seines Trinkbechers, und er fühlte im Schlaf, wie sie Erde auf ihn häuften, dunkle, gute Erde, und wie er sich der Erde angewöhnte und wurde wie sie – und wie aus ihm Blumen brachen: Anemonen, Akelei und Löwenzahn – winzige, unscheinbare Sonnen.

Під час загального аналізу творчості В. Борхерта (1921-1947) увагу треба звернути на той факт, що новела «*Кульбаба*» є однією з найвидатніших його новел («*Хліб*», «*Дрова на завтра*», «*Слава Пруссії*», «*Вишні*» та ін.). Видається вона через те, що в ній тематичний матеріал (злигодні людини у в'язниці) та злободенність проблематики (виживання гуманізму в нелюдських умовах тоталітарного режиму) синтезовані в такий непорушний художній сплав, котрого цей письменник не одержує в інших доробках своєї малої прози. І допомогли йому в цьому, безперечно, його естетичні принципи контексту і монтажу, бережливого відношення до слова. Тому під час аналізу цієї новели так багато уваги треба приділяти кожній лінгвістичній одиниці у Борхерта, її художній функції.

Опанувати при цьому необхідно не стільки сюжет, скільки співположення епізодів та суджень у ньому (зміна ставлень Розповідача до в'язнів, які знаходяться попереду нього під час прогулянок у дворі тюрми, думки про самогубство, вбивство, любові до всього живого тощо). Саме це допомагає краще й легше зрозуміти логічний зміст новели, її соціальну проблематику, художню техніку побудови, пафос (позицію) автора в поданні персонажів, естетичні принципи її стилістики.

Головних персонажів та основних сюжетних ліній в творі небагато, але це ускладнює її об'єктивну оцінку, бо на кожного (кожну) з них покладається значне художнє навантаження. Насамперед треба уважно придивитися до наступних дійових осіб та сюжетно-конфліктних зв'язків між ними: Розповідач Я (22-річний парубок, якого посадили в одиночну тюрмну камеру з причини, яку він не вказує) – умови в'язниці – озвірілі охоронці – мертвуща атмосфера камери; Я – «Перука» (перший в'язень, що йде попереду Я під час тюрмних прогулянок); Я – «Богослов» (другий, після смерті Перуки, йдучий попереду); Я – третій попереду йдучий в'язень; Я – кульбаба (квітка, яку потайки зриває Розповідач під час прогулянки тюрмним двором).

При цьому важливо зрозуміти, що названі сюжетні лінії – це лише перший і не самий головний шар художнього змісту, бо кожна з них виступає у ролі «проявника» гуманізму в душі Розповідача, зацькованого психологічно й морально. Ось чому так важливо за хронологічно далекими від сьогоденішнього дослідника подіями початку 1940-х років, за душевною й духовною драмою молодого людини в тоталітаристській в'язниці (тема новели), за перипетіями відношень Я з трьома попереду йдучими та з квіткою (сюжет новели) побачити проблему безсмертя гуманізму та пристрасного осудження нелюдської сутності тоталітаризму.

Новелу «*Кульбаба*», першу в художній прозі Борхерта, було створено разуче легко, протягом одного січневого дня 1946 року, але вона визначила та випередила змістовні й формальні особливості ідеолекту всього Борхерта: поета, епіка, драматурга, есеїста. Відбутися це змогло

насамперед тому, що письменник, наділений творчим хистом чи то предками (його дід та мати були літераторами), чи то драматичною юністю і трагічною зрілістю (нелюба праця, арешти, смертний вирок, штрафний батальйон, полон, неминуча смертельна хвороба печінки тощо), змоделював своєю біографією життєвий шлях того покоління молодих німців, яке, виховане гітлерюгендом та геббельсівською пропагандою, попало прямо зі шкільної парти на фронт, а через декілька років повернулось на батьківщину, зруйновану фізично, розірвану географічно, прогнилу ідеологічно, роз'єднану політично, і задумалось над питанням щодо сенсу Нової Німеччини, яку воно собі ще не уявляло в конкретних формах, але будувати було повинно й бажало.

Ідейну ситуацію *«Кульбаби»* Борхерт не просто виношував у собі багато часу, поки вона художньо дозрівала, як і інші його твори, але й пережив її у дійсності, в Нюрнберзькій в'язниці 1942 року. Але для її появи його повинно було щось підштовхнути, і таким поштовхом виступила невиліковна хвороба печінки, що прикувала його до ліжка наприкінці 1945 року і позбавила його можливості реалізувати давнішню мрію про акторську діяльність, котру він пестував ще з юності. «Не можна говорити й рухатись? Тоді стану писати!» – так народжується *«Кульбаба»*, а разом із нею і всесвітньо відомий письменник Вольфганг Борхерт – «батько» літератури ФРН.

І хоча за ті два неповних роки, які залишилися йому до смерті, він пройде помітну еволюцію в галузі світогляду і естетики (від оспівування індивідуального пацифістського протесту до акцентування участі в колективному антимілітаристському русі та від розтягнутої символіко-метафоричної манери письма до афористичного, конкретизуючого, майже публіцистичного стилю), оповідання *«Кульбаба»* може бути оцінено як найрепрезентативніше в борхертівській прозі, бо в ньому закладено не лише те, що розів'ється потім до наступних сюжетів та їх мовленнєвих засобів, але й те, що в інших творах письменника вимальовано блідніше або взагалі відсутнє.

Достатньо порівняти *«Кульбабу»* з передсмертним твором Борхерта *«І тоді залишається тільки одне!»*, котре вельми важко визначити за жанром (скоріше за все лірика у прозі), щоб бути впевненим щодо справедливості зробленого висновку: тут і там наведено страшну панораму умов, які перетворюють людину на механічний додаток до соціального Зла; тут і там наголошується на залежності Добра від бажання людини, а не від громадсько-матеріальних сил; але якщо в *«Кульбабі»* постає проблема незнищенності гуманізму в людині (що – навіть з урахуванням всієї етичної наївності Борхерта – робить оповідання шедевром світової новелістики), то твір *«І тоді залишається тільки одне!»*, розроблюючи не менш величну проблему захисту життя на Землі від нової світової

війни, залишається через свої виражальні засоби в найкращому випадку майстерним журналістським есе, котре живе, як відомо, лише до того часу, доки існує привід, що його спровокував народитися, тоді як художні шедеври є безсмертними.

Для об'єктивного розуміння художнього змісту *«Культбаби»* треба пам'ятати, що покоління Борхерта було позбавлено духовного зв'язку з літературою не тільки емігрантової Німеччини (брати Манни, Фейхтвангер, Ремарк та ін.), але й так званої «внутрішньої еміграції» (Гауптман, Келлерман та ін.), творчість котрих була фізично малодоступною через її ненацистський зміст і «ненормативну» форму, навмисно ускладнених, щоб протистояти пануванню ідеологічної цензури. Саме тому Борхерту прийшлося оцінювати й зображати фашизм зсередини, очима й розумом людини, яка не має можливості подивитися збоку на цю національну катастрофу. Якби письменник прожив довше, можливо він, як і його сучасники (наприклад, Г. Белль), глибше б розібрався з коричневим минулим і реваншистським сьогоденням (на час Борхерта) своєї батьківщини. Та доля вирішила інакше, через що в нього виявився невеликий набір аналітичних (та й естетичних) засобів, щоб надати художні відповіді на питання, які згризали його покоління.

Пізнав на власному досвіді, що фашизм – це зло (хоч і не встановив реальних можливостей та причин цього лиха и тому оцінив його як абсолютне, а зовсім не конкретно історичне явище), Борхерт пристрасно закликає до неприйняття цієї біди. В такій пристрасності полягає етичне кредо письменника, його сила, яка надихає всю його творчість (і новелу *«Культбаба»* особливо) правдивістю, яка переконує, схвильованістю, яка захоплює, зовнішньою простотою та легкістю форми, моралізаторською публіцистичністю оцінок і змісту, яка, щоправда, заходять інколи у суперечність із художніми вимогами епічного роду літератури.

Побачивши на власні очі, що фашизм у Німеччині зазнав воєнне, державне та ідеологічне фіаско, Борхерт спробує витлумачити цей, як він справедливо вважає, невідомий, а закономірний факт зсередини людини, не за рахунок її соціальних дій, а через її душевне й духовне відродження, що приходить, так вважає і показує Борхерт, завдяки наявності в людині якогось-то начала, котре перетворює живу істоту саме на Людину. Щоправда, за Борхертом, від самого індивіда залежить, згубить той у собі це начало чи допоможе йому прорости й заповнити все ество. Це – світоглядне кредо письменника і в ньому є слабина, яка надає його творчості морально-фізіологічний, абстрактно-релігійний, а пізніше і плакатно-публіцистичний характер.

Означена проблема гуманізму, тобто любові до всього живого, жалю і співчуття до нього, проблема сумління, відповідальності за вже тобою вчинене і за, що тобою вчинюється зараз, є головною в усій творчості

Борхерта, але художньо переконливо вона заявила про себе в *«Кульбабі»*, а не в інших його творах, навіть таких, як всесвітньо відома п'єса *«Там за дверима»*. Заявила переконливо не просто тому, що це оповідання написано раніше вказаної драми, а через те, що саме в новелі автором знайдено не надокучливо-публіцистичні, а художньо-психологічні засоби її втілення.

Дискутуючи з вульгарним матеріалізмом, який стверджує постійну первинність соціальних умов і безперечну вторинність свідомості, моралі, поведінки тощо, письменник переносить у *«Кульбабі»* художній аналіз фашизму як різновиду тоталітаризму і як суспільного явища на площину християнської філософії та етики (споконвічність Добра в душі людини, а Зла – поза душею). Однак тим самим він робить як найменше дві світоглядні помилки, котрі породжують значні художні прорахунки.

По-перше, присилуючи своїх персонажів вибирати між Добром та Злом без роз'яснення причин такого вибору (чому, наприклад, охоронці в оповіданні злі, як собаки, а Розповідач є добрим, як немовля), Борхерт позбавляє не лише їх, але й свого читача свідомості щодо необхідності зовнішньої, соціальної боротьби за власні ідеали і прищеплює персонажам і читачеві хибну релігійну думку щодо обов'язкової перемоги доктрини морального самовдосконалення, котра, як свідчить суспільна практика, так і не змогла переконливо реалізувати себе під час багатотисячолітньої історії людської цивілізації. А це тягне за собою не лише зайве для художньої творчості моралізаторство, але й перенасиченість тексту новели метафорами, алегоріями, символами, що затемнює стиль письменника.

По-друге, якщо Добро, за Борхертом, споконвіку притаманно душі людини, а Зло в ній оселяється тимчасово, то виходить, що непотрібна взагалі ніяка боротьба, бо людині достатньо відвернутися від зовнішнього життя та чекати чуда: проростання Добра крізь Зло, що заповнило душу (тобто замість соціальної перебудови світу людина повинна плекатися ідею покірливості й лагідності). А це спричинює поглиблений та ускладнений, побудований на асоціаціях художній психологізм під час зображення персонажів, що знов-таки затемнює стиль письменника.

Сказане, однак, має відношення насамперед до тих місць у *«Кульбабі»* (та і в інших творах Борхерта), де публіцистична відвертість авторської позиції бере гору, але ж письменника треба сприймати не як політика, а як митця, світогляд котрого завжди ширше й глибше його теоретичних уподобань. Так і у Борхерта: художнє чуття правди, художня модель світу заходять у суперечність з відміченими релігійно-філософськими судженнями та виправляють їх.

«Чому в нацистській Німеччині, де весь державний апарат було спрямовано на винищення гуманізму, останній все ж таки вижив?» – художнє втілення відповіді на це етико-соціальне запитання і стає метою Борхерта в новелі *«Кульбаба»*. Отже, якою б не була сюжетна реалізація вказаної

відповіді, її змістовний результат повинен бути тільки наступним: гуманізм у Борхерта обов'язково вистоїть, переможе за будь-яких умов, навіть найекстремальніших, найнеймовірніших. Тому непрямий осуд соціальних умов, які прагнуть згубити гуманне начало життя, важливо письменнику в оповіданні, навіть не безпосередня критика нацизму в Німеччині, а втілення думки щодо неминучого тріумфу Добра в людині.

За своїми суттю й формою перед письменником стояло завдання створити літературну пам'ятку тим німцям, які вижили у Третьюму Рейхі, з яких фашизм насильно намагався витруїти, викорчувати їх гуманне ество, але не зміг. Так народилася концепція «*Кульбаби*», оповідання притчі, оповідання-символу, де конкретно-історична зумовленість місця та часу дії, соціально-психологічна детермінованість персонажів виявляються зайвими, навіть заважають реалізації релігійно-філософській ідеї безсмертя гуманного начала в людині. Ось чому автору потрібен просто В'язень в одиночній тюремній камері, причина осудження котрого (як, до речі, і всіх останніх персонажів) зовсім неважлива і тому її не названо. А, проте, можна ж було і вказати причиною хоча б власну автобіографію: небажання войювати за ідеї фюрера.

Але тоді мова зайшла б одразу про конкретний фашизм – націонал-соціалізм Німеччини, а зображати історичну та іншу конкретику письменник як раз і не бажає! Йому важливо показати вічний тріумф людяності та тимчасовий успіх будь-якого соціального насилля. Через це із життя В'язня Я (Розповідача) відібрано найзагальніші епізоди: острах самотності, прогулянки тюремним двором, потяг до живої, але нелюдської істоти – до простої квітки кульбаби. Не поетизація найпростіших душевних рухів приваблює при цьому Борхерта, хоч і це має місце в оповіданні, а «дематеріалізація» сюжету заради ідеї безсмертя гуманізму. Тій же меті слугує і архітектоніка «*Кульбаби*», яка неприховано розпадається на три частини: перебування в одиночці, прогулянки двором, історія із квіткою (де особливо виділяється як епілог епізод з квіткою в камері).

Письменнику вельми важливо показати морально-філософську і етичну еволюцію свого персонажу, і тому він просто зобов'язаний надати читачеві спочатку картину «падіння» Розповідача, щоб потім вище й яскравіше був його подальший гуманістичний зліт. Так виникає необхідність, з одного боку, появу в новелі того факту, який «спровокує» невтримне зростання Добра у В'язні (таким «мутаційним» чинником, як помилково вважає Борхерт, стане кульбаба, хоча насправді їм буде зовсім інше, про що детальніше йдеться нижче), а з іншого боку, наявність у сюжеті об'єктів, на які повинна бути спрямована ця еволюція гуманізму в Я: від ненависті до любові (такими «об'єктами» будуть три в'язня, що йдуть попереду Я під час тюремних прогулянок, породжуючи в ньому по черзі і тільки

завдяки їх смерті ненависть до першого, приборкану ворожість до другого, майже любов до третього, яка перероджується в бажання любити все живе в цьому світі.

Автору залишається тільки показати, звідкіля у Розповідача так багато Зла, яке поступово замінюється на Добро. Так з'являється перша частина оповідання, в якій психологічно переконливо і соціально правдиво зображено умови «перекуття» людської істоти з доброзичливої на злосіючу. Тим самим Борхерт вважає, що знайшов виграшну ілюстрацію своєї світоглядної платформи: наповнювало душу людини Добро, та зовнішнє Зло витиснуло його до глибин психіки, так що людина перестала бути схожою з собою колишньою і могла б такою залишитися, та раптом знайшла в собі сили повернути Добро з глибин свого ества заради його безмежного з цього часу панування в людині (дивись третю частину оповідання).

Та об'єктивна оцінка *«Кульбаби»* (тобто художньої функції кожної лінгвістичної одиниці) перекреслює цю веселкову різдв'яну казку Борхерта і свідчить, що він своїм оповіданням знайшов міцну аргументацію проти власної світоглядної доктрини: адже художньо переконливі в новелі лише перша частина та початок другої, які показують, як легко відповідні соціальні умови перетворюють доброзвичайного хлопця на бездумного вбивцю (що і мало місце в борхертівській Німеччині або в будь-якій іншій тоталітарній країні, про що письменник, скоріше за все, і не знав, але типологічний висновок міг зробити), і тим самим аргументовано доводять не споконвічність і невинищуваність Добра в людині, а залежність світогляду, моралі, етики тощо від суспільного устрою життя.

За суттю та формою в *«Кульбабі»* співіснують два оповідання: про переробку гарного парубка у вбивцю-автомат (як не згадати тут п'єсу Брехта 1927 року *«Чоловік є чоловік»* – в інших перекладах *«Що цей вояк, що інший»* – на ту ж тему: про переробку вантажника Гейлі Гея у вояка-вбивцю. Проте, навряд чи Борхерт був з нею знайомий, бо Брехта було заборонено в нацистській Німеччині) та про любов В'язня до квітки як до сенсу свого існування. Перехід від одного оповідання до другого, а разом із тим і від Борхерта-митця до Борхерта-публіциста помітно настільки, що палке почуття Я до кульбаби не може перешкодити вдумливому досліднику відчувати в Я міцний запас мізантропії, який тим не витрачено навіть наприкінці новели, хоча сам він спробує разом зі своїм творцем Борхертом переконати читача у протилежному.

Ось чому вельми важливо під час аналізу оповідання звернути увагу на те, як зображено ставлення Я до трьох в'язнів, що йдуть попереду нього тюремними прогулянками. Перш за все виникає запитання: навіщо потрібно їх три? Хіба недостатньо одного, відношення до якого у Я поступово змінювалось би на краще? Виявляється, що ні, тому що Борхерту-митцю (на відміну від Борхерта-публіциста) важливо показати, що соціальні

обставини є сильнішими за моральні підвалини людини: Розповідач не лише розмірковує над тим, як вбити «Перуку», а й сприяє його смерті (переповнюючи своєю ненавистю чашу страху й беззахисності у того).

Лише після смерті «Перуки» автор позбавляє Розповідача бажання смерті іншої людини, хоча «Богослов» (на відміну від «Перуки») безпосередньо негативно впливає на Я, штовхаючи його на духовне пристосовництво до власних катів. Борхерт жодного разу не вкладає в уста Я слів про вбивство «Богослова», тільки наприкінці епізоду робить словами про «обставини, які пом'якшують провину», натяк на бажання вбивства у Розповідача та й той факт, що Я відходить від «Богослова», щоб бути подалі від гріха, свідчить про приборкання ним своїх антигуманних поривань і квітка тут ніякої пом'якшуюче-провокуючої ролі не відіграє. Більш за те: зрозумівши, що він вище за Зла в собі, Розповідач готовий навіть любити свого третього попереду йдучого і знову квітка не відіграє тут ніякої перевиховної ролі. З іншого боку, палка відданість Я квітці (тобто любов до всього живого) не заважає йому негативно оцінювати (а Борхерту з неприязню зображати) всіх трьох теж живих попереду йдучих, хоча логіка художнього розвитку ідеї новели підказує прямо протилежну картину.

Суперечить це концепції письменника та її вдалій реалізації? Частково, так. Але головне полягає в тому, що саме тут починається другий ідейний план оповідання, який виступає концентрованим вираженням всієї майбутньої творчості Борхерта. Це – думка про некомунікабельність людей в обставинах сучасної тоталізованої державності (думка, яку було висловлено ще австрійською літературою 1890-1900-х років, підхоплено іншими європейськими письменниками 1930-х, але яка значною мірою стала добутком післявоєнної літератури, і Борхерт тут є одним з її призвідників). Її втілює у новелі висновок про те, що між людьми немає ані порозуміння, ані любові, а тільки (та й то як гіпотетична, а не реальна можливість) байдужість або комічне співчуття, коли водночас жалісно й кумедно (подібне відчуття виникає у Розповідача до другого та третього попереду йдучого).

Любити в навколишньому світі нелюдськості (некомунікабельність – її зворотний бік), вважає Борхерт, можна лише нелюдське: втіленням такої любові і стає кульбаба. Так, квітка провокує (підштовхує) Розповідача на Любов та Добро (слова "*Geliebte*" – «*кохання*», – "*Gute*" – «*Добро*» та ін. відносяться в новелі до квітки; не треба забувати, що ця лексема має в німецькій, як і в українській мові, жіночий рід, а герой-Розповідач є чоловіком), але ці почуття пов'язані з квіткою, а не з людьми, бо дійсність, яка оточує Я, є такою, що реалізувати свою гуманну сутність він може лише в цій дивній формі. Ось чому Борхерту потрібна камера-одиночка і потрібен сон героя (фінальний епізод новели), щоб виявити цю сутність (точніше: натякнути на неї).

Звідси, за Борхертом, напрошується єдиний висновок: необхідно зламати такий світ (тобто зруйнувати всі державні та ідеологічні устрії, якими є для Борхерта доктрини християнства) і повернути людині додержавні форми суспільного життя, якими для Борхерта є громадські принципи язичницького пантеїзму (тому і змальовано наприкінці оповідання сон про балійців як дітей природи), але для реалізації такого утопічного перевороту всім представникам старого (християнського) світу треба вмерти («стати землею» – *"wie er sich der Erde angewöhnte und wurde wie sie"*, – як пише автор у фіналі, тобто стати тим ґрунтом, крізь котрий міцно проступуть квіти нового гуманізму – *"und wie aus ihm Blumen brachen"*).

Складність світогляду та задуму породили у Борхерта особливий характер лінгвістичних засобів: щиросердність, ліризм інтонації (тобто безпосереднє звернення до читача, інколи насильницька, удавана, але експресивно забарвлена парцеляція речень), наполегливість та простота суджень персонажів (тобто тавтологічний повтор слів, словосполучень, частин речення), вільний, стрибкуватий рух думки (тобто не логічний, а асоціативний зв'язок між судженнями) і деякі інші. Особливу увагу треба звернути на асоціативний принцип художнього мислення Борхерта, запропонований, як сповіщалося вище, ще англійським письменником XVIII ст. Л. Стерном, а потім знову «відкритим» модерністами XX ст.

Так, перехід від першого абзаца оповідання (про двері) до другого (про самотність) зумовлено (і, отже, реалізовано) реченням про те, що двері камери безжалісні до благань Розповідача відкритися (тобто за принципом асоціації це означає, що такі двері залишають людину на самотині). Перехід же від другого абзаца (про самотність) до третього (про самогубство) повертає читача через асоціацію до першого абзацу, але вже на новій основі: наскільки ж нестерпні умови в цій камері і як обтяжлива в ній самотність, що навіть думка про самогубство сприймається як врятування!

За таким же асоціативним ланцюжком третій абзац перекидає змістовно-логічний місток до наступного абзацу (про павука), який вказує водночас на прикрі умови в камері, на раптову радісну можливість для Я відволіктися від своїх сумних думок (хоч якась-то жива істота з'явилась у камері!) і на поглиблення думки про самогубство (нитка павука подібна до нитки життя, обірвати яку означає, за християнськими доктринами, стати перед Богом, тому і з'являється далі абзац про Бога).

Своєрідно використовуючи прийом коментуючого монтажу і психологічного контексту, не наводячи опису умов у камері або вступних клише (типу «я подумав», «я побачив» тощо), Борхерт змальовує лише за рахунок асоціативних зв'язків багатопланову картину зовнішнього та внутрішнього життя персонажів. Економлячи лінгвістичні засоби, він створює глибинні психологічні портрети персонажів і розширює змістовні межі конкретного епізоду до рубежів філософської притчі. І не зрозуміти

цього означає для читача-філолога не оцінити об'єктивно того факту, що Борхерт залишився в історії німецькомовних літератур (і насамперед літератури ФРН) яскравим майстром оригінальної форми і не менш неповторного змісту.

1.5. Стилистика постмодернізму як уявне вбрання голого короля

1.5.1. «Фуга смерти» Пауля Целана (1953)

TODESFUGE

- (1) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends*
- (2) *wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts*
- (3) *wir trinken und trinken*
- (4) *wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*
- (5) *Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt*
- (6) *der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar*
.....Margarete
- (7) *er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift*
.....seine Rüden herbei
- (8) *er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde*
- (9) *er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz*
- (10) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
- (11) *wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends*
- (12) *wir trinken und trinken*
- (13) *Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt*
- (14) *der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete*
- (15) *Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da*
.....liegt man nicht eng
- (16) *Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt*
- (17) *er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau*
- (18) *stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf*
- (19) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
- (20) *wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends*
- (21) *wir trinken und trinken*
- (22) *ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete*
- (23) *dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen*
- (24) *Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland*
- (25) *er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft*
- (26) *dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*
- (27) *Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts*
- (28) *wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland*

- (29) *wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken*
(30) *der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Aug ist blau*
(31) *er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau*
(32) *ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete*
(33) *er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft*
(34) *er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus*
.....*Deutschland*
(35) *dein goldenes Haar Margarete*
(36) *dein aschenes Haar Sulamith*

З самого початку треба наголосити на тому, що перед дослідником процитованої поезії Пауля Целана (1929-1970), одного зі значних поетів не лише Австрії, а й Європи другої половини ХХ ст., стоїть занадто важливе і складне дипломатичне завдання, бо ніякої аналітичної трудності характеристика опусів постмодернізму не викликає. Дипломатія, як вже вказувалося раніше, зумовлена тим, що постмодернізм розташовує шарлатанів і дурисвітів від мистецтва безпосередньо поруч з його справжніми творцями, але й серед них не може встановити об'єктивної ціннісної ієрархії: ремісники, майстри, таланти, генії не мають навіть теоретичної можливості бути розмежованими за принципом професійних здібностей.

Сказане відноситься цілком і до вірша П. Целана. Щодо його музичності треба сказати одразу, що вона занадто штучна, бо визначає не стільки фонетичний бік тексту (себто не стільки звукопис у ньому, який, безумовно, у вірші є), скільки кількісну розтягнутість рядків і змістовну неприродність повторів: назвавши свій витвір «**фугою**», автор змушений був і будувати його за законами музики, а не лірики (лейтмотив, мотиви, їх варіювання тощо). Через це лексична тавтологія повинна була час від часу з'являтися у вірші і вступати при цьому в несподівані для читача і самого автора змістовні зв'язки, зрозуміти які не завжди можливо. Це і робить музичність вірша штучною, бо повтори тут менше «звучать» (на що сподівався автор і що потребує звукопис як поетичне явище), а більше «значать» (на що автор зовсім не розраховував, коли брати до уваги всі семантичні шари сталих повторів).

З іншого боку, назвавши свій витвір «**Фугою смерті**», Целан вимушений був використовувати лексеми та їх сполучення, які або мають цю семантику вже в загальнонаціональному словнику, або породжують її лише в тексті, або, на думку поета, натякають на неї через приховані конотації своїх текстових зв'язків. Тому у вірші багато слів із семою «смерть» за їх денотативним, прямим значенням ("*Grab, Schlangen, Tod, er trifft dich mit bleierner Kugel, aufhetzen, er schenkt uns ein Grab in der Luft*", – «могила, гадюки, смерть, він поцілить у тебе свинцевою кулею, нацьковувати, він дарує нам могилу у повітрі») та конотативним ("*schaufeln, Margarete,*

Rüden, Juden, spielt, greift nach dem Eisen, dann steigt ihr als Rauch in die Luft, seine Augen sind blau" – «*копати, Маргарет, жиди, грайте, хапається за пістолет, потім ви здійметеся димом в повітря, очі у нього блакитні*»).

Але не менше є слів у вірші, які можуть сприйматися за їх значенням як синонімічні до лексеми «смерть», та ніхто (тобто автор) і ніщо (тобто текст) не гарантує, що таке дешифрування їх змісту буде правильним: наприклад, "*schwarze Milch der Frühe*", "*dein aschenes Haar Sulamith*" («*чорне молоко ранку? нашого нацистського минулого?*»; «*твоє попільове волосся, Суламифь? кохання? твоє волосся, перетворене нацистами на попіл?*») та ін.

Отже, в лексичі вірша Целана не можна не встановити чотирьох груп слів та сполучень з різними рівнями прозорості (зашифрованості) семантики: денотативна (загальноконвенціональна), конотативна (оказіональна для цього тексту), підтекстна поверхова (авторська, суб'єктивно асоціативна, але дозволяє хиткий вибір одного, магістрального тлумачення з декількох можливих), підтекстна глибинна (авторська, суб'єктивно асоціативна настільки, що не дозволяє жодного вірного тлумачення з безлічі можливих).

Перший шар лексики (денотативний) складностей для дослідника не створює, хоча загальний принцип штучності, пишномовності письма у постмодерністів взагалі і у Целана зокрема залишає і тут деяке своє шумовиння: наприклад, "*mit bleierner Kugel*" («*свинцевою кулею*») – а якщо б було: «*мідною*», «*залізною*», «*сталевою*» ("*mit kupferner, eiserner, stählerner Kugel*") тощо?; "*er schenkt uns ein Grab in der Luft*" («*він дарує нам могилу в повітрі*») – а якби було: «*дає*», «*пропонує*» ("*gibt, schlägt vor*") і т. ін. ?

Трохи більш зашифрованим, але відносно легким для розгадування є другий, конотативний шар семантики у Целана (як наочний аргумент далі наводяться слова із сімою «смерть», головною для вірша): "*schaufeln*" («*копати*») – в контексті всього твору, а зовсім не з першої своєї появи це слово можна сприйняти як натяк на гітлерівські концтабори, де в'язнів примушували самим копати могилу для себе; "*Margarete*" ("*Маргарет*") – можливий натяк на гетевську Гретхен, «вбиту» жорстокосердям Фауста; "*Rüden*" («*собаки*») – алюзія з нацистських часів, коли есесівці цькували в'язнів концтаборів собаками; "*spielt*" («*грайте*») – алюзія з тих же часів, коли в'язням наказували грати на музичних інструментах під час катування інших ув'язнених; "*er greift nach dem Eisen*" («*він хапається за пістолет*») – ремінісценція з популярної у Третньому Рейсі п'єси «Шлагетер» (1933) провідного нацистського письменника Г. Йоста (1890-1978), який обіймав у 1935-1945 роки дві найголовніші ідеологічні президентські посади Рейхскамери письменників та Германської Академії літератури (головний персонаж цієї п'єси висловив думку, що стала ідеологічною тезою Геббельса та його міністерства пропаганди: «*Коли я чую слово 'культура', я бажаю натиснути на курок мого браунінга*»); "*dann steigt ihr als Rauch in die Luft*" («*потім ви здійметеся димом в повітря*») – алюзія з гітлерівської

доби, коли в'язнів «перетворювали» в крематоріях на дим; "*seine Augen sind blau*" («очі у нього блакитні») – ремінісценція з Ніцше щодо його назви німця-надлюдина як «білявої бестії» з блакитними очима і одночасно алюзія з гітлерівського періоду, коли справжнім арійцем, який мав право й обов'язок цькувати, вбивати та перетворювати на дим усіх «неарійців», могла бути тільки ця белява бестія з блакитними очима.

Ще більш герметичним виступає третій, підтекстно поверховий шар лексики у вірші Целана, бо дозволяє досліднику вибрати одне із багатьох тлумачень своєї семантики, але не дає для цього вибору об'єктивних (тобто текстових) аргументів. Так, словосполучення "*dein aschenes Haar Sulamith*" (дослівно, але не за своїм конотативним та підтекстним змістом: «*твоє попелясте волосся, Суламифь*») лише через фонові знання дослідника може бути сприйнято як опис смерті, хоча таке тлумачення і буде повністю бездоказовим: так, можна побачити в лексемі "*Sulamith*", яка означає жіноче ім'я в іудеїв, котре вжито у Старому Заповіті для означення коханої легендарного Соломона, натяк на євреїв у нацистській Німеччині, у "*Haar*" – на волосся замордованих в'язнів гітлерівських концтаборів, котре, як широко відомо, спеціально накопичувалося там для наступних промислово-виробничих потреб Рейху, в "*aschenes*" – на попіл з нацистських крематоріїв тощо.

Але вдумливий дослідник не може при цьому не відмітити, що Целан створює для свого неозначеного виразу прикметник "*aschen*" («попіловий») від іменника "*Asche*" («попіл»), але точно встановити його зміст неможливо, бо семантику «фарба як попіл» має німецька лексема "*aschblond*", а семантику «перетворення на попіл» – лексема "*aschig*", хоча звичайно неологізм Целана все ж таки за своїм контекстуальним змістом знаходиться ближче до другого прикметника, ніж до першого. Отже, лише власні асоціації та творчі рішення читача зможуть перетворити целанівське словосполучення "*dein aschenes Haar Sulamith*" на художню алюзію з трагічної історії євреїв у фашистському Третьому Рейсі, до складу якого входила і Австрія, батьківщина поета. Але асоціативні здібності дослідника-читача можуть перетворити аналізовані вислови (та й всі інші) на будь-який інший натяк, образ, символ (аргументи-прикладні наведено нижче).

І тоді вийде, що «*Фуга смерті*», за законами поетики постмодернізму, перероблює об'єктивний сенс традиційної (класичної) белетристики на безглуздий ребус мас-літератури, про що яскраво свідчать перші чотири слова вірша "*schwarze Milch der Frühe*", які треба віднести до четвертого, підтекстно глибинного шару целанівської лексики і які проklamують саме цю ребусність, герметичність та впадаючу у вічі штучність змісту й форми тексту. Прокламують і нав'язують її досліднику-читачу з самого початку як єдиний підхід до сприйняття твору.

Так, сполучення "*schwarze Milch der Frühe*", яке навіть дослівно зрозуміти не можна (можливі переклади дивись вище), є повною нісе-

нітницею, бо його подвійний і безмежний за значенням оксюморон "*schwarze Milch*" («чорне молоко») та "*schwarze Frühe*" («ніч-ранок»? «чорне минуле»? «білий туман забуття»?) зводить нанівець будь-яке змістовне тлумачення цього виразу, запозиченого Целаном, до речі, з вірша 1939 року буковинської (потім – австрійської) поетеси Рози Ауслендер, де він теж втілює авторський підтекст, тобто логічне безглуздя "*Sie speist mich (...)* mit schwarzer Milch" («вона годує мене чорним молоком»), яке контекст її вірша розтлумачити не допомагає. Навряд чи Целан запозичив цей оксюморон у свого іншого земляка-буковинця А. Маргула-Шпербера, який у поезії «*Далекий гість*» теж 1939 року використав трохи інший варіант – "*der dunklen Milch*" («темного молока»), бо в цього автора вказане метафоричне словосполучення ще легко асоціюється з молоком матері, яка присипає своє дитя. Щоправда, і зображення матері натякає тут на Богородицю, і дитя є вже дорослою людиною, і приспання змальовано як перехід від грішного земного життя до безгріховного потойбічного існування, але все ж оксюморон А. Маргула-Шпербера ще більш або менш прозорий.

Звичайно, можна звернути увагу на слово "*Frühe*" («рань») у цьому виразі і згадати, що воно у сполученні "*in aller Frühe*" («зрання») може означати початок часу, а у лексемі "*früher*" («раніше») – минуле, потім подивитися уважніше на лексему "*schwarz*" («чорний» – може, вона натякає на чорні мундири есесівців?) та "*Milch*" (денотативно – «молоко», але конотативно – щось алогічно загадкове: «туман пам'яті»? «туман забуття»?) – і тоді весь цей вираз можна тлумачити як «згадки про наше есесівське минуле в гітлерівській Німеччині».

Але сам текст не дає жодного аргументу для такого сприйняття аналізованого виразу, який можна тлумачити і як «забуття нашого чорного минулого», і як «темний туман ранку», і як безглуздий набір слів «чорне молоко раннього часу». Аналогічне можна і треба сказати і про інші лексеми четвертого семантичного шару з вірша Целана: наприклад, про словосполучення, котрі оточують лексему "*Mann*" («чоловік»), дешифрувати які кожен простий читач і навіть професійний дослідник може на власний, тобто необ'єктивний розсуд, як це зробив український літературознавець і перекладач «*Фуґи смерті*» П. В. Рихло, побачивши тут лише ситуацію з роману Р. Мерля «*Смерть – моє ремесло*»: садистський комендант концтабору, покірні в'язні тощо.²⁴⁹ Ребусно зашифровано і лексему "*Schlangen*": «змії» чи «черги»?; які і чому? Щось інше? Не вгадати ніколи, як у реченні "*der schreibt...*" розуміти дієслово "*schreibt*" («пише» чи «малює»?) і взагалі, навіщо *der* («він») так робить.

Спираючись на текст опусу Целана, неможливо з'ясувати, чому персонаж «*Фуґи*» *Er* («він») *tritt* («виходить») *vor das Haus* («перед домом») і що це за "*Haus*" – «дім-будинок» чи «дім-династія», «дім-родина»? І так – до нестями!

Отже, зрозуміти на лексичному рівні аналізований текст можна лише не набагато більше, ніж пропонує семантика його назви: fuga смерті (яких-то людей при яких-то обставинах). Запитується: навіщо ж було використовувати 369 слів (стілки їх у вірші), коли одне слово назви вірша (в оригіналі стоїть одна складна лесема) розкриває повніше зміст (точніше: відсутність змісту) цього витвору, ніж його 369 лексичних складових?!

Можлива бездоказова відповідь поета (або його прихильника): «Складна думка не може бути втіленою у просту за семантикою лексику».

Аргументована самим текстом вірша відповідь лінгвопоетика: «Коли сказати нічого, а заявити громаді про себе хочеться, використовуєш якомога більше незрозумілих за значенням слів».

Постмодерністський принцип герметичної ребусності целанівського вірша найбільш повно реалізує себе на рівні граматики (перш за все – синтаксису). Колись Л. М. Толстой, наполягаючи на вагомості саме синтаксису в художньому тексті, стверджував, що *«стиль – це єдина форма фрази, у котру вміщує себе дана думка»*. І тоді виходить, що на рівні творіння, за народною мудрістю, пава (себто форма) виступає такою, яким є сам Сава (тобто зміст), а на рівні аналізу твору синтаксисом форми зумовлюється зміст думки. А «зарозумілість» синтаксису Целана (нелогічність повторів однорідних членів речення та відсутність розділових знаків, через що не тільки не встановиш, де закінчується одна синтагма і починається інша, а й те, в ролі якого члена речення використано те чи інше слово та словосполучення) призводить до того, що завдяки запланованим автором можливостям різного, але цілеспрямованого тлумачення синтаксичної форми виникає незаплановане протилежне розмаїття думок читача-дослідника щодо її змісту.

Так, повтор обставини часу в перших двох рядках вірша ("*wir trinken sie abends, mittags, morgens, nachts*" – «ми н'ємо її **вечорами, ополудні, щорання, ночами**») і тавтологічне чотириразове повторення цього повтору (але у трохі зміненій послідовності, хоча тричі все без тієї ж часової логічності і лише один раз – за природним хронологічним ланцюжком: рядки 1-2, 10-11, 19-20, 27-28-29) свідчить про те, що перелік найменувань складових доби у будь-якій послідовності і його лексичне оформлення повинні означати лише одне – «завжди». Але ж про «завжди» говорить у Целана речення "*wir trinken und trinken*" («ми н'ємо і н'ємо»), яке стоїть поруч вищеназваних обставин часу і теж повторюється чотирикратно (рядки 3, 12, 21, 29). Так навіщо ж 8 пишномовних речень з 87-ма блідими ребусними лексемами замість однієї яскравої і точної «завжди»?! Коментар, як кажуть у таких випадках дипломати, є зайвим.

Ще декілька синтаксичних міркувань, зокрема щодо відсутності у вірші розділових знаків. Так, четвертий рядок можна інтонаційно прочитати

по-різному, залежно від цього отримати іншу синтаксичну структуру і, отже, легко змінити його логічний зміст: наприклад, "Wir schaufeln ein Grab in den Lüften da. Liegt man nicht eng?" («Ми копаємо могилу у повітряних сферах тут. Не тісно лежати?»), або "Wir schaufeln ein Grab in den Lüften. Da liegt man nicht eng." («Ми копаємо могилу у повітряних сферах. Тут не тісно лежати»), або "Wir schaufeln ein Grab. In den Lüften da liegt man nicht eng?" («Ми копаємо могилу. У повітряних сферах тут не тісно лежати»). Зважаючи на те, що постмодерністи принципово відмовилися від мовних і мовленнєвих правил, порушення порядку слів у деяких місцях запропонованих варіантів прочитань цитованого рядка повинні сприйматися цілком допустимими.

Ще один приклад: рядок 6 можна прочитати як "der schreibt, wenn es dunkelt, nach Deutschland. Dein goldenes Haar Margarete" («той випише, коли сутінки йдуть, у Німеччину. Твоє золотисте волосся, Маргарет»), а можна і як "der schreibt, wenn es dunkelt nach Deutschland, Dein goldenes Haar Margarete" («той випише, коли сутінки йдуть у Німеччину, твоє золотисте волосся, Маргарет»). До речі, різні українські перекладачі по-різному і прочитали це речення: так, М. Бажан використав другий із названих вище варіантів («він пише коли темніє в Німеччині»), а В. Колодій – перший («і пише він коли темніє в Німеччині»).

І таких рядків у вірші – три десятки, деякі з них дозволяють безліч синтаксичних (і, отже, змістовних) прочитань. Так, рядок 16 через вже вказану відсутність розділових знаків і – головне саме для цього рядка – через морфологічну омонімію дієслівних слівформ, в яких співпадають третя особа однини та друга множини, можна прочитати як "Er ruft, stecht tiefer ins Erdreich: ‚Ihr einen, Ihr andern!‘, singet und spiel" («Він кличе, вкопується глибше в земний Реїх: ‚Гей ви і ви! – співає і грає»); тобто робить усе сам), або як "Er ruft: ‚Stecht tiefer! Ins Erdreich, Ihr einen, Ihr andern! Singet!‘ und spielt". («Він кличе: ‚Вкопуйтесь глибше! В земний Реїх, гей ви і ви! Співайте! – і грає»); тобто він робить не все сам), або як "Er ruft: ‚Stecht tiefer ins Erdreich, Ihr einen, Ihr andern! Singet! Und spielt!‘" («Він кличе: ‚Вкопуйтесь глибше в земний Реїх, гей ви і ви! Співайте! І грайте!»); тобто вже нічого не робить сам, а працюють в'язні), або ще якось інакше.

Отже, і на рівні граматики функціонує той же постмодерністський принцип зашифрування пустопорожнечі. Тому, констатуємо у вірші ущільнення думки за рахунок алюзій, ремінісценцій та полісемії, не можна погодитися з твердженням автора останнього за часом українського перекладу целанівської «Фуги смерті» П. Рихла, висловленим ще у 1992 році і частково повтореним у 1998, що Целан змальовує тут «пам'ять і забуття, жорстокість і гуманізм, варварство і милосердя, звіра і людину».²⁵⁰ Не змальовує Целан, а лише натякає, і натяк цей настільки неоднозначний,

так суб'єктивно зашифрований, що розтлумачити його сутність принципово неможливо і, отже, принципово неможливо побачити у вірші велич форми й змісту, про яку твердить П. Рихло: «Пам'ять і забуття... Ця тема стане стержневою віссю творчості П. Целана. З особливою силою вона звучить у знаменитому вірші **«Фуга смерті»**, який сублімує в собі трагедію і страждання єврейського народу під час другої світової війни. Цей твір, що ввійшов у німецькомовних країнах навіть до шкільних хрестоматій, посідає в творчості Целана таке ж місце, як, скажімо, **«Герніка»** в творчості П. Пікассо. У **«Фузі смерті»** йде страшне протиборство двох непримиримих начал – жорстокості й гуманізму, варварства й милосердя, звіра і людини. Це протиборство нерівне, у своїй суті фатальне і від цього ще страшніше, бо ж німецькому коменданту концтабору, паталогічному садистові, схильному до сентиментів, протистоїть лише смиренна покора безправних і приречених в'язнів. Скупими штрихами, без жодного зайвого слова (369 лексем коли досить і однієї в назві?! – Н. А. М.) фіксує Целан цей «світ навиворіт». Вірш побудовано на музикальному принципі контрапункту, в ньому виділяються кілька лейтмотивів, які розвиваються, переплітаються у складних конфігураціях, зливаються воедино. **«Фуга смерті»** – зразок суггестивної лірики з надзвичайно складною композиційною структурою. Вона насичена міфологічними й літературними ремінісценціями, глибоко зашифрованими алюзіями і вимагає від читача інтенсивної асоціативної співтворчості».²⁵¹

Вибачаючись перед читачем за цю довгу, але конче потрібну цитату, я запрошую його порівняти її зміст з моїм вищенаведеним аналізом витвору Целана і зробити самостійний висновок щодо рації тлумачень у кожного з нас.

Розділ 2: Аналіз творчості

2.1. Релігійні мотиви в поезії Пушкіна

Немає ніяких сумнівів у тому, що об'єктивний аналіз теми, яку винесено до заголовку, є вирішально суттєвим для визначення таких глобальних проблем у творчості генія російської словесності, як національний характер його поезії, відношення до православ'я, ставлення до призначення мистецтва тощо. Однак для конкретного розгляду потрібно відразу ж заявити про деякі методологічні принципи аналізу художнього твору взагалі та пушкінського художнього образу зокрема.

Першим таким аксіоматичним положенням повинен стати постулат про те, що все авторське відбивається тільки в його художніх доробках, а що висловлено ним поза них (листи, критичні статті, побутове відношення до навкілля тощо), залишається художньо невтіленим і, отже,

не приналежним поезії. Посилатися під час сприйняття художніх творів на нехудожні тексти автора можна лише в тому випадку, якщо сутність тверджень в останніх вже знайшла своє оформлення в його художніх виданнях.

Ось чому викладені далі спостереження та висновки спираються лише на поезію О. С. Пушкіна, а не на його *«найнікчемніші»* судження, як назвав Пушкін життя будь-якого істинного поета, коли на того ще не найшло натхнення і він, як пересічний обиватель, *«в турботах суєтного світу (...) малодушно поринулий»*.²⁵²

Як сказав нещодавно про аналогічну ситуацію швейцарський побратим Пушкіна по літературному цеху, значний письменник і літературознавець Адольф Мушг *«все, що автор може сказати про свою книгу, буде не істиною, а лише продовженням поезії»*.²⁵³ У зв'язку з цим треба висловити ще одну аксіоматичну максиму, яка логічно витікає з першої аксіоми: думки одного й того ж індивіда, коли той знаходиться в іпостасях то поета, то людини, – це різні думки, хай не завжди діаметрально протилежні, але обов'язково різні за об'ємом своєї кількості та рівнем якості.

Ще М. О. Добролюбов, російський літературний критик XIX ст., в статті *«Темне царство»* (1859) акцентував (уперше в європейському літературознавстві) те, що у письменника є *«теоретичні декларації»*, котрі не покривають його всього світогляду, і є *«світоспоглядання»* (в оригіналі – *«миросозерцание»*), яке насамперед і втілюється в його художній творчості, часто заходячи в суперечність з першим компонентом світогляду.²⁵⁴ У пристосуванні до предмета дослідження в цій розвідці сказане означає, що індивід в іпостасі людини використовує для оцінки дійсності перш за все (і навіть частіше за все) своє *«теоретичне мислення»*, а в іпостасі поета – своє *«світоспоглядання»*. Ось чому судження Пушкіна-людини щодо релігії можуть враховуватися лише тоді, коли їх підтверджено його художніми образами.

Поетичних творів, які давали б відносно однозначну відповідь на питання щодо ставлення Пушкіна до релігії, у нього немає. Але є такі (зрозуміло, в тому числі і на релігійну тематику, та більшою часткою на світську), до котрих релігійна проблематика входить більш-менш значним компонентом. Проте, при поверховому погляді до «чисто» релігійних можна віднести і зовсім юного, ще царськосельського *«Ченця»* (1813), і більш пізню, але ще по-юнацьки хвацьку, хоч і спірну (тобто чи належить вона перу Пушкіна) *«Гавріїладу»* (1821), і зрілого *«Ангела»* (1927), і мудрого, як старець, і також, як і той, дивовижного *«Пілігрима»* (в оригіналі – *«Странник»*, 1835), заблукавшого до творчості пізнього Пушкіна із твору англійського барочного письменника XVII ст. Дж. Беньяна, та інші (зокрема начерки до *«Пекельної поеми»*, вперше надрукованої С. О. Венгеровим у 1908 р.²⁵⁵), але тільки при поверховому погляді на них, бо

релігійна тематика тут насправді використовується зовсім не для релігійної проблематики або принаймні насамперед не для релігійної.

Вже це одно примушує дослідників аналізувати широке коло творів Пушкіна, щоб скласти хоч і бідну, але достатньо зрозумілу мозаїку на тему «Пушкін та релігія».

Однак аналіз заявленої проблеми ускладнюється ще й тим, що погляди Пушкіна на релігію мали протягом всієї творчості тенденцію до суттєвих змін, які можна спрощено вибудувати у лінію: атеїзм-пантеїзм-православ'я. Інша справа, що ці зміни так і не сформувались остаточно, та проблема від цього стає не простішою, а, навпаки, плутанішою, бо двозначність позиції пізнього Пушкіна створює зайвий ажіотаж навколо його відношення до релігії.

Лінгвопоетичний аналіз спадщини Пушкіна дозволяє дійти аргументованого висновку, що поет постійно виступає як суто світський, мирський, нерелігійний автор. Тут можливим навіть було б використання визначення «атеїст», особливо для характеристики раннього Пушкіна, хоча до безпосереднього заперечення релігії він і в молоді роки все ж таки не доходив. Тому більш доречним був би тут евфемізм «вольтер'янець», бо поет заперечував релігійні святощі (у тому випадку, коли справа доходила до свого логічного завершення) не як сутність релігії, а як наслідок викривлення їх церквою.

І все ж, оцінюючи ставлення Пушкіна до релігії, найкращим буде застосувати філософський термін «епікурейство». Щоправда, із теорії давньогрецького мислителя, ім'я якого і дало назву цьому вченню, Пушкін у меншій мірі взяв його теософію (заперечення втручання богів у справи світу), ще в меншій – його сенсуалізм пізнання (істина дається людині через відчуття), проте повністю – його гедоністську етику (сенси життя полягає в альтруїстичних плотських насолодах). Саме в гедонізмі, котрий супроводжує Пушкіна все життя, від лицейської незавершеної напівпоєми «До Наталії» (1813) та до останніх передсмертних віршів 1836 р. («Від мене звечора Леїла...», «Забув діброву і свободу...» та ін.), закладено і антирелігійність поета, і основу його руху до віри; проте, зовсім не релігійного руху, про що сказати треба вже зараз.

Гедонізм як заперечення релігійних заборон, як раблезіанське розкошування плоті, як альтруїстична земна любов до ближнього переповнює Пушкіна, звичайно, не тільки в сюжетах вказаних творів, але іскрометним та легким є він (гедонізм), безперечно, у раннього поета, зформувавшись, мабуть, найафористичніше у «Труні Анакреона» (1815): «Жизнью ж дайте насладиться; / Жизнь, увы, не вечный дар!» Однак для еволюції Пушкіна у межах заявленої теми важливішими є два інших, більш ранніх вірша із того ж 1815 р.: «Мій заповіт друзям» і «Моя епітафія», в котрих юнацька бравада перед смертю (поету ще тільки 15 років!), або,

точніше, юнацька гра зі смертю втілюється у філософський контекст античного атеїзму: немає у пушкінського ліричного героя релігійного страху перед смертю, є потреба у вічному бутті душі, є бажання жити повною мірою на цій тлінній землі.²⁵⁶

Саме з гедоністського розуміння життя як плотської насолоди виникають у Пушкіна вже в ранній творчості, а потім і у зрілому періоді твори на антирелігійну тематику та проблематику: «*Чернець*» (1813), «*Казки*» (1818), «*Русалка*» (1819), «*Гавріїлада*» (1821), «*Десята заповідь*» (1821) та ін. Навіть якщо припустити, що «*Гавріїлада*» не належить Пушкіну, то у нього все одно залишається вдосталь творів, де висміюються святощі християнства: піррова перемога Панкратія над собою в епізодах спокушання його дияволом (поема «*Чернець*», 1813) ще змальовується поетом з веселим гумором або ж з легкою іронією, але у вірші «*Казки*» (1818) фамільярне відношення до діви Марії та Спасителя вже просякнуто напівгіркою іронією;²⁵⁷ щоправда, ця іронія зумовлена неприйняттям Пушкіним російського самодержця Олександра I, проти котрого і спрямовано весь вірш, а богородиці та Ісусу Христу перепадає, так би мовити, по інерції, але комедійне ставлення поета до християнських святощів (адже врешті-решт і цар, за християнськими доктринами, є «помазанець Божий», а, за доктринами православ'я, «будь-яка влада є від Бога») не стає від цього благодійним.

Саме тому Пушкін у баладі «*Русалка*» (1819), немовби перероблюючи на якісно іншому, високохудожньому рівні свого незрілого «*Ченця*», примушує служителя церкви на цей раз піддатися гедоністичним чарам любові. Та комедійне відношення до проблеми релігії відтепер щезає із творчості Пушкіна: Русалка своєю красою та вільним плотським життям зломилася душою старого ченця, однак ціною загибелі його плоті. І над цією сумною ділемою подорослішавший поет вже не може сміятися, бо прозирає її глибинні коріння; через це і жанром тут береться не поема, як у «*Ченці*», і не сатира, як у «*Казках*», а балада із щемливою сумною інтонацією.

Однак справжній злам відбувається (в «*Русалці*» він тільки заявляє про себе) наприкінці 1821 р. у вірші «*Десята заповідь*», в якій гедонізм вже береться під сумнів з позицій християнства. Ліричний герой «*Десятої заповіді*» ще не бажає відмовитися від розкощів гедонізму, ще не бачить у них діянь, які потребують громадського осуду, але вже, відчуваючи весь тягар християнських заборон, не діє, а лише мовчки страждає за своїм колишнім гедонізмом.²⁵⁸ Безсумнівно, це ще виплеск того самого бунту, котрий керував ліричним героєм раннього Пушкіна, але це вже бунт лише полоненого духу, тоді як плоть вже приборкано.

Відтепер релігійна проблематика, як олія навколо корабля у розбурханому океані, стане утримувати гедонізм поета у межах, так би мовити, «релігійної пристойності», а сам поет все частіше й ґрунтовніше стане

замислюватися над проблемою релігійної віри. І першим віховим твором на цьому зовсім неспокійному і непрямому шляху виявиться *«Пісня про віщого Олега»* (1822). Зрозуміло, що *«Пісню»* можна віднести лише з деякими суттєвими застереженнями до пушкінських творів, тематика, а тим більше проблематика котрих взяті з релігійної сфери, однак у низці названих раніше віршів і сама *«Пісня»* стає значним явищем у цьому колі.

Адже за суттю своєї етики, свого світогляду два антагоністи *«Пісні»* Олег та Чаклун виступають як образне втілення ідей, відповідно, гедонізму і релігії, тлінності тіла та безсмертя душі. І тут (на відміну від колишніх витворів поета) гедонізм спочатку суб'єктивно – без боротьби – поступається своєю позицією (Олег погоджується з пророченням Чаклуна і замінює коня), хоч і не відмовляється від неї повністю, а потім вже і об'єктивно зазнає поразки, бо віра Чаклуна виявилась сильнішою за невір'я Олега.

І знову, як і у *«Русалці»*, відчувається щімкий сум розлучення із життєлюбним гедонізмом і підпорядкування духу й плоті релігійній аскезі. Та важливішим для правильного розуміння *«Пісні»* є, скоріш за все, не це етико-філософське рішення релігійної проблематики, а той факт, що балада художньо проростає крізь сюжет з історії дохристиянських слов'ян. Саме звідси бере свої витoki ідея необхідності панславізму пізнього Пушкіна, котра, за своєю суттю, і є втіленням ніде у поета прямо не висловленої ідеї всесилля православ'я і котра так блискуче релігійно-філософськи (єднання православних слов'ян проти католицького Заходу), але дещо спрощено політично (не заважайте, мовляв, російській тиранії чинити свої справи) висловлена у віршах *«Наклепникам Росії»* (1831),²⁵⁹ *«Бородинська річниця»* (1831) та ін.

Однак у *«Пісні»* проглядається зародок ще одного мотиву, суто релігійного, який стане провідним у пізнього Пушкіна: мотив страху гедоніста перед власною смертю, перед її природною неминучістю. Адже Олег знехотя поступається Чаклуну, бо лякається напророченої йому смерті. Релігійний контекст цієї поступки, як потім він проявиться у творчості Пушкіна 1830-х років, є прозорим: гедонізм дає плоті тривалу насолоду, обмежену тлінністю тіла, а віра приваблює безсмертною насолодою у сфері Божественної вічності.

Зрозуміло, що таку прозорість мотив набере у поета значно пізніше, ніж у *«Пісні»*, але після неї у творчості Пушкіна активно починає розроблюватися власно релігійний зміст: етична і філософська сутність диявола (Демон у *«Демоні»*, 1823; Мефістофель у *«Сцені із Фауста»*, 1825), релігійне як художнє в Біблії (*«Свободи сільник пустельний»*, 1823) і в Корані (*«Наслідкування Корану»*, 1824) та ін. Щоправда, і у цей період гедонізм поета часто бере гору над релігійними мотивами, котрі Пушкін, як колись і його кумир Гете у *«Західно-східному дивані»* (1815),

використовує для новаторського втілення своїх колишніх гедоністських переконань. Зовсім не випадково у *«Примітках»* до свого циклу *«Наслідування Корану»* він пише, що Коран привабив його не як святе релігійне письмо мусульман, а як розкішна поетична книга, хоча вона і є зібранням *«брехні та байок»*.²⁶⁰

Саме тому другий період «релігійного» розвитку Пушкіна, розпочатий *«Русалкою»* та *«Десятою заповіддю»*, треба назвати «естетичним» (тоді як перший – «гедоністським»), а його вершиною – *«Пророка»* (1826), де релігійна символика повністю підпорядкована естетичному задуму, далекому від релігії. У цьому другому періоді зустрічаються міцні рецидиви гедонізму (щоправда, він взагалі ніколи не щезав з пушкінської творчості, а лише то переповнював її, то входив у нормальне річище) – наприклад, *«Мадонна»* (1830), де коханну ліричного героя блюзнірськи (з поглядів церковників) прирівняно до Діви Марії, – та не вони визначають еволюцію релігійної проблематики у Пушкіна. Саме тому насамперед тут треба назвати ті твори, де відчутно поступальний рух поета від атеїстичного гедонізму до поміркованого теософізму.

Вартий уваги у цьому сенсі вірш *«Ангел»* (1827) і тим, що тут протиставляються дві класичні релігійні сили Ангел та Демон з акцентом на кінцеву перемогу першого, але і з наголосом на неминучості їх діалектичної єдності, і також тим, що *«Ангелом»* Пушкін неприховано дискутує зі своїм більш раннім *«Демоном»* (1823), стверджуючи тепер вже не монізм Буття, а його дуалізм та гетевську діалектику Зла.²⁶¹ Ще більш знаменним є вірш *«Монастир на Казбеці»* (1829), де філософсько-релігійна проблематика *«Ангела»* переростає в етико-релігійну: в мотив утечі від своїх колишніх гедоністських принципів до обителі блискучої релігійної чистоти.²⁶²

Однак не можна не бачити, що поетом акцентується тут лише втеча від чогось колишнього, а не прихід до чогось нового. А це суттєво важливо для визначення світоглядної еволюції Пушкіна. Ось чому говорити про релігійне перетворення (переродження) поета, про Божественне одкровення йому Істини, Віри було б не тільки передчасно, а помилково, бо таких докорінно суттєвих змін у творах Пушкіна не відбудеться ніколи взагалі. Та симптоматичним виступає сам мотив утечі від усього мирського, мотив розриву з усім плотським, мотив надії зазнати іншої насолоди у сфері ідей, прямо протилежних земному гедонізму. А в основі цього повороту Пушкіна лежить, як вже було зазначено раніше, філософія (та й етика) страху індивіда перед тлінністю тіла і потреба вічного буття для його духу.

«Холерний» 1830-й рік підсилює цей мотив кількісно (значно більше творів у пізнього Пушкіна порівняно з попередніми періодами) і якісно (спроба майже всебічного художнього втілення вказаного мотиву:

філософське, релігійне, етичне, психологічне, естетичне тощо). У *«Віршах, створених ніччю під час безсоння»* (1830) цей мотив лунає настільки гучно, що поет вже не в змозі не перевести його з імпліцитного контексту до експліцитного тексту, прямо там заявляючи, що, крім усвідомленого поцейбічного світу, є ще й об'єктивно існуючий і для розуму привабливий світ потойбічний, сприйняти який, знайти його сенс і стає відтепер головним завданням пушкінського ліричного героя,²⁶³ а разом із тим і самого поета.

Проте переведення цього мотиву із імпліцитного контексту до експліцитного тексту має місце в багатьох творах Пушкіна 1830 року і насамперед у *«Повістях покійного Івана Петровича Белкіна»*, починаючи з назви всієї збірки (небіжчик розповідає немовби живий!) через назву окремих оповідань, яка уособлює владу іншого, понадособистісного світу над індивідом, та через деякі їх епізоди, котрі втілюють потойбічний світ (численні сні Марії Гаврилівни із *«Хуртовини»*, що готують читача до реальних подій у сюжеті повісті; «візит» мертвяка у *«Трунарі»* та ін.), до самої наскрізної ідеї збірки: непередбачений та непереможний вплив Його Величності Випадку як повноправного представника Долі, яка мешкає у позамежному (потойбічному) світі, на вчинки та життя людини.

Адже смерть І. П. Белкіна від застуди є випадковою, випадково залишилися від *«різних домашніх потреб»* ключниці його повісті, випадково зустрічаються Сільвіо та граф, випадково виявляється вихватка першого і випадковим лящ другого, випадковим стає жереб на першій дуелі, випадково дізнається Розповідач про таємницю Сільвіо, випадково з'являється дружина графа під час другої дуелі тощо. Не забагато випадків лише в одному *«Пострілі»*, змінюючих суттєво життя персонажів? І таке можна сказати про будь-яку повість Белкіна. Та й сон Тетяни з 5 розділу *«Євгена Онегіна»* має ту ж функцію, що й сні Марії Гаврилівни із *«Хуртовини»*, і написано його саме тоді, коли Пушкін вже визнав над людиною владу іншого, потойбічного світу.

Головне, чого лякається при цьому поет, це втрата свого знаряддя пізнання, тонкого аналітичного скальпеля розуму (*«Не дай мені, Боже, втратити розум»*, 1833), але в цьому острасі треба бачити колишній бунтівливий гедонізм Пушкіна, а не релігійне умиротворення. Показовою є з цього боку його маленька трагедія *«Бенкет під час чуми»* (1830), в котрій мотив страху перед смертю як можлива основа переходу Пушкіна від гедонізму до релігійної аскези одержує, говорячи мовою музикознавства, контрапунктне та лейтмотивне втілення. Симптоматичною є вже назва цього мініатюрного твору, яку (з урахуванням сказаного раніше) можна зрозуміти як порівняння гедонізму з егоїстичним розкошуванням під час соціального лиха.

Найяскравіше думка про гедонізм як синонім егоїзму проступає крізь егоцентричні монологи Молодого чоловіка. Та геніальність Пушкіна виявляє себе тут у тому, що він у гедонізмі вбачає складну систему не тільки удаваних, але й реальних цінностей, прозирає в ньому активну дійовість, життєлюбні принципи. Саме тому він знову й знову перевіряє етику та філософію гедонізму думкою то про всепоглинальне й жертвове кохання як їх головної складової частини (*Пісня Мері*), то про безмежну мужність гедоніста як коваля свого щастя або нещастя, про мужність у будь-якій, навіть у найтрагічнішій ситуації («*Гімн на честь Чуми*» Голови), доки, врешті-решт, у вустах Священника гедонізм не одержує свого релігійно-філософського тлумачення як тлінності і безплідності всього плотського світу (зрозуміло, лише після осуду його Священником як гріховного начала) на противагу вічному буттю душі.

І це протиставлення надломлює Вальсінгама: біль втрати коханої жінки; бажання хоча б духовним боком, але реально, відчутно зіткнутися з нею; страх, що зі смертю щезає все, навіть велич духу; природна потреба жити якомога довше з коханими та близькими – все це, зумовлене острахом знищення особистості смертю, примушує Голову (Вальсінгама) замислитися над можливою правотою релігійної віри Священника і потенціальною помилковістю гедонізму. Саме про це свідчать його остання репліка до Священника («*Отец мой, ради Бога, оставь меня!*»),²⁶⁴ в якій кожне слово насичено релігійною багатозначністю, та остання ремарка автора («*Председатель остается погруженным в глубокую задумчивость*»), яка переповнена психологічним та філософським контекстом ситуації. Однак не можна не бачити, що обидва протагоністи (Голова і Священник) зазнали поразки, бо перший не зміг довести другому (та й читачеві) величі гедонізму, а другий першому (і, зрозуміло, читачеві) – благодаті Бога. І знову, як і у творах «естетичного» періоду, акцентується втеча від гедонізму, але не прихід до християнської релігії.

Найбільш показовим і завершуючим підняту тему стає у Пушкіна напівпоема «*Пілігрим*» (в оригіналі – «*Странник*», 1835). Уляглися «холерні» бунти 1830 року, покинув Пушкіна-людину особистісний страх перед можливою смертю – і психологічне рішення релігійної проблеми, запропоноване у «*Банкеті під час чуми*», вже не влаштовує Пушкіна-поета, бо Вальсінгам готовий прийти до релігії головним чином через психологічні причини, про що йшлося вище. Тому у «*Пілігримі*» ситуацію зовнішньо загострено: у головного персонажу пов'язані руки й ноги сімейними, родинними, діловими та іншими путами (Голова був «вільним птахом»), життя його є мирним та щасливим (у Голови – трагедія чуми та приватної сфери), але за своєю суттю обидві ситуації ідейно однотипові: страх перед тлінністю реального, плотського життя та бажання вічності –

яку надати може, по-перше, потойбічний світ, а по-друге, релігійна віра в нього – штовхають головних персонажів на перегляд своїх гедоністських, нерелігійних переконань.

Але якщо Пушкін-людина тільки замислюється над вказаним переглядом, то його ліричний герой у *«Пілігримі»* вже здійснює його. Щоправда, знову вибираючи, як і в *«Бенкеті»*, психологічне рішення і знову втікаючи від сучасності, але так і не приходячи до майбутності... Саме так, не в релігійному, а в етичному і філософському змісті зрозумів *«Пілігрима»* Ф. М. Достоевський у своїй відомій *«Промові про Пушкіна»*,²⁶⁵ саме так розуміють пізнього поета і сучасні пушкінознавці.²⁶⁶

А «чорновими нарисами» для такого художнього рішення цього етико-філософського питання стали деякі завершені та незавершені твори поета першої половини 1830-х років, зокрема *«Винова дама»* (1833), *«Кірджалі»* (1834), *«Єгипетські ночі»* (1835, але почато у 1830). Не можна не помітити в них, як релігійний мотив існування потойбічного світу і його влади над людиною (ідея трьох карт, які керують щастям карточного гравця, сон Германна про візит графіні, його подвійний виграш відповідно до сну і третій катастрофічний програш всупереч сну у *«Винувій дамі»*), всевладдя випадковості над долею людини (у *«Повістях Белкіна»*, як вже було сказано вище, воно має місце, а у *«Кірджалі»* воно висміюється; тут навіть з іронічним контекстом використано традиційний романтичний персонаж, котрий сам створює випадки для покращення своєї долі) аргументовано замінюється мотивом соціальної зумовленості вчинків персонажу (все поетичні, «не від цього світу» хисти імпровізатора-італійця з *«Єгипетських ночей»* роз'яснюються його вельми прагматичним бажанням вибитися із злиденності в люди).

Питання щодо однозначності ставлення Пушкіна-мислителя до релігії залишається відкритим. Однак у Пушкіна-поета воно художньо завершено: весь 1836 рік з'являються вірші, в яких лунають релігійні мотиви та використовуються релігійні сюжети, ремінісценції, алузії тощо, але все це, як і в «естетичному» періоді творчості Пушкіна, застосовується як матеріал для вирішення суто світських проблем (*«Мирська влада»*,²⁶⁷ *«Наслідкування італійському»*,²⁶⁸ *«Отці пустельники і жони непорочні»*²⁶⁹ та ін.).

Отже, у Пушкіна-поета був і є художній світ, в якому на правах частини цілісної системи персонажів діють, немовби його alter ego, і гедоніст-атеїст, і гедоніст-вольтер'янець, і гедоніст-пантеїст, і гедоніст-панславіст, і гедоніст-еретик тощо, але немає віруючого у побутовому, а тим більше теософському розумінні цього слова.

Розділ 3: Аналіз жанру

3.1. Типологія німецькомовного стислого оповідання

Heimito von Doderer: *EHRFURCHT VOR DEM ALTER* (1966)

Durch eine alte Dame mit kleinem Hund, welche in Folge ihrer Umständlichkeit die Abfertigung am Postschalter verzögerte, zur äußersten Wut gebracht, schlug er – da ihm denn die Ehrfurcht vor dem Alter hier jede direkte Ausschreitung verwehrte – mit einer schweren, zum Teil eisen-beschlagenen Keule, welche der Angeklagte damals für solche Zwecke stets bei sich zu führen pflegte, die Front des gegenüberliegenden Hauses ein, wodurch drei Wohnungen beschädigt und sechs Personen zwar nicht erheblich, immerhin aber derart verletzt wurden, daß sie ärztliche Hilfe in Anspruch nehmen mußten.

Horst Bingel: *ALLEZ, PINELLI* (1967)

Pinelli fuhr Tag für Tag mit seinem Fahrrad durch die Stadt. Früh am Morgen, wenn die Arbeiter unterwegs waren, saß auch Pinelli auf seinem Rad. Er kannte die meisten Straßen: nicht mit Namen, doch es gab wenige Straßen, die er übersah.

Am liebsten fuhr er durch die Vorortstraßen. Er fuhr eigentlich nur, um wieder in diese verkehrsarmen Straßen zurückzufinden. Morgens, wenn die Kinder in die Schule gingen, beugte er sich weit vor, schaute nicht mehr auf, fuhr noch ein wenig schneller, dann war er auch schon vorbei. Die Kinder hatten ihn gesehen. Sie warteten bereits auf ihn und erzählten ihren Freunden: "Paßt auf, heute Mittag kommt er: Pinelli."

"Pinelli, Pinelli ...", riefen sie, "Pinelli, fall nicht vom Rad. Gleich fällt er, schaut nur, wie er fährt." Pinelli machte zweimal einen Handstand. Er fuhr etwas langsamer, das Rad schleuderte. Er versuchte noch einmal, einen Handstand zu machen: "Pinelli, Pinelli", riefen sie ihm nach, "fall nicht vom Rad."

Seit Tagen war Pinelli krank. Die Wirtin brachte ihm Tee und Tabletten. "Sie müssen gesund werden, Herr Pinelli, Ja, ich weiß, Sie mit Ihrem Radfahren. Sie werden nie wieder radfahren. Das Rad – das kommt mir überhaupt aus dem Zimmer."

Nach zwei Wochen ging es Pinelli besser. Die Wirtin schimpfte, weil er bereits aufstand. Er schloß sich in seinem Zimmer ein und putzte sein Rad. Er schminkte sein Gesicht wie früher, er sah noch recht krank aus, die Kinder sollten es nicht merken. Er würde gesund werden und wieder radfahren wie einst.

Gegen Mittag, wie hatte Pinelli darauf gewartet: die Kinder kamen aus der Schule ... Einige riefen, als er durch die Straße fuhr: "Ach, da ist Pinelli, er kommt hier manchmal vorbei, er macht einen Handstand. Er macht immer nur einen Handstand."

Wolfdietrich Schnurre: DIE PRINZESSIN (1968)

Ein Käfig; auf, ab, tritt es drin, auf, ab; zerfranst, gestreift: die Hyäne. Mein Gott, wie sie stinkt! Und Triefaugen hat sie, die Ärmste; wie kann man nur mit derart grindligen Blicken überhaupt noch was sehen?

Jetzt kommt sie zum Gitter, ihr Pestatem trifft mich am Ohr.

"Glauben Sie mir?"

"Aufs Wort", sage ich fest.

Sie legt die Pfote ans Maul: "Ich bin nämlich verzaubert."

"Was Sie nicht sagen; richtig verzaubert?"

Sie nickt. "In Wirklichkeit nämlich –"

"In Wirklichkeit nämlich –?"

"– ich bin eine Prinzessin", haucht sie bekümmert.

"Ja, aber um Himmels willen!" rufe ich, "kann Ihnen denn da gar keiner helfen?"

"Doch", flüstert sie; "die Sache ist so: Jemand müßte mich einladen."

Ich überschlage im Geist meine Vorräte; es ließe sich machen. "Und Sie würden sich tatsächlich verwandeln?"

"Auf Ehre."

"Also gut", sage ich, "dann seien Sie heute zum Kaffee mein Gast."

Ich gehe nach Hause und ziehe mich um. Ich koche Kaffee und decke den Tisch. Rosen noch aus dem Garten, die Cornedbeef-Büchse spendiert, nun kann sie kommen. Pünktlich um vier geht die Glocke. Ich öffne, es ist die Hyäne.

"Guten Tag", sagt sie scheu; "Sie sehen, da bin ich."

Ich biete ihr den Arm, und wir gehen zum Tisch. Tränen laufen ihr über die zottigen Wangen, "Blumen –", schluchzt sie, "oh je!"

"Bitte", sage ich, "nehmen Sie Platz. Greifen Sie zu."

Sie setzt sich geziert und streicht sich geifernd ein Brötchen.

"Wohl bekomm's", nicke ich.

"Danke", stößt sie kauend hervor.

Man kann Angst bekommen, was sie verschlingt. Brötchen auf Brötchen verschwindet; auch die Cornedbeef-Büchse ist leer. Dazwischen schlürft sie schmatzend den Kaffee und läßt erst zu, daß ich ihr neuen eingieße, wenn sie den Rest herausgeleckt hat.

"Na – ?" frage ich, "schmeckt es?"

"Sehr", keucht sie rülpzend. Doch dann wird sie unruhig.

"Was ist denn", erkundige ich mich.

Sie stößt abermals auf und blickt vor sich nieder; Aasgeruch hangt ihr im Fell, rötliche Zecken kriechen ihr über die kahlen Stellen hinter den Ohren.

"Nun –?" ermutige ich sie.

Sie schluchzt. "Ich habe Sie belogen", röchelt sie heiser und dreht hilflos einen Rosenstiel zwischen den Krallen: "ich – ich bin gar keine Prinzessin."

"Schon gut", sage ich; "ich wußte es längst."

Jürgen Becker: *FRÜHER WAR DAS ALLES GANZ ANDERS* (1969)

Früher war das alles ganz anders. Die Städte alle waren viel größer und die Dörfer waren noch Dörfer. Früher gab es noch Gerechtigkeit, und wer nicht hören wollte, mußte eben fühlen. Da waren unsere Lehrer noch die Lehrer unserer Eltern. Sonntags zogen wir noch Sonntagsanzüge an. Die Kirche stand noch im Dorf. Die Wacht stand noch am Rhein. Früher wußten wir, daß Gott mit uns ist. Früher kam auch noch Hans Muff. Wen wir fingen, der kam an den Marterpfahl. Die Sommer waren richtige Sommer. Die Ferien sahen immer endlos aus. Die Milch war noch gesund. Früher wußten wir, woran wir uns zu halten hatten. Da wurde noch gewandert. Wer im Wirtshaus saß, der saß auch bald im Klingelpütz. Früher ging man noch zu Fuß. Da schützte man seine Anlagen. Da gab's sowas nicht. Da gab es noch Feinde, bei denen man das Weiße im Auge erblicken konnte. Wohin man auch ging, man traf immer auf Gleichgesinnte. Wer es nicht besser wußte, der hielt auch den Mund, und wem es absolut nicht passen wollte, der konnte ja bleiben, wo der Pfeffer wächst. Früher gab es noch Mohren, Indianer und Chinesen. Früher ging das alles viel einfacher. Da wäre doch sowas nie passiert. Da gab es das doch alles nicht. Früher hörte man noch zu, wenn man von früher erzählte.

Thomas Bernhard: *DER JUNGE MANN* (1969)

Der junge Mann versucht, einem alten Mann zu beweisen, daß er, der junge Mann, allein ist. Er sagt ihm, er sei in die Stadt gekommen, um Menschen kennenzulernen, aber es sei ihm bis jetzt noch nicht gelungen, auch nur einen Menschen zu finden. Er habe verschiedene Mittel angewendet, um das Vertrauen der Menschen zu gewinnen. Aber er habe sie abgestoßen. Sie ließen ihn zwar ausreden und hörten ihm auch zu, aber sie wollten ihn nicht verstehen. Er habe ihnen Geschenke mitgebracht; denn mit Geschenken könne man Menschen zur Freundschaft und zur Anhänglichkeit verführen. Aber sie nähmen die Geschenke nicht an und setzten ihn vor die Tür. Er habe tagelang darüber nachgedacht, warum sie ihn nicht haben wollten. Aber er sei nicht darauf gekommen. Er habe sich sogar *verwandelt*, um Menschen zu gewinnen; er sei bald der und bald jener gewesen, und es sei ihm gelungen, sich zu verstellen, aber auch auf diese Weise habe er nicht einen Menschen gewonnen. Er redet auf den alten Mann, der neben seiner Haustüre sitzt, mit einer solchen Gewalttätigkeit ein, daß er sich plötzlich schämt. Er tritt einen Schritt zurück und stellt fest, daß in dem alten Mann nichts vorgeht. In dem alten Mann ist nichts, das er wahrnehmen könnte. Jetzt läuft der junge Mann in sein Zimmer und deckt sich zu.

Said: *DIESES TIER, DAS ES NICHT GIBT: EIN BESTIARIUM* (2000)

der animalule

manche behaupten, der animalule sei eine kreuzung zwischen einem iranischen maulesel und einem rumänischen murmeltier. er spricht zwar weder persisch noch rumänisch, doch bei immenser geilheit schimpft er in beiden sprachen und beißt.

einer anderen Überlieferung nach ist der animalule aus dem südwind entstanden.

seit neuestem gibt es wissenschaftlich ernstzunehmende arbeiten, die behaupten, der animalule wurde von der arche njah verbannt, weil er weder auf seine krawatte noch auf seine zwei gebügelten taschentücher verzichten wollte.

der animalule hat weder einen Führerschein noch einen fotoapparat und fährt auch nicht rad.

er neigt zu selbstgerechtigkeit und will Schutzpatron der zweideutigen sein.

der animalule lebt von wodka und butterkekse.

sein bedürfnis nach lärm ist recht beschränkt, und er gehorcht nur dem prinzip der selektiven treue, ansonsten hält er sie für völlig überflüssig.

daher warnt so mancher provinzpolitiker vor ihm und vor einer durchrassten gesellschaft.

Об'єктом наступного дослідження не випадково вибрано один із найновітніших і найскладніших жанрів німецькомовної художньої словесності (точніше: сучасної світової літератури на прикладі німецькомовної) – стисле оповідання (так не зовсім адекватно можна перекласти відповідний німецький термін "*Kürzestgeschichte*", тобто дослівно – «*найкоротша історія*»). Найновітнішим типом художнього тексту стисле оповідання є тому, що його активне життя як жанру нараховує не більше 2-3 десятиріч (не змішувати з часом його виникнення як логічної ідеї – ущільнення змісту при лапідарності форми,²⁷⁰ – який втрачається оком десь у темряві середньовічного німецького шванку або давньогрецьких байки, афоризму, епітафії!), а найскладнішим воно є тому, що і сьогодні його теорія не розроблена навіть літературознавцями, а лінгвісти взагалі його ще не торкалися, хоч інші малі типи художнього тексту (епіграма, афоризм, байка і т. ін.) вже почали розроблюватись.²⁷¹ Детальніше про теорію та історію цього типу тексту мова піде трохи пізніше, а зараз можна заради наочності аргументації навести лише два приклади – літературознавчий і лінгвістичний.

У 1993 році в Німеччині вийшло друком друге видання антології сучасного німецькомовного стислого оповідання за редакцією відомого теоретика нових малих форм прози Ханса-Крістофа графа фон Найхаусса. У своїй передмові,²⁷² а потім і в післямові до неї, в розділі, присвяченому

саме теорії стислого оповідання,²⁷³ провідний літературознавець дає своє визначення цьому жанру, яке має три вагомих недоліки: воно надмірно узагальнене (тобто відноситься до будь-якого типу художнього тексту), занадто формалізоване (тобто враховує лише жанрову форму і навіть не торкається жанрового змісту) і є суто літературознавчим (тобто спирається на одні екстралінгвістичні ознаки, не маючи на увазі лінгвістичних рис).

Усе це означає, що теорія стислого оповідання ще не склалася навіть на початку 1990-х років, коли його ще змішували з іншими типами тексту (зокрема з ліричною прозою, відмежовуючи її та його від інших малих епічних форм²⁷⁴), хоча почала ця теорія розроблятися значно раніше, про що мова піде нижче.

Другий приклад стосується відношення лінгвістів до художнього тексту. Так, у 1996 році в Одеському державному університеті було захищено за спеціальністю «германські мови» кандидатську дисертацію Ю. Г. Перліної про стилістику німецькомовної епіграми.²⁷⁵ В ній, «першій ластівці» нового, функціонального підходу до художньої стилістики, значно вищій за рівень традиційних лінгвістичних наукових праць, по-перше, не завжди вдало розмежовуються споріднені малі епічні форми (епіграма, анекдот, стисле оповідання тощо), а по-друге, аналізуються частіше не мовленнєві, а позамовні (тобто логічні та інші екстралінгвістичні) ознаки тексту: назва, двочастинність, напруженість, пуантованість тощо.

А це означає, що навіть і напівтрадиційна лінгвістика (авторка вищезазначеної дисертації заявила про себе як про прибічницю «лінгвостилістичного ракурсу»²⁷⁶) ще не розробила своєї теорії художньої стилістики взагалі і для малих типів тексту зокрема.

Це дослідження і спробує визначити головні постулати такої теорії на матеріалі німецькомовного стислого оповідання.

Якось Вольфганг Вайраух, який видав у 1949 році антологію сучасного (для його, зрозуміло, доби) німецькомовного оповідання і назвав її «*Тисяча грамів. Збірка нових німецьких оповідань*», написав у післямові до цієї антології так про сутність зібраних ним нових форм малої прози (в тому числі і короткого та стислого оповідань): «*Як стверджують, постійно і повсюди існувало дві літератури: одна для пересічного читача, яка, коли виявлялася трохи гіршою, ніж найкраща, вважалась за погану, і друга, яка була літературою експерименту,²⁷⁷ сміливості й інакомислення і котра запліднювала наступну літературу для пересічного читача.*»²⁷⁸

Ось такою літературою експерименту, суттю якою була полісемантизація художнього мовлення з наслідком символізації семантики та стислості, ущільнення форми, і треба назвати німецькомовне стисле оповідання, або ж, як той же В. Вайраух визначив, щоправда, коротке, а не стисле оповідання, але це визначення підходить і до останнього, воно було «*просікою в нашому глухому лісі.*»²⁷⁹

Він мав на увазі спробу німецькомовних авторів найменших за обсягом типів художнього тексту втілити зразу ж після другої світової війни реальні людські проблеми в нову (вже не націонал-соціалістичну) словесну форму.

Як і будь-який інший експеримент, стисле оповідання давало або успішний синтез нового жанрового змісту і нової жанрової форми, що плідно впливало на подальший розвиток літературного процесу, або лише нову, ще жанрово незрілу форму (тобто лише малий обсяг без його полісемантичної функції), яка залишалася свідком «глухого кута» в літературних новаціях.²⁸⁰

Помилкою В. Вайрауха було те, що він народження короткого оповідання (а, отже, і стислого як «дитину» короткого) відносив до наслідків нацистського минулого Німеччини (як потім Х.-К. Найхаусс – до доби створення двох післявоєнних німецьких країн²⁸¹), тоді як воно (національне минуле) насправді лише активізувало мовну тенденцію у світовій белетристиці початку ХХ ст. взагалі, про що мова піде пізніше.

Зовсім не випадково Елізабет Ланггессер у статті 1949 року, немовби дискутуючи з В. Вайраухом, а насправді маючи на увазі саме «глухую» гілку нового жанру, стверджувала бездарність будь-якого німецькомовного автора короткого оповідання: *«Те, що його оповідання є у своїх загальних рисах шаблоном, що наповнення шаблонних постатей є нічим більшим, як кліше, стає зрозумілим та страхітливо ясным лише тоді, коли ці клішовані шаблони стоять поруч один одного»*²⁸² (тобто в одній антології).

Звичайно, Е. Ланггессер помилялася, вбачаючи весь літературний експеримент щодо короткого та стислого оповідання лише в одній його прояві – пошуді формалізованої новації. Саме через це, незважаючи перш за все на сірість змісту й форми сучасного їй німецькомовного короткого оповідання (*«першим симптомом хвороби такого типу коротких оповідань є їх заміненість. Другим, не менш помітним та майже ще страшнішим за перший, є відсутність у них мови»*²⁸³), Е. Ланггессер не помітила, як сама точно визначила основну мовленнєву домінанту найменшого типу художнього тексту – символізацію (або, за моєю термінологією, полісемантизацію): *«Безглуздий чоловік, безглузда дружина і дитина, яка не має до них ніякого відношення, є саме символом їх часу, – ось що бажає сказати письменник своїм твором; усі вони є лише функцією суспільства, а суспільство є функцією часу, і таким чином замикається коло»*.²⁸⁴

Перші стислі оповідання, котрі і самі їх автори і укладачі їх антологій вважали за такі, нагадують більше нотатку в блокноті письменника, тобто крихітний нарис з життя, який записується на згадку, щоб потім розгорнутися цілим епічним полотном та чомусь так і залишається нерозгорнутим (наприклад, *«Облиш це!»* Ф. Кафки, 1922; *«Сцена в Берліні»* М. Фріша,

1945;²⁸⁵ «Домашні завдання» В. Вондрачека, 1969²⁸⁶ та ін.). У таких картинах ще тріпоче схоплена автором конкретна реальна ситуація, у змісті напівзавершеної композиційно мовленнєвої форми (повідомлення, опис, міркування тощо) ще немає ніякої притчевості та символізації (полісемії), але з урахуванням усього цього не можна не запитати себе: «Чому ж тоді автор залишив цей нарис нерозгорнутим? чому оцінив його як завершений літопис?»

Звичайно, можна відповідь на подібні запитання звести на принцип фрагментарності в експресіоністів, у час котрих і починається активний рух стислого оповідання, як це робить Х.-К. Найхаусс,²⁸⁷ але точнішою буде паралель до універсальної поезії у романтиків, які теж реалізували узагальненість часто у формі фрагментарного твору чи суми епізодів або ж окремого конкретно обмеженого опису і через це вплинули на прийдешні літературні покоління.

Відповісти так можливо, але не треба при цьому забувати, що фрагментарність романтиків була наслідком їх трагічного розуміння дійсності і бачення універсальної семантики в слові, без чого цей принцип незавершеності вилився через сторіччя у фарсову (навіть графоманську) форму «цидулкових шедеврів» символістів та їх посередніх послідовників, які, будучи вже порожніми за суттю і тому неспроможними на універсальну узагальненість (хоч і залишаються в працях їх деяких сьогоденних безталанних адептів і фанатів визначеними як «генії форми та змісту»), могли лише «прорікати» напівбанальні, але скоріше напівтемні думки у формі цидулок, котрі за своїм обмеженням та напівпорожнім змістом не могли бути ані розгорнутими, ані завершеними.²⁸⁸

Такі «цидулкові шедеври» зовнішньо нагадують стислі оповідання, але принципово відрізняються від них своєю функціональністю, бо не мають полісемантичного характеру.

Але й у перших паростках майбутнього жанру стислого оповідання проблема символізації змісту й мови поки що все ж таки вирішується не за рахунок полісемії мови, як це буде мати місце виключно у «зрілому» стислому оповіданні. В перших експериментах з цим новим типом художнього тексту, коли пануючим чинником виступав обсяг (мінімум обсягу – стисле оповідання, оптимум – коротке, максимум – новела), «лакмусовим папірцем» діяла його мова: замість прізвища використовуються невизначено-особові займенники ("*eine Frau kommt aus Berlin*", "*jemand berichtet*" тощо), замість конкретної часової форми дієслова (тобто: «був», «є», «буде») – узагальнений теперішній час ("*man sagt*", "*jemand geht*", "*es geschieht*") тощо.

Отже, символізація змісту й мови вирішується в них за рахунок сюжету, в якому ситуація, що породжена конкретною дійсністю, змальовується так, що історично, географічно і т. ін. «прописаними» в ній залишаються декілька компонентів предметної деталізації (місце дії, соціальний статус

героя, його національність тощо), а її сутність наповнюється загально-людським сенсом (наприклад, милосердя й жорстокість як дві іпостасі єдиної людської душі у Фріша). Такі коротенькі твори, залишаючись «відкритими» за змістом (тобто логічно їх можна ще продовжити до більшої картини), виступають вже «закритими», завершеними за формою (тобто їх можна сприймати як іносказання) і тому можуть бути віднесені до витоків стислого оповідання.²⁸⁹

Тому і відповідь на запитання, чому перші стислі оповідання нагадують крихітний нарис з життя (тобто не сприймаються ще завершеними художніми текстами), треба шукати в іншій сфері: автор не розгорнув свій нарис тому, що несподівано для себе побачив у ньому натяк на загально-людську і вічну ситуацію; такий нарис і не вимагав завершення, бо виявився синонімом притчі.

І якщо для деяких письменників шлях до стислого оповідання був випадковим наслідком «переростання» семантики нарису у зміст стислої притчі, то для багатьох інших це був усвідомлений вибір: створювати з самого початку максимум змісту у мінімумі мовної та екстралінгвістичної форми (ці два шляхи можна знайти вже у Ф. Кафки у 1920-ті роки).²⁹⁰ І йшло це від загальноєвропейської літературної традиції кінця ХХ ст., бо роман як індивідуальний соціальний епос вже у ХVІІІ ст. (Фільдінг і Смоллетт у Англії, Руссо та Дідро у Франції, Гете в Німеччині та ін.) менш акцентував індивідуальність у епосі, більш – її суспільне оточення і вже через це накопичував свій обсяг, а з прокламацією Бальзаком романіста як «секретаря історії» роман взагалі почав досліджувати, які громадські тенденції впливають на індивіда, формують його, роблять маріонеткою на своїх дротах.

Така концепція людини вимагала вже не просто неймовірного збільшення обсягу роману, а його циклізації, тобто створювання системи романів (наприклад, «*Людська комедія*» у Бальзака) або роману-епопеї (наприклад, «*Ругон-Маккари*» Золя, цикл романів про родину Форсайтів у Голсуорсі, «*Тихий Дон*» Шолохова, трилогія про Сноупсів у Фолкнера, як і його сага Йокнапатофи, подібна – за формою – до «*Людської комедії*» Бальзака, та ін.).

Безперечно, що в основі безмежного збільшення обсягу роману лежали дві магістральні закономірності: ускладнена концепція людини (екстралінгвістичний чинник) та девальвація слова суспільством, втрата словом своєї загальноконвенціональної семантики (мовленнєвий чинник). Зовсім не випадково саме на цей час припадає боротьба літераторів й філософів за повернення слову його первісної прозорості й точності номінації (сумніви Меріме, що перекладати: сюжет чи мовлення; пошук Мопасаном одного єдиного слова для точного зображення речі, ознаки, дії; становлення філософської неолінгвістики у теорії парадоксів Кьєркегора, під час переоцінки цінностей у Ніцше, в культурологічній критиці

К. Крауса, в незліченній варіативності мовних одиниць у Вітгенштейна тощо).

Тому спроможність у такій великій епічній формі торкнутися, поставити та й часто вирішити епохальні соціальні проблеми могла задовольнити лише письменників і критиків, а не читача, бо збільшення обсягу твору вимагало від адресата збільшення часу й енергії на сприйняття роману, а прискорений темп соціального життя не дозволяв йому цього.

Отже, романи-цикли, романи-епопеї, романи-системи, коротко кажучи, романи-монстри (як, до речі, твори-монстри в інших літературних родах²⁹¹) перестали користуватися попитом читача і – це саме головне! – занадто повільно вводили його до пекучої соціальної справи. Життя вимагало нового жанру, який би зберіг панорамність й глибину суспільної проблематики, але придбав би ємність малого жанру. Іншими словами, треба було згустити значний громадський зміст до незначної за обсягом, лапідарної форми.²⁹²

Невипадково ж Г. Белль, будучи вже видатним романістом Німеччини (тобто автором великих за обсягом епічних форм) бажав у 1967 році зробити малий художній текст (у цьому випадку – коротке оповідання, але роздуми письменника легко відносяться і до стислого, яке на той час ще не панувало) центром літературного процесу, хоч і передбачав тут багато перешкод.²⁹³

Зрозуміло, що вказані два чинники (падіння читацької і через це й письменницької зацікавленості у великих об'ємах словесного твору та концентрація думки автора при мінімумі художнього об'єму) були головними, але не поодинокими під час народження стислого оповідання. Серед останніх є сенс вказати на загальнофілософську закономірність у європоцентристській цивілізації: розпад у мисленні людини зв'язку між одиничним та цілим, відмова бачити соціальну історію як неподільний процес з багатьох складових, котрі виступають як синтез, навіть як синкретика, а не як сума, не як механічне співположення окремих фактів.^{293 a}

Отже, функцію згущення значного громадського змісту до незначної за обсягом, лапідарної форми можна було виконати декількома засобами: зменшувати обсяг роману до стислої новели, ущільнювати зміст малого жанру (анекдоту, афоризму, байки тощо), або ж породжувати новий тип тексту зі змістом цих обох завдань.

Літературний процес пішов третім шляхом, і часом зустрічі («кохання») «батька» (зменшений об'єм) та «матері» (ущільнена сутність) можна вважати період між двома світовими війнами, коли міфотворчість (або її різновид – алегоричність) полонить літературу (твори Ф. Кафки, ранні п'єси Б. Брехта, *«Поминки по Фіннегану»* Дж. Джойса, *«Візок з яблуками»* Б. Шоу тощо), бо автор пряму, безпосередню, загальноконвенціональну, словникову семантику лексеми не бажає і не може донести

до читача, який вже навчений символістами, футуристами, сюрреалістами та іншими «істами» шукати в будь-якому слові формальну неологічність, змістовну багатозначність, штучну герметичність.

Отже, справедлива думка про те, що стисле оповідання не тільки розквітає у 1960-70-ті роки, а майже й виникає після Другої світової війни (навіть з урахуванням паростків малої прози у письменників початку ХХ ст.), потребує деякої суттєвої корекції.

Дійсно, «сухе» експліцитно беземоційне й безекспресивне стисле оповідання (хоч психологізм у ньому є, але, по-перше, імпліцитний, а по-друге, не чуттєвий, а розсудливий) немов би підтверджувало своїм існуванням поширений у повоєнні роки далеко небеззаперечний вислів Теодора Адорно, провідного німецького філософа, соціолога, культуролога та мистецтвознавця, що «після Освенциму неможливо писати вірші», і сприяло тим самим закріпленню твердження про виникнення стислого оповідання після Другої світової війни.

Насправді ж такий підхід до літературного процесу може лише об'єктивно оцінити стан стислого оповідання в Німеччині, Швейцарії та Австрії, але аж ніяк його розквіт у всьому світі.²⁹⁴ А він (розквіт) зумовлений був зовсім іншими чинниками: масова література своєю безпроблемністю виховала нового читача, який вже не міг і не бажав читати серйозні книги, котрі, за традицією, завжди були обсяжними. Бажання зрілих авторів дати «високу літературу» в «масоїдній» формі і було ще одним з чинників, що породжували стисле оповідання в середині ХХ ст.

Не випадково ж одна з перших значних праць щодо нового типу художнього тексту з'явилася саме в Німеччині в 1936 році (тобто до початку Другої світової війни),²⁹⁵ та й перші світові збірки короткого оповідання, яке згодом перетвориться на стисле, публікуються теж у 1930-ті роки (В. Сароян, «Молодий сміливець на літальній трапеції», 1934; Е. Хемінгуей, «49 історій», 1938 та ін.). А одна з перших збірок німецькомовного короткого оповідання вийшла друком у 1947 році, хоч самі твори були написані значно раніше.²⁹⁶ Інша справа, що теорія нового типу художнього тексту була краще сформульована в повоєнній Німеччині, а не в інших країнах і не в інші часи,²⁹⁷ і тому німецькомовна соціальна й літературна ситуація мимоволі оцінювалася як типова для всього світу.

Якщо стати на визначену вище платформу, тоді буде зрозумілим, що попередні «явлення» стислого оповідання (деякі новели ХІХ ст.: Г. Клейст та ін.) повинні цілком природно сприйматися як випадковий збіг, як прорив до майбуття, а не його джерелом, не його відкриттям, бо вони не виконували головного завдання стислого оповідання: успішне поєднання глибини змісту при лапідарності форми.

Таке завдання і виконав жанр стислого оповідання за рахунок майже безмежної полісемії художнього мовлення, яка породжувала притче-їзацію, символізацію змісту. Це означало, що перший (словниковий) шар лексичної семантики перестав тут відігравати не тільки значну, а взагалі будь-яку роль, був витиснутий другим шаром (контекстним) і – значною мірою – третім (підтекстним).

З цього боку (шари семантики слова в художньому тексті) стисле оповідання цілком підпало під пануючу тоді узагальнену тенденцію прагмалінгвістики: задум адресанта породжував і тип тексту для адресата. Про це, підсумовуючи семантику й структуру прикладних текстів, вдало висловився Роберт Хіппе, значний дослідник малих епічних текстів, у самий розквіт стислого оповідання: *«Від задуму мовця (наприклад, інформувати, погрожувати, агітувати) залежить і його стратегія, тобто вибір визначених мовних засобів, які зумовлюють особливий мовний контур певного типу тексту»*.²⁹⁸

Аналогічної думки дотримуються й інші філологи.²⁹⁹

Ось чому спір дослідників нового жанру оповідання про його сутність не може бути плідним на терені кількісних чинників: з якого обсягу починати встановлювати жанр стислого оповідання, з якого – короткого, а з якого – «нормального», як це робить, наприклад, Х.-К. Найхаусс, вважаючи, що *«стисле оповідання все ще досі не схоплено ситом визначень літературознавства»*,³⁰⁰ але може мати обсяг *«від двох рядків до максимуму трьох сторінок, бо зверху цього кажуть вже про оповідання коротке»*.³⁰¹ Він спирається при цьому на своїх попередників, які теж йшли кількісним шляхом оцінки жанру: Пауля Фехтера (1949: *«коротше, ніж довжина перерізу волосини»*³⁰²), Вальтера Хьоллерера (1962: *«дрібна художба прози»*³⁰³), Венделіна Шмідт-Денглера (1972: *«карликова проза»*, *«дрібниця»*³⁰⁴) та ін.

Взагалі історія теорії стислого оповідання, його відмежовування від короткого і малого оповідання та від інших малих епічних типів художнього тексту ще не написана. Але не викликає сумніву його походження від короткого оповідання, бо навіть у 1980-90-ті роки, як вже було відмічено вище, ці два жанри або змішують дослідники, або розмежовують лише за обсягом. Так, помітний рух творців цієї теорії впадає в очі в 1980 роки, коли Мюнхенське видавництво **"Deutscher Taschenbuch Verlag"** стало друкувати двомовну серію світового короткого оповідання (в оригіналі та в перекладі німецькою мовою).

У цій серії, що нараховує два десятки антологій, коротке та стисле оповідання все ще змішуються, хоч інколи і з'являються розмежовування між ними (наприклад, антологія **"Zweiundzwanzig kurze Kurzgeschichten; Twenty Short Shortstories: Englisch – Deutsch.** – München : DTV, 1983"), але навіть замість німецького терміна *"Kürzestgeschichte"* (**«стисле**

оповідання») ще використовується калька з англійської – "Short Shortstory" ("kurze Kurzgeschichte" – «мале коротке оповідання»).

Мало за своєю суттю змінилася ситуація і наприкінці 1990-х років. Так, провідний німецькомовний бібліографічний словник "**Schlagwort – Bibliographie**", який щорічно надає повний звіт про новини поліграфічного ринку німецькомовних країн, ще в 1997 році не мав рубрики «стисле оповідання», а об'єднував усі малі епічні форми (мале, коротке, стисле оповідання) під однією (але двомовною: німецько-англійською) назвою "*Kurzgeschichte – Short Story*" («**коротке оповідання**»).³⁰⁵ Аналогічно вів себе тоді і інший бібліографічний довідник такого ж складу.³⁰⁶

І хоч витоки теорії стислого оповідання встановити через це важко, як, до речі, і джерела теорії оповідання короткого, з якого і виникло стисле, не можна не вказати на те, що сам термін «стисле оповідання» з'явився значно раніше його теорії³⁰⁷ і що про його «батька» – коротке оповідання – як явище художньої практики і теорії 1930-х років активно заговорив Ханс-Адольф Ебінг ще в 1936 році.³⁰⁸

Щоправда, після нього було багато спроб віднести появу цього жанру до значно раніших часів (так, Хельга-Мален Дамрау, 1967, знайшла його в XIX ст.³⁰⁹), але для теорії короткого та стислого оповідання це не мало великого значення, бо мова тут йшла про позачасову жанрову форму, а не про прикутий до конкретної хронологічної дійсності жанровий зміст. Саме в такому напрямі вирішували проблеми поетики короткого оповідання «батьки» його теорії: Елізабет Ланггессер (1949),³¹⁰ Карлхайнц Ціротт (1952)³¹¹ та ін.

Саме у 1950-ті роки коротке оповідання, накопичивши досить своєї теорії, почало сприймати себе як особливий серед інших малих епічних форм тип художнього тексту. Так, у 1955 році газета "**Die Welt**" організувала конкурс короткого оповідання, першу премію в якому одержав Херберт Малеха за твір «**Випробування**» ("**Die Probe**"). Але повні права «громадянства» в літературному житті воно отримало значно пізніше, коли, як було визначено вище, почали з'являтися його антології, підготовлюючи ґрунт для «висіву» та проростання нового типу художнього тексту – стислого оповідання.

А в 1950-60-ті роки таке накопичення йде паралельними шляхами: автономні праці про коротке оповідання і синкретичні про всі малі епічні форми. І лише в 1970-80-ті роки та пізніше активно виходять друком антології та науково-методичні дослідження стислого оповідання,³¹² хоч і сам німецький термін "*Kürzestgeschichte*", і його перша збірка з'явилися в Німеччині, як вже повідомлялося, значно раніше (1955).³¹³

Першим шляхом йдуть, хоч і трохи повільно, боязливо, насамперед автори-практики: Зігфрід Ленц друкує збірки своїх новел під двома назвами – змістовний заголовок і жанровий підзаголовок («**Мисливець**

насмійки: короткі оповідання», 1958; *«Плавучий маяк: короткі оповідання*», 1960, тощо³¹⁴), аналогічно робить і Йозеф Редінг, значний практик і непоганий теоретик не лише короткого, а й стислого оповідання,³¹⁵ який одним із перших визначив його домінантою символізацію (тобто, за мою термінологією, полісемантизацію) мовлення;³¹⁶ також діє і Арно Шмідт (1966)³¹⁷ і багато інших.

За практиками прямують і теоретики, підсумовуючи в монографіях 1970-х років наслідки нових тенденцій у художньому мовленні: Ян Кніперс,³¹⁸ Пауль-Отто Гутманн,³¹⁹ Райнер Фрідрікс,³²⁰ Людвіг Ронер,³²¹ Ханс-Крістоф Найхаусс,³²² Клаус Любберс³²³ та ін.

Другий шлях використовували більшою часткою укладачі антологій та деякі письменники й дослідники. В 1950-60-ті роки вони ще не розмежували малі епічні жанри і почали це робити (та й то не повністю) лише в 1970-80-ті роки.³²⁴ Багато авторів навіть після появи і активного використання іншими терміна "Kurzgeschichte" (*«коротке оповідання»*) продовжували брати інші означення: "Kurzprosa" (*«мала проза»*), "kurze Prosa" (*«коротка проза»*), "kleine Prosa" (*«невеличка проза»*), не відрізняючи тим самим коротке оповідання від інших, зовнішньо подібних типів художнього тексту. Так, Гюнтер Кунерт, провідний творець короткого та стислого оповідання, називає збірку своїх невеличких новел (де є і класичні короткі оповідання) *«невеличка проза...»*³²⁵

Мимоволі виникає припущення, що теорія малих епічних текстів взагалі і короткого та стислого оповідання зокрема на початку 1970-х років (час виходу названої вище збірки новел Г. Кунерта) якщо і розроблюється, то не для широкого кола читачів та фахівців, а лише для вузькообмеженого та прагматично орієнтованого. Мається на увазі той факт, що саме в цю добу декілька німецькомовних видавництв розпочинають друкувати серії антологій та науково-методичних книжок для середньої школи під різними назвами: *«Робочі тексти для навчальних занять»*,³²⁶ *«Інтерпретації»*³²⁷ тощо, не кажучи вже про твори окремих авторів та укладачів.³²⁸ Виходить, що теорія короткого, а потім і стислого оповідання виникла через вкрай актуальні потреби шкільного навчання літератури: «товсті тексти» використовувати було незручно (бо вони вимагали для свого вивчення багато часу та уваги, яких в учнів не було), а малі тексти ще не мали своєї теорії, хоч і здавалися немовби спеціально виготовленими для середньої школи.

Сказане вище про початок розмежування малих епічних форм лише в 1970-80-ті роки не означає, що раніше таких спроб не було, і не суперечить фактам про теоретичні праці щодо короткого оповідання Х. А. Ебінга (1936),³²⁹ Е. Ланггессер (1949),³³⁰ К. Ціротта (1952),³³¹ К. Додерера (1953),³³² Х. Бендера (1962),³³³ В. Хьоллерера (1962),³³⁴ Р. Кільхенманн (1967)³³⁵ та ін. Мова йде про те, що до фіксації в 1980-ті

роки «найновітнішого» типу художнього тексту (стислового оповідання) його «батько» (коротке оповідання) був напівлегальним текстовим явищем, як потім стане напівлегальним і його породження – оповідання стисле.

Симптоматично, що в першій значній праці про нього – збірнику Х.-К. Найхаусса «*Стислі оповідання*» (1982) в розділі «*Бібліографія до теорії жанру*» перераховуються публікації про будь-які малі епічні форми (коротка проза, коротке оповідання, анекдот, історія, байка, притча, повчання) і не наводиться жодної про стисле оповідання!³³⁶ А одну з перших антологій американського стислого оповідання, виданих у Німеччині, її укладач називає англійським терміном "*Short-Shortstories*" («*мале коротке оповідання*») та надає йому поетичного перекладу німецькою мовою, зовсім не відповідного до вже давно існуючого німецького терміна "*Kürzestgeschichte*" («*стисле оповідання*») – "*plötzliche Geschichten*" («*раптові оповідання*»).³³⁷

Навіть формальні теоретичні «батьки» стислого оповідання, які використовували цей термін, та його фактичні теоретичні «батьки», які застосовували більш узагальнений термін «*коротке оповідання*», помилялись щодо визначення його суті, бо вбачали в новому типі художнього тексту лише жанрову форму (обсяг), забуваючи про жанровий зміст (соціальне узагальнення) та жанрову функцію художнього мовлення (полісемантизацію). Так, Х.-К. Найхаусс серед його 13 ознак, які, з об'єктивної точки зору, по-перше, притаманні будь-якому притчевому малому епічному тексту (афоризму, байці, анекдоту тощо), а по-друге, навіть і для них є факультативними, не називає жодної мовної,³³⁸ хоча три з цих 13 ознак об'єктивні і можуть таку імплікувати (а саме – полісемантизацію слова): «*брак повноти дії*» ("*Verknappung*"), «*освітлення реальності магічним світлом*» ("*läßt das Reale magisch leuchten*"), «*поява гротеску*» ("*öffnet dem Grotesken Raum*").³³⁹

Щоправда, про відношення стислого оповідання до мови Х.-К. Найхаусс каже в своїй праці, але лише про онто- та культурологічну критику ним мови.³⁴⁰ Дослідник забуває при цьому, що така критика розпочалась не стислим оповіданням і не після другої світової війни, а «великими» жанрами на початку ХХ ст.: Карлом Краусом, Егоном Фріделлем, Еденом фон Хорватом, Еліасом Канетті та ін.

Не краще обстоїть справа з головними ознаками стислого оповідання і в інших теоретичних працях щодо малих епічних текстів, де зернятко істини майже втрачається серед накопичень неплодних речей. Так, Херберт Айзенрайх, провідний автор малих жанрів, писав у своїй статті 1957 року, яка не втратила свого аналітичного сенсу і сьогодні, що, хоча сутність оповідання малого формату і важко встановити,³⁴¹ він вбачає його домінанту в місці точки зору автора на предмет зображення: найбільша віддаленість – у романіста, знаходження всередині – у лірика, найбільша

близькість – у творця малих оповідань,³⁴² який «використовує його лише як можливість для розповіді».³⁴³

Якщо під цим означенням розуміти намір Х. Айзенрайха висунути в оповіданні малого формату на перший план не прямий зміст слова (тобто не загальноконвенціональний шар семантики лексеми), а переносний (контекстний та підтекстний як натяк на іншу ситуацію, або, говорячи словами Х. Айзенрайха, «як можливість для розповіді»), то можна заявити, що Х. Айзенрайх одним із перших, як і його попередника на цьому шляху Е. Ланггессер,³⁴⁴ об'єктивно акцентує полісемантизацію художнього мовлення як основу стислого оповідання.

Про справедливість такого висновку свідчить і подальше твердження Х. Айзенрайха про те, що стисле оповідання (він називає його просто «оповідання») на відміну від інших малих епічних жанрів змальовує не «щось точне, щось реально визначене», а «саме себе».³⁴⁵

Аналогічні думки про функцію художнього мовлення в стислому оповіданні висловлювали (зрозуміло, не в наведеній вище термінології, а за її суттю) і деякі інші дослідники, стверджуючи, що мовленнєві засоби малих епічних форм (а, отже, і стислого оповідання) «більш натякають, ніж висловлюють».³⁴⁶

Отже, об'єктивна відповідь на питання, яке оповідання треба вважати за стисле, може народитися лише на якісних засадах: там, де мала епічна форма підпадає під панування полісемантизації мови (і через це – символізації змісту) і виникає жанр стислого оповідання. І тоді він дійсно може мати обсяг, як каже Х.-К. Найхаусс, від двох рядків до трьох сторінок,³⁴⁷ тільки треба сприймати ці цифри як літоту та гіперболу, як вказівку на можливо малий та можливо невеликий обсяг тексту, а не як реальність (як це помилково робить сам Х.-К. Найхаусс), бо два рядки у прямому розумінні можуть означати афоризм або анекдот, але аж ніяк не стисле оповідання (як про це свідчить антологія Дітріха Круше, яка видана після збірки Х.-К. Найхаусса³⁴⁸).

З іншого боку, не будь-які «два рядки» (в переносному розумінні, про що сказано вище) або «три сторінки» стають стислим оповіданням. Так, твір Хайміто фон Додерера «Шанобливість до старості»³⁴⁹ з 11 рядками є стислим оповіданням навіть незважаючи на його нарисний характер, бо має зерно типологічної полісемантичної ситуації; так, «Лист з Америки» Йоганна Бобровського³⁵⁰ з 80 рядками теж є стислим оповіданням, хоч і має, на поверховий погляд, побутовий сюжет, який поступово переростає в іносказання. А от твір Гюнтера Айха «Петер-поштовик»,³⁵¹ що нараховує 23 рядки, не може бути віднесеним до цього нового типу художнього тексту не через те, що не має сюжету та що є скоріше роздумами про персонажі дитячих казок, а тому, що йому бракує полісемії, притчеїзної мовлення!

І звичайно (зовсім протилежний приклад), не може бути оповідання стислим, якщо притча (або навіть символ) виникає не за рахунок полісемії слова, а через систему натяків, ремінісценцій, алюзій тощо, які можуть так і залишитися сумою позатекстових посилань,³⁵² а можуть скластися в нову систему – міфологізацію, що потребує значного обсягу тексту, більшого, ніж повинно мати стисле оповідання.³⁵³

Інша справа (тобто: не зважаючи на обсяг), що деякі прості історії стають стислим оповіданням лише за рахунок узагальненого сюжету (Й. Бобровський, *«Інтер'єр»*³⁵⁴), є такі, котрі сприймаються як притча тільки після останнього речення (наприклад, *«Отак, Пінеллі»* Хорста Бінгеля³⁵⁵), але зустрічаються і такі, що символічні вже з першого слова (наприклад, Саїд, *«Ця тварина, яка не існує»*;³⁵⁶ Х. фон Додерер, *«Залякування»*³⁵⁷).

Останні приклади цікаві з лінгвістичного боку: якщо у Саїда притча виникає за рахунок тропеїзації нісенітниць, то у Додерера – через деталізацію того, що принципово, за своєю суттю, не може бути деталізованим (ретельний опис злочину та покарання чайника за те, що він укусив господаря).

Отже, вкрай потрібно визначити ступінь та шляхи й форми полісемантизації мовлення у стислому оповіданні, розуміючи під ступенем рівень насиченості, варіативності полісемії (тобто багато чи мало її, бо є такі стислі оповідання, які тотожні символу, а є і такі, котрі дорівнюються звичайнісінькій історії, а між ними – море ущільнення змісту), під шляхом – швидкість полісемантизації (тобто коли вона починається: з самого початку чи лише з якогось конкретного моменту або ж тільки наприкінці твору, як це має місце в анекдоті), а під формою – методику наповнення лексеми багатозначністю (тобто нашарування семантичних верств, гра слів, тропеїзація тощо).

Так, стисле оповідання Юргена Беккера *«Раніше все це було зовсім інакше»*³⁵⁸ – це відвертий символ, який зростає з самого початку тексту шляхом накопичення, а *«Молодий чоловік»* Томаса Бернхарда³⁵⁹ – суто побутова історія, яка стає притчею лише у своєму фіналі, тоді як – *«Службовці»* Петера Бікселя³⁶⁰ – це щось зовсім не визначене, не усталене.

Можливо, що оповідання останнього типу є ще генетичною пуповиною до короткого оповідання, з якого і відбрунькувалось оповідання стисле: зовсім не випадково вони мають і найбільший обсяг, тоді як оповідання першого типу (тобто такі, що творяться суб'єктивно, за задумом самих авторів як притча) втілюються у найменший об'єм (наприклад, цикл Б. Брехта *«Оповідання про пана Койнера»*³⁶¹).

Не можна не бачити і того, що стислі оповідання «неусталеного» типу інколи використовують для раптової полісемантизації найпростішу гру

слів (точніше: слівформ), і це функціонально нагадує колишній футуристичний задум, який лише через аналогію з класичним стислим оповіданням сприймається як притча, бо побудований на тому ж принципі полісемії, але без його художньої функції символізації змісту, що панує в класичному стислому оповіданні. Так, твір Саїда «*Ця тварина, яка не існує*» є лише сумою метафористичних речень, які не складають сюжету і можуть бути продовженими будь-якими додатковими словосполученнями.

І хоч такі твори вже межують з літературою абсурду, бо суб'єктивно, за задумом свого автора, будують не естетичну модель реального світу (тобто не пізнають його художньо), а випадкове за формою та за змістом узагальнення нісенітничі (тобто спробують скласти з уламків реального світу будь-яку конструкцію несподіваної форми та безсенсного змісту), саме останнє і виступає тут як натяк на можливу полісемію, яку читач сам доведе до своєї особистої «притчі», що і дозволяє віднести їх до жанру стислого оповідання (як до одного з дискусійних підвидів).

Класичні ж стислі оповідання втілюють такий натяк як обов'язкову полісемію, як авторську притчу, котра, як вже було сказано вище, може починатися з першого слова твору, а може виникати лише після фінального слова, як в анекдоті, але на відміну від останнього, який створюється заради красивого словця, у стислому оповіданні таке слівце перегортає всю попередню «нормальну» ситуацію і робить її притчею.

Так, у вже названому вище стислому оповіданні Х. Бінгеля «*Отак, Пінеллі*»³⁶² сама назва насторожує можливістю полісемантичного тлумачення, бо французьке "*allez*" помітно й відчутно нагадує своєю формою німецьке "*alles*", хоча семантика в них зовсім різна, майже протилежна: експресивне спонування до дії (в цирковій виставі) в першому випадку та нейтральне узагальнення у другому. Отже, з урахуванням опису зовнішності та дій Пінеллі (косметична маска на обличчі, номер з велосипедом тощо) ця французька лексема створює семантику цирку, комедії масок, Арлекіна й П'єро.

Але все оповідання не «працює» на таку атмосферу, бо в ній немає нічого італійського (крім прізвища персонажа), а є проста, немудра, безпосередня історія бідного долею велосипедиста. Навіть не історія, з першого погляду, а лише один з її епізодів, бо читач може уявити собі, що поїздки вулицями на велосипеді є хобі Пінеллі. І тільки дві вказівки на те, що йому подобаються «виступи» перед дітьми³⁶³ і що господарка квартири, яку орендує Пінеллі, не поділяє його захоплення,³⁶⁴ наводять перш за все на роздуми, що велосипедні поїздки – це не хобі, а сенс його життя.

Події, що підштовхують читача до такого узагальнення звичайної історії, нарощуються після другої вказівки лавиною: через два тижні хвороби він встає, хоч ще не вилікувався, а господарка лає його; однак

Пінеллі не просто захоплюється катанням, він готується до поїздки як до виходу на арену життя,³⁶⁵ навіть накладає на обличчя маску, хоч раніше автор оповідання не робив і малого натяку на ретельність підготовки до поїздки, а тепер пише, що Пінеллі робить і сьогодні все, як завжди. Тому зараз персонаж виступає як справжня діюча особа італійської комедії масок, розважальної, нікчемної до появи великого італійського драматурга-просвітителя Карло Гоцці (1720-1806) і пізнавально-повчальної, філософської у нього і після нього у багатьох його прихильників.

Тепер автор постійно й активно звертає увагу читача на ті риси характеру персонажа, які перетворюють його з простої пересічної людини на людську істоту (поки що не на особистість), що усвідомлює відповідальність за свої вчинки та навкілля.³⁶⁶

Але навіть і зараз, після третього нашарування полісемії, можна ще сприйняти все як психологізацію, а не символізацію дії. Не випадково ж з'являється тут уперше і монолог персонажа у формі, щоправда, непрямой мови³⁶⁷ і виникають безпосередні вказівки на психологізм ситуації.³⁶⁸ Та ось виписується кінцеве речення "*Er macht immer nur einen Handstand*" («Він завжди робить лише одне і теж – стійку на руках»³⁶⁹) – і вся побутова історія Пінеллі висвітлюється полісемантичним світлом, бо в цьому реченні все багатозначно до символу: і складна лексема *Handstand* («стійка на руках») як еквівалент незвичайності існування (тобто велосипедні поїздки як сенс життя), і словосполучення *nur einen* («одне і теж»), де *einen* є неозначеним артиклем у функції кількісного числівника як репрезентант єдиного заняття людини у цьому світі, а модальна частка *nur* («лише») виступає підсиленням цієї трагічної обмеженості життя, і прислівник часу *immer* («завжди») з тією ж функцією, що і частка, і дієслово-присудок *macht* у конотативному значенні «жити», і навіть займенник-підмет *Er* («він») як означення будь-якої людини.

Лише тепер французьке циркове "*allez*" (у значенні «починай») стає узагальненим німецьким "*alles*" (з семантикою «що ж далі?» або «от і все!»), а вся «звичайна», побутова історія перевертається на загально-людську притчу.

Накреслена вище систематизація стислого оповідання за рахунок не обсягу (і навіть не прямого змісту!), а полісемантизації лінгвістичних засобів об'єктивно відрізняється від традиційних формальних класифікацій, бо виділяє цей тип художнього тексту з інших белетристичних як оригінальне, неповторне і функціонально відмежене від них естетичне явище і не розчинює його в типологічних витворах, як це роблять автори літературознавчих концепцій.

Так, Роберт Хіппе у своїй антології «*Байка*» (1981) дає в розділі про методичні вказівки до роботи над зібраними ним текстами розподіл

епічних жанрів лише за зовнішнім, формальним, обсяговим чинником: великі епічні твори, куди він відносить епос (фольклорний та куртуазний) і роман (з виділенням таких його підвидів, як біографічний, родинний, соціальний, роман інтриги) та малі епічні твори, до яких, на його думку, належать оповідання, новела, казка, сказання, легенда, байка, історія, коротке оповідання, анекдот.³⁷⁰

Р. Хіппе, хоч і не використовує терміна «*стисле оповідання*» (а лише його «джерело» – «*коротке оповідання*»), розмежовує, за логікою своєї думки, байку та коротке оповідання як різні типи тексту. Але в бібліографії і – головне! – в самій антології він до байки (так зветься його збірка) відносить і власне байку (Езоп, Федр та ін.), і історію (Лівій), і притчу (Лютер), і коротке оповідання (Турбер), і навіть стисле оповідання (Брехт), і багато чогось ще. Отже, він розпоширює байку до універсального малого типу художнього тексту. І це є його методологічною помилкою, типовою для багатьох дослідників малих епічних жанрів взагалі та стислого оповідання зокрема.³⁷¹

Помилковим (як наслідок суперечливої методології) виступає і його визначення байки: «*оповідання, в якому провідну роль відіграють тварини, рослини та речі і в якому обов'язково роз'яснюється яке-небудь певне повчання*».³⁷² Таке визначення підходить до багатьох малих жанрів, тоді як запропоноване в моєму дослідженні (полісемантизація мовлення, яка веде до символізації змісту та ущільнення форми) може стосуватися лише стислого оповідання.

Інша справа, що Р. Хіппе міг зробити, але так і не зробив, гіпотетичний висновок про те, що зміст німецького терміна "*Fabel*", який застосовують до байки, був з самого початку його запозичення з латинської мови значно ширшим, ніж зміст жанру «*байка*», бо означав у латині, як потім і в німецькій мові, «*сюжет*» і, отже, міг використовуватися для визначення двох типів байок: з повчанням (і тоді це вело до класичного типу байки) і без нього (і це могло породжувати стисле оповідання).

Але такий висновок є занадто гіпотетичним, бо робить стисле оповідання, майже як і байку, вічним типом художнього тексту, тоді як у дійсності воно є «позашлюбною» дитиною роману-епопеї ХХ ст.

Значно об'єктивнішим буде інший висновок: стисле оповідання, народившись з потреби втілити значну соціальну проблематику в мінімальну словесну форму і тим самим художньо «заперечити» (тобто перемогти) обсяжний жанр роману-епопеї, роману-циклу, роману-системи, з одного боку, та порожню тривіальну (масову) прозу, з другого, цілком логічно еволюціонувало до «мінімуму» своїх формальних та змістовних можливостей (згадаємо про «*два рядки*», які Х.-К. Найхаусс приписував нормі стислого оповідання) і не менш логічно почало розвивати себе до нової

жанрової форми – циклічного стислого оповідання (тобто до низки стислих оповідань, поєднаних логікою задуму).

Першою ластівкою тут можна назвати *«Оповідання про пана Коїнера»* німця Бертольта Брехта (1930-ті роки), проміжною стадією – роман швейцарця Петера Бікселя *«Пори року»* (1967), побудований, за ствердженням Вернера Бухера та Жоржа Амманна, *«як зібрання багатьох шматочків малої прози, розподілених, часто навіть дуже вдало, на обсяги в дві сторінки, в півсторінки»*,³⁷³ а класикою нового «малого-великого» типу художнього тексту – цикл стислих оповідань австрійця Хайміто фон Додерера (написаний у 1960-ті роки, а надрукований у 1970-ті), майстра цього жанру,³⁷⁴ іронічно протиставленого ним, як справедливо вважає Венделін Шмідт-Денглер,³⁷⁵ традиційному роману як соціальному епосу.

Цикл стислих оповідань (або, як робочий термін для цього нового піджанру, *«циклічне стисле оповідання»*) виникає, на перший погляд, якимось хаотично, а три його різновиди (сума оповідань, роман оповідань, цикл оповідань) з'являються майже одночасово, хоч за логікою жанрової форми повинні були йти лише у названій черзі, але як наслідок літературної еволюції циклічне стисле оповідання було цілком закономірним явищем: його народження передбачав ще в 1957 році майстер малих форм оповідань Херберт Айзенрайх, коли стверджував, що малі епічні тексти при всій своїй стислості й фрагментарності *«є частиною великого епічного задуму»*,³⁷⁶ його народження теоретично спробували осмислити автори колективної праці 1973 року про нові тенденції в сучасній німецькомовній літературі, коли заявляли, що стисле оповідання як будівельний матеріал перетворилося на різновид попереднього етапу на шляху оновлення романної форми, що стала дискусійною, і що літературний процес у 1970-ті роки характеризується *«нахилом до об'єднання й оцінки колишніх спроб створити більш значні, більш комплексні форми»*.³⁷⁷

Означати появу нового типу художнього тексту (циклічного стислого оповідання) могла лише одне: панування другого та третього семантичних шарів слова в тексті (контекстне та підтекстне), проти якого виступали навіть деякі його колишні прихильники,³⁷⁸ закінчилось. Художнє мовлення знову, як і в далеку античну післяолександрійську добу, і в недалеку європейську післябарочну, і в близьку загальносвітову післясимволічну, вимагає віддати поетичну владу першому лексикосемантичному шару (загальноконвенціональному), щоб зміг відбутися (точніше: повернутися!) вкрай потрібний європейській цивілізації аристотелівський акт мімесису, зміг вершитися загальнолюдський процес лінгвістично-когнітивної комунікації, змогла встановитися (через закриття «озонової дірки» словоблуддя) нормальна атмосфера соціального існування.³⁷⁹

ПІСЛЯМОВА

ІНШІ ТИПИ ЛІНГВОПОЕТИЧНОЇ ТИПОЛОГІЇ

Уважний читач цієї роботи не міг не помітити її однієї особливості, яку на перший погляд можна оцінити як методологічну помилку: прокламуючи лінгвопоетику як науку, котра повинна синтезувати дослідницькі можливості лінгвістики й літературознавства, автор цієї публікації, хоч і поклав до підвалин проведеного аналізу мовленнєвий і екстралінгвістичний принцип, акцентував все ж таки в жанровому відношенні вивчення скоріш літературних, а не мовленнєвих явищ: твір, творчість, жанр, напрямок тощо. Зрозуміло, що їх він подає як лінгвальні феномени – типи тексту, але, відверто кажучи, він і сам поки що не знає, чи можна тлумачити такий підхід як правильний чи хибний.

Може, такий підхід є єдино істинним для сьогоденної теорії лінгвопоетики?

Наступні розвідки в її межах відкриють, без сумніву, іншу типологію.

В усякому разі, новітні дослідження в галузі лінгвістики тексту робляться саме в такому напрямку. Так, одна з хронологічно останніх подібних праць (К. Адамцік, 2004) висвітлює єдиний, на погляд її автора, об'єктивний шлях оцінки тексту сприймаючим – шлях філологічного аналізу серед гущавини розмаїття інших стежинок. Інша справа, що (на відміну від принципів запропонованої у моїй книжці лінгвопоетики) К. Адамцік висовує на перше місце закони побудови тексту за допомогою мови (тобто займає творчу позицію адресанта), а не закони аналізу тексту за допомогою змісту моделі світу у слові (тобто не акцентує, як я, аналітичну позицію адресата): *«З часу виникнення новітньої лінгвістики тексту у 1960-ті роки розвинуто багато аналітичних підходів... [Тому ціль цієї книги] показати основні положення лінгвістичного аналізу тексту, які особливо потрібні студентам філологічних спеціальностей під час аналізу художніх та професійних текстів, котрі взагалі вимагають аналітичної напруги. Особливе значення надається при цьому тому, щоб увести так звану 'нову' лінгвістику тексту до традицій та предмета дослідження минулих зусиль (риторики, герменевтики, літературознавства, доструктуралістської граматики). Головна вага викладеного матеріалу полягає у тлумаченні чотирьох центральних описових явищ: ситуативного контексту, функції, теми, мовного втілення. Метою є роз'яснення зв'язку між варіативною лінгвістикою та лінгвістикою тексту»*.³⁸⁰

ПОСИЛАННЯ ТА ПРИМІТКИ

1. У 1960-70-ті роки Р. Якобсон написав цілий цикл статей-доповідей щодо лінгвістичного аналізу віршів та прози Радіщева (1965), Брехта (1965), Блока (1966), Пушкіна (1979), Толстого Л. Н. (1979) та ін., де навів чудовий реєстр фонетичних, лексичних, морфологічних і синтаксичних явищ у творах цих авторів, але не показав при цьому художньої функції цих лінгвістичних рівнів. І це зробив філолог зі світовим ім'ям, котрий має блискучі текстологічні, культурологічні та ін. розвідки старослов'янських рукописів! Дивись: Roman Jakobson. Selected Writing. III. – New York : Montou, 1981. – 814 p. (P. 311–321, 356–377, 544–567, 660–676, 696–706).

2. Walter Hinck. Betrübten, das auf Lieben reimt // 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen / hrsg. Von Marcel Reich-Ranicki. – Frankfurt am Main: Insel, 1995. – Bd. 3: Von Friedrich Schiller bis Joseph von Eichendorff. – 511 S. На с. 187–188 він, аналізуючи пісню Валерії з п'єси К. Брентано «Понс де Леон» (1804), вказує на її фольклорні джерела (і це справедливо), а також на подібність до поезії Гете «Знайда» (і це не може відповідати дійсності, бо вірш Гете написано через 9 років після пісні Валерії), на важку долю героїні, але не на художню функцію всього цього в пісні: "Die Blume selbst, hervorgewachsen aus vergossenen Tränen, ist bereits Leidensymbol, nicht mehr wie im 'Gefunden' Bild für die Liebespartnerin, die der Liebende nicht dem Welken überantwortet, sondern zu sich holt (wie in der Wirklichkeit Goethe das Mädchen Christiane)".

3. Grammatik, Wortschatz und Bauformen der Poesie in der stilistischen Analyse ausgewählter Texte / hrsg. von Hans Wellmann. – Heidelberg, 1993.

4. 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen / hrsg. Von Marcel Reich-Ranicki.- Frankfurt am Main : Insel, 1995. – Bde. 1-10. – 5180 S. (364, 566, 511, 546, 491, 495, 521, 484, 532, 680).

5. Gerhard Höhn. Heine – Handbuch / Höhn. Gerhard. – Stuttgart : Metzler, 1997. – 570 S.

6. Так, Г. Хьон (див. посилання 5, с. 68), аналізуючи, наприклад, у цілому непогано баладу Гейне «Лорелей», знаходить геніальність поета в умілому використанні ним алітерацій, вбачаючи в них семантику, якої вони не мають: «у спокійних початкових строфах домінують темні або довгі голосні 'у' та 'о', тоді як драматична дія в строфі 5 підкреслена світлим 'і'». Важко погодитися з цим твердженням, бо світле 'і' домінує в строфі 2, але в ній немає ніякої драматичної дії, а зовсім навпаки! З другого боку: Г. Хьон знаходить помилки Гейне там, де насправді треба констатувати геніальні знахідки поета. В наполегливому повторі епітета «золотий» він шукає лише зайве перебільшення, тоді як цей повтор

виправдовує трагедію нерозділеного кохання; опис вічно красивої і до людини байдужої природи Г. Хьон оцінює як «кліше», тоді як у системі художніх засобів балади цей опис виправдовує наступні дії Лорелей – "so dominieren in den 'ruhigen' Strophen des Binnenteils die dunklen oder langen Vokale 'u' und 'o', während die dramatische Handlung in Strophe 5 durch helles 'i' unterstrichen wird"; "Distanz kündigt sich allerdings in der übertriebenen Wiederholung des 'goldenen' an, zusammen mit der klischeehaften Abendstimmung". Аналогічна ситуація і в антології М. Райх-Раніцкі (див. посилання 4, том 4, с. 79): у чудовому поетичному нарисі Вольфа Вондрачека про поезію Гейне «На півночі дикій» розгорнута, власне, концепція не гейнівського оригіналу, а перекладу Лермонтова, який теж (як і В. Вондрачек) побачив у гейнівській мініатюрі лише зажуреність самотності, а не смуток нерозділеного кохання. От вже дійсно, як співається в пісні, «я ніщо не бачу, я ніщо не чую!» (у поета Гейне, зрозуміло!) – "er träumt vom brüderlichen Leid und der entsetzlichen Gemeinsamkeit im Schweigen ein Einsamsein; träumt, selbst gequält, doch nur von anderen Qualen" (Wolf Wondratschek. Was träumt die Palme?).

7. Naumenko A. M. Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes / A. M. Naumenko // "das Wort" '88–'89. – Zwickau, 1988. – S. 206–214.

8. Якобсон Р. Очередные задачи общей лингвистики / Р. Якобсон // R. Jakobson. Selected Writing. – IV. – New York : Montou, 1985. – P. 284–285: «В 1915 г. основан Московский Лингвистический кружок (...). Он искал нового в лингвистике, он искал новых связей этой дисциплины (...) с учением о различных функциях языка и особенно о поэтической функции».

9. Брюсов В. Полное собрание сочинений и переводов / В. Брюсов. – Т. 4. – СПб., 1914 або: Брюсов В. Стихотворная техника Пушкина / В. Брюсов // Собрание сочинений в 7 томах. – Т. – М., 1975. – С. 61–99.

10. Бобров С. Новое в стихосложении А. С. Пушкина / С. Бобров. – М., 1915.

11. Гроссманн Л. Портрет Манон Леско / Л. Гроссманн. – М., 1922.

12. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений / Л. В. Щерба // Русская речь. – Пгр., 1923.

13. Пешковский А. М. Стихи и проза / А. М. Пешковский. – Л. – М., 1925; він же: Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. – М. – Л., 1930; він же: Стихи и проза с лингвистической точки зрения. – М., 1926; він же: Ритмика «Стихотворений в прозе» Тургенева // Русская речь. – Т. 2. – Л., 1928.

14. Брик О. Звуковые повторы / О. Брик // Два эссе о языке поэзии. – Ann Arbor 1964. – С. 4.

15. Брик О. Ритм и синтаксис / О. Брик // Там само, с. 72.

16. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник» / А. Белый. – М., 1929. – С. 34.
17. Там само, с. 30–31.
18. Тезисы Пражского лингвистического кружка; Гавранек Б. Задачи литературного языка и культура; Мукаржевский Я. Литературный и поэтический язык; Матезиус В. Язык и стиль / В. Матезиус // Пражский лингвистический кружок. – М., 1967.
19. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении / А. М. Пешковский. – М., 1935.
20. Поспелов Н. С. Сложное синтаксическое целое и основные особенности его структуры / Н. С. Поспелов // Доклады и сообщения Института русского языка АН СССР. – Вып. 2. – М. – Л., 1948.
21. Булаховский Л. А. Курс русского языка / Л. А. Булаховский. – К., 1952.
22. Виноградов В. В. О художественной прозе / В. В. Виноградов. – М. – Л., 1930. – С. 63.
23. Карпенко М. А. Роман М. Горького «Фома Гордеев»: опыт лексико-стилистического анализа / М. А. Карпенко. – К., 1963.
24. Левин В. Д. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII – начала XIX вв. / В. Д. Левин. – М., 1964.
25. Листрова Ю. Т. Иносистемные языковые явления в русской художественной литературе XIX в. / Ю. Т. Листрова. – Воронеж, 1979.
26. Цитуются за: Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения / А. Г. Горнфельд. – СПб., 1912. – С. 7.
27. Цитуются за: Артамонов Г. С. Литература 17-18 вв. / Г. С. Артамонов. – М. : Просвещение, 1973. – С. 32.
28. Зубков Б. Пишу, печатаю, диктую / Б. Зубков // Знание – сила. – М., 1976. – № 8. – С. 49: «... человечество становится всё говорливее. На десять библейских заповедей ушло 300 слов. Американская декларация независимости потребовала 1500 слов. Сообщение же о повышении цен на уголь в одной из капиталистических стран потребовало 26811 слов»
29. Бауш Р. Сравнительное языкознание, прикладная лингвистика и перевод / Р. Бауш // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М. : МО, 1978. – С. 55.
- 29-а. Harmut Böhme. Germanistik in der Herausforderung durch den technischen und ökonomischen Wandel // Ludwig Jäger, Bernd Switalla (Hrsg.). Germanistik in der Mediengesellschaft. – München, 1994. – S. 71: "...ob Modernisierungen zum Beispiel systemtheoretische Stratifikationen oder kognitionswissenschaftliche Reformulierungen nicht mit einem Verschwinden des Gegenstandes (...) bezahlt werden".
30. Селиверстова. Что могут дать точные науки для описания языковой семантики? / Селиверстова // Гуманитарное знание на пороге XXI ст. – Ижевск : УдГУ, 1997. – С. 8. И це висловлено майже через

півсторіччя після того, як світова філологія відмовилась від використання точних наук: "Die Zeit ist endgültig vorbei, als man auf Kongressen ernsthaft darüber diskutieren konnte, ob nicht die Analyse eines Dramas zu dem gleichen Grad von Exaktheit gebraucht werden könne, welcher etwa der einer mathematischen Formel entspricht. Es genügt eben nicht, die Kommata bei Mörike zu zählen, auch mit der Summierung bloßer Vokale in der Lyrik kommt man nicht weit" (Wiese, Benno von. Geistesgeschichte oder Interpretation? // Zwischen Utopie und Wirklichkeit: Studien zur deutschen Literatur. – Düsseldorf: Bagel, 1968. – S. 4–5).

31. Переписка А. Зоммерфельда с А. Эйнштейном. – М., 1973. – С. 182.

32. Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика / А. Д. Швейцер. – М.: Воениздат, 1973. – С. 3: «Теория перевода, одна из самых молодых отраслей науки о языке, переживает период бурного развития. За последние годы в рамках этой дисциплины возникло немало новых направлений, опирающихся на те или иные течения современного языкознания и предлагающих свою собственную интерпретацию процесса перевода и оценки его результатов. При этом порой речь идет лишь о попытках сформулировать уже известные положения в иных терминах».

33. Debus F. Überfremdung der deutschen Sprache? Zur Frage der englisch-amerikanischen Einflusses / F. Debus // Deutsch als Fremdsprache. – 2001. – N 1. – S. 195–204: "Kontaminierende Bildungen wie 'Denglisch', 'Engleutsch' oder 'Germeng' kennzeichnen oder brandmarken diesen Überfremdungsprozess". Див. також: Fabricius-Hansen Ch. Deutsch als Wissenschaftssprache in Skandinavien / Fabricius-Hansen Ch. // Deutsch als Fremdsprache. – 2001. – N 1. – S. 177–191; Debus F. Entwicklungen der deutschen Sprache in der Gegenwart und in der Zukunft? / F. Debus. – Stuttgart, 1999. – S. 18; Dietering H. Deutsch als Sprache der germanischen Literaturwissenschaft / H. Dietering // Deutsch als Wissenschaftssprache im 20. Jahrhundert / hrsg. von F. Debus u.a. – Stuttgart, 2000. – S. 159–175; Hoberg R. Sprechen wir bald alle Denglisch oder Germeng? / R. Hoberg // Die deutsche Sprache zur Jahrtausendwende: Sprachkultur oder Sprachverfall? / hrsg. von K. M. Eichhoff-Cyris u.a. – Mannheim, 2000. – S. 303–316.

34. Шіллер Ф. Промова 26.06.1784: "... der unversöhnliche Haß, womit Fakultäten auf freie Künste heruntersehen – und diese Verhältnisse werden fortleben, bis sich Gelehrsamkeit und Geschmack, Wahrheit und Schönheit als zwei versöhnte Geschwister umarmen".

35. Спенсер Г. Опыты / Г. Спенсер. – Т. 3. – СПб., 1866. – С. 50: «Высшее искусство всякого рода основано на науке. Без науки не может быть ни совершенного произведения, ни совершенной оценки».

36. Wiese Benno von. Geistesgeschichte oder Interpretation? / Wiese Benno von. // Zwischen Utopie und Wirklichkeit: Studien zur deutschen Literatur. – Düsseldorf: Bagel, 1968. – S. 3–23: "Das Kriterium der

Wissenschaftlichkeit schließt das des Gefühls nicht aus".

37. Радчук В. Д. Що таке інтерпретація? / В. Д. Радчук // *La traduction*. – Київ, 1997. – С. 41: «... наука (...) орієнтована на об'єкт, а не на суб'єктивні якості вченого, (...) тоді як у мистецтві всі пізнання об'єкта здійснюються через призму естетичних потреб і особистісного ставлення...».

38. Будагов Р. А. В какой мере «лингвистика текста» является лингвистикой? / Р. А. Будагов // *Филологические науки*. – 1979. – № 2. – С. 13–19.

39. Москальская О. И. Грамматика текста / О. И. Москальская. – М., 1981.

40. Hartmann P. Textlinguistische Tendenzen in der Sprachwissenschaft / P. Hartmann // *Folia linguistica*. – V. 8. – The Hague, 1975.

41. Halliday M. A. K. Cohesion in English / M. A. K. Halliday, R. Hasan. – London, 1976.

42. Тут і далі у квадратних дужках вказано національно забарвлені морфеми, які суттєвої ролі для нашого експерименту не відіграють.

43. Стороха Б. Принципи візуальної поезії у практиці української та німецькомовної літератур / Б. Стороха // *Вікно в світ*. – К. : НАНУ, 2001. – № 1. – С. 139–140.

44. Бисималиева М. К. О понятиях «текст» и «дискурс» / М. К. Бисималиева // *Филологические науки*. – 1999. – № 2. – С. 80: «Пожалуй, наиболее полным является определение текста, данное И. Р. Гальпериным».

45. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М., 1981. – С. 18: «Произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда основных единиц (сферхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку».

46. Барт Р. Избранные труды / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 424: «... культурный код текста (...) – это вписанность текста в уже существующие тексты».

47. Там само, с. 387: «современный скриптор рождается одновременно с текстом, у него нет никакого бытия до и вне письма».

48. Цитується за: Мурач Л. А. Интертекстуальный анализ / Л. А. Мурач, Н. А. Полежаева // *Вісник ЗДУ : Філологічні науки*. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – № 1. – С. 107: «В явление, которое принято называть интертекстуальностью, следует включать тексты, возникающие позже произведения: источники текста существуют не только до текста, но и после него».

49. Золян С. Т. Семантические аспекты поэтики адресата / С. Т. Золян // *Res philologica*. – М. – Л. : Наука, 1990. – С. 533. Цитируя Иоффе И. Л. («... содержание, смысл и красота – не свойства произведения, но наше

отношение к нему, его применение»), он полностью с ним солидаризируется.

50. Різун В. В. Аспекти теорії тексту / В. В. Різун // Різун В. В. та ін. Нариси про текст: теоретичні питання комунікації і тексту. – К. : Київський університет, 1998. – С. 7.

51. Там само.

52. Кубрякова Е. С. Виды пространств текста и дискурса / Е. С. Кубрякова, О. В. Александрова // Категоризация мира: пространства и время. – М. : МГУ, 1997. – С. 24: «Чем глубже уровень понимания текста, тем больше количество разных направлений в его интерпретации он открывает. (...) представления о тексте и дискурсе и не должны быть исчерпаны жесткими их дефинициями и не укладываются в рамки строгих категорий».

53. Hомsky N. Rules and representations / N. Hомsky. – N. Y., 1980. – P. 223–224.

54. Див. пос. 48, с. 107: «Существо текста – не в тексте как таковом, а в его межтекстовом характере».

55. Лотман Ю. М. Текст как семиотическая проблема / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 137: «... тексты для большинства непонятны и подлежат истолкованию».

56. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – С. 25.

57. Fillmore Ch. J. Linguistics as a Tool for Discourse Analysis / Ch. J. Fillmore // Handbook of Discourse Analysis. – V. 1. – London, 1985. – P. 11–39.

58. Див. пос. 44, с. 83–84: «... в этом случае мы уже будем иметь дело не с текстом, а с набором или последовательностью часто не связанных по смыслу, но грамматически правильных предложений».

59. Ockel Eberhard. Wie kann ein Text durch gestaltetes Lesen zur Entfaltung der mündlichen Ausdrucksmöglichkeiten beitragen? / Ockel Eberhard // Muttersprache: Vierteljahresschrift für deutsche Sprache. – Jg. 108. – H. 3. – Wiesbaden, 1998. – S. 252: "Ein Text ist für mich jede gegliederte, in sich geschlossene und sinnhaft verknüpfte Sammlung von Sätzen, Wörtern oder Silben".

60. Jeschke C. Tanz als Bewegungs Text / C. Jeschke. – Tübingen : Niemeyer, 1991. – 380 S.

61. Див., наприклад: М. А. К. Halliday. The linguistic sciences and language teaching / М. А. К. Halliday. – London, 1964; Klein W. Variation in der Sprache. – Kronberg, 1974; Narings K. Sprachliche Varietäten / K. Narings. – Tübingen, 1981.

62. Колшанский Г. В. Коммуникативная функция и структура языка / Г. В. Колшанский. – М., 1984. – С. 3.

63. Будагов Р. А. Борьба идей и направлений в языкознании нашего времени / Р. А. Будагов. – М. : Наука, 1978. – С. 93: «... центральная функция языка (функция общения) оказалась отодвинутой на самый задний план».

64. Бондарко А. В. Теория морфологических категорий / А. В. Бондарко. – Л., 1976. – С. 17: «В понятии функции как назначения той или иной единицы языка следует различать два аспекта: потенциальный и результативный. Функция в потенциальном аспекте (...) – это присущая той или иной единице в языковой системе способность к выполнению определенного назначения и к соответствующему функционированию. Функция в результативном аспекте (...) – результат функционирования данной единицы во взаимодействии со средой, т. е. назначение как достигнутая цель».

65. Рудяков А. Н. Лингвистический функционализм и функциональная семантика / А. Н. Рудяков. – Симферополь : Таврия-Плюс, 1998. – С. 8: «... присущее определенной части лингвистов отождествление функции и использования, применения, употребления, функционирования, о недопустимости которого писал А. В. Бондарко...».

66. Там само, с. 11: «...природа реалии есть форма ее функции, природа реалии есть явление, функция – ее сущность».

67. Потехня А. А. Мысль и язык / А. А. Потехня // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и изложениях. – Ч. 1. – М. : Просвещение, 1964. – С. 139: «Внутренняя форма слова есть отношение содержания мысли к сознанию».

68. Бюллер К. Теория языка / К. Бюллер // Звегинцев В. А. История языкознания XIX–XX веков в очерках и изложениях. – Ч. 2. – М. : Просвещение, 1965. – С. 25–26.

69. Леонтьев А. Н. О двойном аспекте языковых явлений / А. Н. Леонтьев, А. А. Леонтьев // Философские науки. – 1959. – № 2. – С. 118: «Функция языка – это также функция осознания, т. е. такого отображения объективной действительности, которое является как бы преломленным через призму общественно накопленного и обобщенного опыта, зафиксированного в языковых значениях».

70. Ломоносов М. В. Предисловие к «Российской грамматике» / М. В. Ломоносов // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. – Т. 7. – М. – Л., 1952. – С. 392: «И ежели чего точно изобразить не можем, не языку нашему, но недовольному своему в нем искусству приписывать долженствуем».

71. Ейгер Г. В. Механизм построения языковой правильности высказывания / Г. В. Ейгер. – Х., 1990. – С. 21: «Мы имеем здесь (при осознании мира субъектом – Н. А. М.) дело с концептуальной функцией языка (категоризация, классификация явлений и оформление мысли)»; с. 23: [эту функцию можно назвать] «отражательной», [потому что она создает] «языковую картину мира».

72. Grimm J. Über den Ursprung der Sprache / J. Grimm // Grimm J. Reden in der Akademie / hrsg. von Werner Neumann und Hartmut Schmidt. –

Berlin : Akademie-Verlag, 1984. – S. 83: "... alle Sprachen sind eine in die Geschichte gegangene Gemeinschaft und knüpfen die Welt aneinander, (...) ihre Mannigfaltigkeit eben ist bestimmt, den Ideengang zu vervielfachen und zu beleben, von dem sich ewig erneuerndem, wechselnden Menschengeschlecht wird der köstliche allen dargebotene Erwerb auf die Nachkommen übertragen und vererbt, ein Gut das die Nachwelt zu erhalten, zu verwalten und zu mehren angewiesen ist...".

73. Jakobson R. *Linguaggi nella società e nella tecnica* / R. Jakobson. – Milano, 1970. – P. 11.

74. Davidheiser James C. *Die auswärtige Sprachpolitik der Bundesrepublik Deutschland aus der Sicht eines amerikanischen Germanisten* / Davidheiser James C. // *Muttersprache : Vierteljahresschrift für deutsche Sprache*. – Jg. 108. – H. 3. – Wiesbaden, 1998. – S. 193: "... ist Sprache nicht nur ein Kommunikations medium, sondern auch ein Vermittler von Kultur".

75. Розенталь Д. У. *Практическая стилистика русского языка* / Д. У. Розенталь. – М. : ВШ, 1987. – С. 22: «Важнейшие общественные функции языка: общения, сообщения, воздействия».

76. Мартине А. *Основы общей лингвистики* / А. Мартине // Звегинцев В. А. *История языкознания XIX-XX веков в очерках и изложениях*. – Ч. 2. – М. : Просвещение, 1965. – С. 406: «В первую очередь язык является (...) основанием для мысли (...). С другой стороны, человек часто обращается к языку с целью высказаться (...). Равным образом можно было бы говорить и об эстетической функции языка (...) ввиду ее тесной связи с коммуникативной и экспрессивной функциями».

77. Полюжин М. М. *Сучасні парадигми лінгвістичних досліджень* / М. М. Полюжин // *Проблеми романо-германської філології*. – Ужгород : УДУ, 1998. – С. 11: «... мова є інструментом, зняряддям, засобом, механізмом для здійснення певних цілей і реалізацією людиною певних намірів...».

78. Задорожний Б. М. *Про одну нерозв'язану мовознавчу проблему* / Б. М. Задорожний // *Іноземна філологія*. – Випуск 11. – Львів : ЛНУ, 1999. – С. 6: «Людська мова виникла тоді і там, коли і де вже існувала мова».

79. Herder Johann Gottfried. *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* / Herder Johann Gottfried // *Herders Werke in 5 Bänden*. – Bd. 2. – Berlin : Aufbau – Verlag, 1982. – S. 116: "Dies erste Merkmal der Besinnung war Wort der Seele! Mit ihm ist die menschliche Sprache erfunden"; S. 121: "Um das erste Wort als Wort, d.i. als Merkzeichen der Vernunft, auch aus dem Munde Gottes empfangen zu können, war Vernunft nötig; und der Mensch mußte dieselbe Besinnung anwenden, dies Wort als Wort zu verstehen, als hätte er's ursprünglich ersonnen".

80. Sommerfeldt, Karl-Ernst; Schreiber, Herbert. *Textsorten des Alltags und ihre typischen sprachlichen Mittel*. – Frankfurt a.M. : Lang, 2001. – 198 S. ("Annoncen", "Werbezettel", "Gebrauchsanleitungen").

81. Програма з теорії і практики перекладу (англійська та німецька мова) / Карабан В. І., Радчук В. Д., Коломієць Л. В. – Київ : НУ ім. Тараса Шевченка, 1999. – С. 2.

82. Fix, Ulla; Poethe, Hannelore; Yos, Gabriele. Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. – Frankfurt a.M. : Lang, 2001. – 236 S.

83. Див. пос. 65, с. 34: «... речь – это такая же абстракция, как и язык: (...) доступной для восприятия и непосредственного наблюдения речь становится только в форме текста...».

84. Див. пос. 63, с. 93–94.

85. Курушин Д. Проект гипертекстовой информационно-справочной системы «Венеция в русской культуре 19-20 вв». / Д. Курушин, О. Соболева // Гуманитарное знание на пороге XXI века. – Ижевск : УдГУ, 1997. – С. 48: «В основу гипертекстовой информационно-справочной системы 'Венеция в русской культуре 19-20 вв.' положены тексты, составляющие венецианский текст русской литературы, а также многочисленные данные по истории и культуре, дающие понятие о культурном контексте, в состав которого входит венецианский текст».

86. Будагов Р. А. Писатели о языке и язык писателей / Р. А. Будагов. – М. : МГУ, 1984. – С. 44: «Ранее говорили, будто бы существенны не слова, а предложения, теперь же утверждают, что еще существеннее сочетание многих предложений, любой текст, художественное сочинение (...). Размеры подобного текста тоже непрерывно увеличиваются. Текст 'Братьев Карамазовых' Достоевского, например, оказывается уже недостаточным, приходится говорить о собрании сочинений этого автора, а то и обо всей русской литературе прошлого столетия. Так начинают стираться грани между лингвистикой, с одной стороны, и историей литературы, историей культуры, историей общественной мысли – с другой. Возникает не взаимодействие наук – важная проблема нашего времени! – а их полное смешение».

87. Дивись, наприклад: Barthes R. Text / R. Barthes // Encyclopedia universalis. – Vol. 15. – Paris, 1973. – P. 78: «Будь-який текст є інтер-текстом, бо інші тексти присутні в ньому на різних рівнях у більш-менш знайомих формах: тексти попередньої культури і тексти культури навколишньої. Будь-який текст є новою тканиною, яку виткано зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом тощо, – всіх їх поглинуто текстом і перемішано в ньому, оскільки завжди до тексту та коло нього існує мова. Інтертекстуальність, потрібна передумова для кожного тексту, не може бути зведеною до проблеми джерел та впливів; вона є загальним полем анонімних формул, місце народження яких рідко можна знайти, бо вони виступають як невідомі або автоматичні цитати без лапок». Дивись також: Лотман Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи. – Т. 1. –

Таллинн, 1992. – С. 150 (про текстовий код як набір стереотипних для доби засобів вираження думки); Смирнов И. П. Порождение интертекста / И. П. Смирнов. – СПб., 1995.

88. Барт Р. Избранные статьи / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 424.

89. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М., 1987. – С. 216.

90. Див. пос. 52, с. 15–26.

91. Маються на увазі стали епітети, метафори, порівняння, мотиви, персонажі, сюжети тощо. А ось приклад з XIX ст.: якщо новелу німецького романтика Й. Ейхендорфа «Із життя одного нікчеми» (1826) прочитати уважно, то не можна не помітити в ній явних та прихованих «цитат»-ходів із поширеної у майже все попередні літературні періоди комедії помилок, але навряд чи хто із структуралістів оцінить вказану новелу як гіпертекст.

92. Medienkurse / hrsg. von B. Kettemann, M. Stegu, H. Stöckl. – F. a. M. : Lang, 1998. – 167 S. Дивись зокрема статтю цієї збірки: Lutz V. Hypertext: Das Medium und der Autor.

93. Koeppen W. Einer der spricht: Gespräche und Interviews / W. Koeppen. – F. a. M., 1995. – S. 186.

94. Flusser V. Die Schrift: Hat Schreiben Zukunft? / V. Flusser. – 4. Aufl. – Göttingen : Edition Imatrix, 1992. – S. 22, 56, 78.

95. Flusser V. Zwiesgespräche, Interviews 1967-1991 / hrsg. von K. Sander. – European Photography 1996. – S. 67; Flusser V. Zum Abschied von der Literatur / V. Flusser // Merkur. – N 451-452. – 40. Jg. – Sept. / Okt. 1986. – Hf. 9/10. – S. 898: "... neue, außersprachliche Denkart in nachalphabetischen Codes".

96. Cailliau R. The World Wide Web: Evolution, Regulation and Perspectives as a Medium of Information // [http:// science.orf.at/ science.orf-dor=vcailliau&cvent-id=23&tmp=106366](http://science.orf.at/science.orf-dor=vcailliau&cvent-id=23&tmp=106366).

97. Rossbacher K. Weiter lesen, weiter leben: Kein Abgesang auf gedruckte Lektüre / K. Rossbacher // Akten des X. Internationalen Germanisten Kongresses Wien 2000. – Bd. 1. – Wien : Lang, 2002. – S. 43: "... auf keinem Flughafen der Welt geht man mehr so ohne weiteres verloren".

98. Там само, с. 49–50.

99. Генис А. Гипертекст – машина реальности / А. Генис // Иностранная литература. – 1994. – № 5. – С. 148–149.

100. Затонский Д. Герой, что появился на свет лишь в XXXII главе, или Отходная здравому смыслу / Д. Затонский // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 2001. – № 3. – С. 6: «Жизнь и мнения Тристрама Шенди (...) не предназначены для упорядочения и еще менее призваны создать движение в направлении к какой бы то ни было 'Цели'».

101. Barthes R. The Death of the Author // Heath S. Image, Music, Text. – London : Fontana, 1997.

102. Foucault M. Was ist ein Autor? / M. Foucault // Foucault M. Schriften zur Literatur. – F. a. M., 1988. – S. 7–31.

103. Цит. за: Бэлза С. От Шерлока Холмса до комиссара Мегрэ / С. Бэлза // Мастера детектива. – М. : Правда, 1991. – С. 3: «После чтения Э. По. То, чего критики еще не заметили: новый литературный жанр, предвестие литературы XX в. Научная фантазия, сказка, основанная на принципе А + Б; литература болезненная и какая-то до прозрачности ясная. Никакой поэзии – воображение выверено анализом».

104. Денисенко С. Н. Особливості перекладу стійких словесних комплексів у процесі фразеологічної деривації / С. Н. Денисенко // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми : СумДУ, 1999. – С. 17.

105. Приходько Г. І. Способи вираження оцінки в сучасній англійській мові / Г. І. Приходько. – Запоріжжя : ЗДУ, 2001. – С. 6.

106. Шевченко И. С. Историческая динамика прагматики предложения / И. С. Шевченко. – X. : Константа, 1998. – С. 6.

107. Morris Ch.W. Foundations of the theory of sign / Ch.W. Morris. – Chicago : Univ. of Chicago Press, 1938. – 59 p.

108. Штеллинг Д. А. Грамматическая семантика английского языка: Фактор человека в языке / Д. А. Штеллинг. – М., 1966. – С. 5.

109. Duden Fremdwörterbuch. – 6. Aufl. – Mannheim : Dudenverlag, 1997. – S. 197; Duden Deutsches Universalwörterbuch. – 2. Aufl. – Mannheim : Dudenverlag, 1989. – S. 350; Wahrig G. Deutsches Wörterbuch. – Gütersloh : Bertelsmann Lexikon Verlag, 1997. – S. 365.

110. Knauer's etymologisches Lexikon / hrsg. von U. Hermann. – München : Lexikographisches Institut, 1983. – S. 117.

111. Bertelsmann Universal Lexikon. – Gütersloh : Bertelsmann Lexikon Verlag, 1990. – S. 200.

112. Harris Z. Discourse analysis / Z. Harris // Language. – 1952. – N 28. – P. 1–30.

113. Dijk T. van. Philosophy of action and theory of narrative / Dijk T. van. – Amsterdam, 1974; Dijk T. A. van. Strategies of Discourse Comprehension / Dijk T. A. van, Kintsch W. – New York : Academic Press, 1983. – P. 1: «В останні часи ціла низка гуманітарних наук збільшила свою зацікавленість вивченням зв'язного тексту, або дискурсу».

114. Pike K. L. Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior / K. L. Pike. – The Hague, 1954.

115. Bellert I. Über eine Bedingung für die Kohärenz von Texten / I. Bellert // Semantik und Generative Grammatik / hrsg. von F. Kiefer. – Bd. 1. – F. a. M., 1972. – S. 1–31.

116. Brown G. Discourse analysis / G. Brown, G. Yule. – Cambridge, 1983.

117. Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику / Дж. Лайонз. – М. : Прогресс, 1978. – С. 291: «... типичное высказывание включает

соотнесенность с некоторым объектом или лицом (...) [которое] мы будем называть в нашем изложении 'субъектом дискурса'».

118. Там само: посилання-коментар перекладача В. А. Звєгінцева: «Под 'дискурсом' обычно понимают законченное по мысли высказывание».

119. Див. пос. 52, с. 18: «... в современной науке анализ дискурса предполагает такое изучение текста, которое проводится с учетом социологических, психологических и других данных, сопровождающих создание и функционирование данного текста. Таким образом, дискурс предполагает междисциплинарную основу».

120. Там само, с. 19: «... под дискурсом следует иметь в виду именно когнитивный процесс, связанный с реальным речепроизводством, созданием речевого произведения, текст же является конечным результатом процесса речевой деятельности, выливающимся в определенную законченную (и зафиксированную) форму».

121. Степанов Ю. С. Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности // Язык и наука конца 20 в. / Ю. С. Степанов. – М.: РАН, 1995. – С. 44.

122. Слюсарева Н. А. Проблемы функционального синтаксиса современного английского языка / Н. А. Слюсарева. – М., 1981. – С. 61: «... при использовании любого из терминов 'текст' или 'дискурс' во всех случаях говорится об изучении языка в его живом употреблении, функционировании»; Шевченко И. С. К определению понятия дискурса в исторической прагмалингвистике / И. С. Шевченко // Вісник ХДУ: Серія «Романо-германська філологія». – № 435. – Х.: Константа, 1999. – С. 52: «... дискурс как текст (тексты), созданный в результате речевой деятельности представителей определенной лингвокультурной общности, рассматриваемый в совокупности его лингвистических параметров и социокультурного контекста»; див. також пос. 44, с. 78: «Междисциплинарный интерес к речи ('дискурсу' в западной терминологии вызвал к жизни множество подходов...».

123. Debus F. Überfremdung der deutschen Sprache? / F. Debus // Deutsch als Fremdsprache. – 2001. – N 4. – S. 195: "Es gibt immer wieder sprachbezogene Themen, die in der interessierten Öffentlichkeit und im wissenschaftlichen Diskurs eine wichtige, wenn nicht gar eine beherrschende Rolle spielen".

124. Sperber D. Relevance: Communication and Cognition / D. Sperber, D. Wilson. – Oxford: Harvard Univ. Press, 1986.

125. Lehnert W. Problems in question answering / W. Lehnert // Cognitive Constraints on Communication / eds. by L. Vaina and J. Hintikka. – D. Reidel Publishing Company, 1984.

126. Белова А. Д. Дискурс тетчеризма / А. Д. Белова // Вісник ХНУ: Іноземна філологія на межі тисячоліть. – Х.: Константа, 2000. – С. 23: «Лейбористская партия (...) строит свой дискурс...» (тут йдеться про

дискурс як про соціолект); с. 25: «... будущая премьер-министр начала строить свой дискурс...» (а тут – вже як про ідіолект).

127. Див. пос. 77, с. 10.

128. Черненко Г. А. Моделювання інтерпретації семантичних аномалій : автореферат дис. ... канд. філол. н. / Г. А. Черненко. – К. : КНУ, 2000. – С. 3: «У наукових працях, пов'язаних з інтерпретаційним аспектом дослідження мовних висловів, текстів, прийнято розрізняти два рівні семантики аналізованих мовних одиниць – доінтерпретаційний і постінтерпретаційний».

129. Frank R. Literaturdidaktische Position / R. Frank // *Wirkendes Wort*. – Jg. 31. – 1981. – Hf. 1. – S. 47: "Die Literaturdidaktik untersucht, wie die Bedeutung eines Textes in der 'Bedeutungsaktualisierung durch den Leser oder Hörer' entsteht".

130. Iser W. Der Leservorgang: Eine phänomenologische Perspektive / W. Iser // *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* / hrsg. von R. Warning. – München, 1975. – S. 259: "Der literarische Text entfaltet sich bekanntlich zu seinem eigentlichen Charakter erst durch die Konstitutionsleistung eines ihn rezeperierenden Bewußtseins".

131. Nayhauss H.-Ch. Graf von. Deutsche und fremdkulturelle Gegenwartsliteratur / Nayhauss H.-Ch. Graf von. – Karlsruhe/Omsk 2000. – S. 25: "Die Literaturdidaktik ist ein Kind der Rezeptionstheorie. Sie berücksichtigt, daß jeder Text von einem Leser persönlich rezeptiert und konnotiert wird und der Leser an der Konstitution eines Textes beteiligt ist".

132. Mummert I. Ansätze einer kreativitätsorientierten Textanalyse und Textbearbeitung / I. Mummert, G. Pommerin // *Deutsch als Fremdsprache*. – 2001. – N 3. – S. 143–152.

133. Woronkova N. Die Arbeit an einem literarischen Text / N. Woronkova // *Deutsch als Fremdsprache in der Ukraine*. – Lwiw. – 2002. – N 11. – S. 13–18.

134. Дейк Т. А. ван. Стратегии понимания связного текста / Дейк Т. А. ван, Кинч В. // *Новое в зарубежной лингвистике*. – Вып. 23. – М. : Прогресс, 1988. – С. 162: «... могут встречаться весьма различные пользователи языка. Они могут обладать различными знаниями и мнениями, исполнять различные социальные роли, могут быть взрослыми или детьми, мужчинами или женщинами, могут иметь разное образование и т. д. (...); не может быть единного и однородного процесса понимания – в разных ситуациях пользователи языка демонстрируют различное понимание разных типов текста».

135. Там само, с. 155: «Это возрождение интереса не только к теориям понимания текста, но и к различным теориям организации памяти (теориям схем) было отмечено также и в области искусственного интеллекта. Здесь решающая перестройка парадигмы произошла в 1972 году. Компьютерное моделирование понимания языка потребовало раз-

работки программ автоматической обработки текстов. Центральное место в исследованиях заняло моделирование знаний о мире, необходимых, например, для понимания историй или рассказов. Так, понятие 'схемы' Бартлетта было снова взято на вооружение, причем в более эксплицитной форме; оно стало фигурировать под такими названиями, как 'схема', 'сценарий' или 'фрейм'; эти названия должны были указывать на роль способов представления знаний о мире в понимании дискурса и в других сложных когнитивных задачах».

136. Див., наприклад: Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – С. 187: «Фрейм – во фреймовой семантике является одновременно:

– набором предположений об устройстве формального языка для выражения знаний в качестве альтернативы для семантических сетей или для исчисления предикатов;

– набором сущностей, по предположению исследователя, существующих в описываемом мире (метафизическая интерпретация понятия); Ф. дает представление о том, какой вид знаний существенен для такого описания;

– организацией представлений, хранимых в памяти (человека и/или компьютера) плюс организация процессов обработки и логического вывода, оперирующих над этим хранилищем (эвристическая, или имплементационная интерпретация). Ф. – структура данных для представления стереотипных ситуаций, особенно при организации больших объемов памяти. (...) Формально Ф. представляют в виде структуры узлов и отношений».

137. Minsky M. A framework for representing knowledge / M. Minsky // The psychology of computer vision / ed. P. Winston. – New York, 1974; Минский М. Фреймы для представления знаний / М. Минский. – М.: Энергия, 1979.

138. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного / М. Минский // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 23. – М.: Прогресс, 1989. – С. 289: «В работе я высказал предположение, что разум обычно интерпретирует данные восприятия в терминах ранее приобретенных и предназначенных для описания структур – фреймов».

139. Bartlett F. Remembering / F. Bartlett. – Cambridge : Univ. Press, 1932.

140. Див. пос. 138, с. 289: «Фрейм – это один из способов представления стереотипной ситуации, например, пребывание в какой-нибудь комнате, посещение вечеринок и т. п. С каждым фреймом связана информация разных видов: одна, относящаяся к использованию данного фрейма, другая, предупреждающая о том, что может произойти дальше, третья, предписывающая, что следует предпринять, если эти ожидания не подтвердятся, и т. д.».

141. Там само: «Теория фреймов была разработана с целью объяснить скорость человеческого восприятия и мышления, а также фактическое отсутствие поддающихся наблюдению ментальных явлений, сопровождающих эти процессы».

142. Нагорных Л. К применению фреймов в изучении гуманитарных дисциплин / Л. Нагорных // Гуманитарное сознание на пороге XXI века. – Ижевск : УдГУ, 1997. – С. 7: «Обращение к языку фреймов в представлении знаний – шаг в инновационные технологии изучения гуманитарных дисциплин».

143. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 23. – М. : Прогресс, 1989. – С. 54.

144. Там само: «... различая их по статичности и динамичности, по типам выводов, которые они позволяют сделать, и т. п.».

145. Trier J. Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes: Die Geschichte eines sprachlichen Feldes / J. Trier. – Heidelberg, 1931.

146. Див. пос. 143, с. 58–59: «В теории лексического поля аналогом нашего представления о фрейме является, конечно, понятие 'поля'».

147. Манакин В. Когнитивна лінгвістика і контрактивна семантика [Електронний ресурс] / В. Манакин. – Режим доступу : <http://www.kspu.kr.ua/research/nauk>.

148. Wunderlich D. Pragmatique, situation of 'ennciation et deixis / D. Wunderlich // Linguages. – 1972. – N 26. – P. 40.

149. Див. пос. 138, с. 289: «Каждый фрейм в числе прочих элементов содержит множество терминалов, к которым присоединяются другие фреймы (...) [как] субфреймы».

150. Там само: «У каждого фрейма есть также набор характеристик».

151. Баранов А. Н. Концептуальная модель значения идиомы / А. Н. Баранов // Когнитивные аспекты лексики. – Тверь, 1991. – С. 3–13.

152. Герасимов В. И. На пути к когнитивной модели языка / В. И. Герасимов, В. В. Петров // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 23. – М. : Прогресс, 1989. – С. 8: «Структуры знаний, именуемые фреймами, схемами, сценариями, планами и т. п., представляют собой пакеты информации (...), которые обеспечивают адекватную когнитивную обработку стандартных ситуаций».

153. Словарь терминов по информатике / Жданова Г. С., Колобродова Е. С., Полушкин В. А., Черный А. И. – М. : Наука, 1971. – С. 29: «... содержание какого-либо сообщения».

154. Словарь по кибернетике / В. С. Михалевич. – К. : УСЭ, 1989. – С. 243: «... сообщение данных».

155. Першинов В. И. Толковый словарь по информатике / В. И. Першинов, В. М. Савинков. – М. : Финансы и статистика, 1991. – С. 129: «... содержание, присваиваемое данным посредством соглашений».

156. Див. пос. 153, с. 243: «Информация – связь в любых целенаправленных системах, определяющая их целостность, устойчивость, уровень функционирования».

157. Колмогоров А. Н. Три подхода к определению количества информации / А. Н. Колмогоров // Проблемы передачи информации. – Т. 1. – М., 1965.

158. Див., наприклад: Киричук Л. М. Концептуальні аспекти перекладу рекламних текстів / Л. М. Киричук // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми : СумДУ, 1999. – С. 46: «Під терміном 'концепт' ми розуміємо уявлення про ті смисли, якими оперує людина в процесі мислення і які відображають зміни досвіду і знання, зміст результатів усієї людської діяльності та процесів пізнання світу у вигляді деяких 'квантів' знання».

159. Див. пос. 136, с. 90: «Концепт – термин, служащий объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отраженной в человеческой психике. Понятие К. отвечает представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессе мышления и которые отражают содержание опыта и знания».

160. Иванов В. В. Асимметрия мозга и знаковых систем / В. В. Иванов. – М., 1978. – С. 161: «... концептуальная ситуация, (...) никогда не поддающаяся исчерпывающей вербальной оформленности (если не считать полного повторения толкуемого текста)...».

161. Боров Ю. Б. Природа и структура метода литературоведения / Ю. Б. Боров // Методология современного литературоведения. – М., 1978. – С. 63: «... художественная концепция не может быть адекватно 'пересказана' никакими средствами, кроме тех, которые применены художником».

162. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров. – М., 1981. – С. 158: «Если бы художественный образ был полностью переводим на язык логики, наука могла бы заменить искусство. С другой стороны, если бы он был абсолютно непереводаем на язык логики, то ни литературоведение, ни искусствоведение, ни художественная критика не существовали бы. В том-то и дело, что образ и переводим и непереводаем на язык логики. Он непереводаем потому, что при анализе остается 'сверхсмысловый остаток.' Он переводим потому, что, глубже и глубже проникая в суть произведения, можно полнее, всестороннее выявлять его внутренний смысл».

163. Хемингуэй Э. Избранные произведения в 2-х томах / Э. Хемингуэй. – Том 2. – М., 1959. – С. 652: «Не было еще хорошей книги, которая возникла бы из заранее выдуманного символа, запеченного в книгу, как

изюм в сладкую булку. Сладкая булка с изюмом хорошая штука, но простой хлеб лучше».

164. Толстой Л. Н. Письмо Н. Н. Страхову от 23.04.1876: «Если же я бы хотел сказать словами всё то, что я имел в виду выразить романом, то я должен был бы написать роман тот самый, который я написал сначала».

165. Белль Г. Франкфуртские лекции / Г. Белль // Каждый день умирает частица свободы. – М., 1989. – С. 69: «Простой пересказ содержания – как запрещенный прием; так можно убить книгу даже и без всякого пародийного намерения. Попробуйте это на любом романе мировой литературы – и получится бульварный роман».

166. Мопассан Г. де. Предисловие к «Г'еру и Жану» / Г. де. Мопассан // Литературные манифесты французских реалистов. – Л., 1935. – С. 140: «Каков бы ни был предмет, о котором хочешь говорить, есть только одно существительное, чтобы его выразить, один глагол, чтобы его одушевить, одно прилагательное, чтобы его охарактеризовать. И нужно искать это существительное, этот глагол и это прилагательное, пока их не откроешь, и никогда не удовлетворяться приблизительностью».

167. Фосслер К. Позитивизм и идеализм в языкознании / К. Фосслер // Звегинцев В. А. История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях. – Часть 1. – М.: Просвещение, 1964. – С. 330: «Для выражения внутренней интуиции всегда существует только одна-единственная форма. Сколько индивидуумов, столько стилей».

168. Tytler Alexander Fraser. Essay on the principles of translation / Tytler Alexander Fraser. – London, 1791. – P. 16: «Якби всі мови за їх духом та побудовою подібні були б (...), то легким було б завдання перекладати з однієї мови іншою».

169. Раск Р. Исследования в области древнесеверного языка / Р. Раск // Звегинцев В. А. История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях. – Часть 1. – М.: Просвещение, 1964. – С. 44: «Но даже слова, являющиеся фактически тождественными в обоих языках (перевода – Н. А. М.), очень редко в них употребляются в той же самой связи, так как значение и употребление слов очень редко совпадает в двух даже близкородственных языках».

170. Гумбольдт В. О сравнительном изучении языков применительно к различным эпохам их развития / В. Гумбольдт // Звегинцев В. А. История языкознания XIX-XX вв. в очерках и извлечениях. – Часть 1. – М.: Просвещение, 1964. – С. 76: «... различие языков проявляется (...) как явление интеллектуально-телеологическое, как средство формирования народа, как орудие развития всего многообразия и индивидуального многообразия интеллектуального творчества».

171. Мирошниченко В. В. Філософія відображення авторської концепції художнього твору в перекладі / В. В. Мирошниченко // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми: СумДУ, 1999. – С. 110:

«В авторській концепції художнього твору закодовано, окрім суто інформативного, ще й художній зміст, що відбиває унікальну авторську психологію, яка моделює у певний спосіб реакцію інтерпретатора-реципієнта».

172. Журавлева С. И. Синестезия и перевод / С. И. Журавлева // Методологічні проблеми перекладу на сучасному етапі. – Суми : СумДУ, 1999. – С. 27: «Если для адекватной передачи структурно-содержательного аспекта текста-оригинала достаточно владеть лингвистическими средствами обоих языков, то для переноса идейно-содержательного аспекта переводимого текста имеет значение эпистематический, культурно-этнический, психологический опыт переводчика».

173. Гончаренко С. Ф. Стилистический анализ испанского стихотворного текста / С. Ф. Гончаренко. – М. : ВШ, 1988. – С. 13: «Концептуальная информация, таким образом, сродственна теме и замыслу поэтического текста, являя собой 'свертку' его глубинной идейно-образной семантики. Трудно она эксплицируется именно потому, что у нее фактически нет прямых средств языкового воплощения; т. е. фактуальная семантика становится как бы формой концептуального содержания».

174. Див. пос. 14.

175. Див. пос. 15.

176. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку / Г. О. Винокур. – М., 1959. – С. 390: [формой концептуальной информации выступает] «содержание, выражающееся в звуковой форме».

177. Riesel E. Stilistik der deutschen Sprache / E. Riesel. – Moskau : Hochschule, 1963. – S. 11.

178. Stilistik der deutschen Gegenwartssprache / hrsg. von W. Fleischer und G. Michel. – Leipzig : VEB Bibliographisches Institut, 1975. – S. 15.

179. Žerebkov V. A. Deutsche Stilgrammatik / V. A. Žerebkov. – М. : ВШ, 1988. – С. 66.

180. Див. пос. 44: «Известно, что текст может изучаться как процесс и как продукт речевой деятельности».

181. Мельчук И. А. Опыт теории лингвистических моделей «Смысл ↔ Текст». Семантика. Синтаксис / И. А. Мельчук. – М. : Наука, 1974. – 316 с.

182. Див. пос. 128, с. 1.

183. Küpper H. PONS: Wörterbuch der deutschen Umgangssprache / H. Küpper. – Stuttgart : Klett, 1990. – S. 376: "Interpretationsehe – Gemeinschaft von Studenten, die voneinander abschreiben. Einer schreibt die Auslegungen des Dozenten mit und gibt den Kommilitonen, die nicht dabei waren, die Niederschrift weiter. Seit 1955". Див. також пос. 136, с. 31: «Интерпретация – когнитивный процесс и одновременно результат в установлении смысла речевых и/или неречевых действий. Как и при анализе когнитивной деятельности, в И. выделяют субъект, объекты, процедурный аспект, цели,

результаты, 'материал' и инструменты. И является целенаправленной когнитивной деятельностью».

184. Engelhard M. Übersetzung als Interpretation / M. Engelhard // Arion: Jahrbuch der Puschkin-Gesellschaft / hrsg. von R.-D. Keil. – Bonn : Bouvier Verlag, 1989. – S. 103: "Die Möglichkeit der Existenz eines Gedichtes hängt davon ab, daß es Teil zumindest eines menschlichen Bewußtseins ist".

185. Tarassova O. Die neueste "Faust"-Übersetzung in Rußland (Manuskript des Beitrags an der Übersetzer-Konferenz in Erfurt August 1999) / O. Tarassova. – S. 1: "Goethes Tragödie birgt in sich nicht eine parate Wahrheit, sondern führt vor, wie man es verlangt".

186. Див. пос. 37, с. 40.

187. Там само, с. 44.

188. Більш детальніше щодо аспектів терміна і поняття «інтерпретація» див.: Демьянков В. В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ / В. В. Демьянков. – М., 1989.

189. Див. пос. 36, с. 3–23.

190. Бирвиш М. Насколько линейно упорядоченной является языковая обработка? / М. Бирвиш // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 23. – М. : Прогресс, 1988. – С. 95.

191. Лосев А. Ф. Исследования по философии и психологии мышления / А. Ф. Лосев // Личность и Абсолют / составление и общая редакция А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1999. – С. 44: «... ничего нельзя построить на одних доказательствах: необходимы предварительные бездоказательные установки непосредственного опыта».

192. Міркування щодо аксіоматики дослідження та головної функції художнього образу взяті зі статті автора (1995), написаній ним разом із А. А. Науменко.

193. Міркування щодо трьох голосів у художньому тексті взяті зі статті автора (1995), написаній ним разом із А. А. Науменко.

194. Дивись, наприклад, дисертацію О. О. Чернишевої «Ціле героя як літературознавче поняття» (Донецький держуніверситет, 2000) на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – «теорія літератури», в якій наголошується на діалозі автора й читача і активно не розмежовуються категорії «автор», «оповідач», «персонаж», а навіть навпаки, «автор» та «персонаж» (у його спірній іпостасі «ціле героя») називаються синонімами.

195. Добролюбов Н. А. Темное царство / Н. А. Добролюбов // Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений. – Т. 5. – М., 1962. – С. 22.

196. Див. пос. 165, с. 181.

197. Кушнир А. Заметки на полях / А. Кушнир // Вопросы литературы. – 1990. – № 4. – С. 129.

198. Ильин П. И. Постмодернизм / П. И. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – С. 155–156.

199. Kulturchronik. – 1994. – N 4. – S. 15.
200. Арнольд И. В. Стилистика декодирования / И. В. Арнольд. – Л., 1974. – С. 5.
201. Пешковский А. М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы / А. М. Пешковский // Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. – М. – Л., 1930.
202. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений / Л. В. Щерба // Избранное. – М., 1937; Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений / Л. В. Щерба // Русская речь. – Пг., 1923.
203. Авалиани Ю. Ю. К лингвистической интерпретации художественного текста / Ю. Ю. Авалиани др. – Самарканд, 1978.
204. Див. пос. 7. Див. також: Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 89–105.
205. Див., напр.: Каган М. Морфология искусства / М. Каган. – Л., 1972. – С. 201.
206. Фридендер Г. М. О некоторых проблемах поэтики сегодня / Г. М. Фридендер // Исследования по поэтике и лингвистике. – Л., 1972. – С. 18.
207. Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики / В. В. Виноградов. – М., 1981. – С. 102.
208. Посилання знято.
209. Жирмунский В. М. Задачи поэтики / В. М. Жирмунский // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С. 28.
210. Жирмунский В. М. Опыт стилистической интерпретации стихотворений Гете / В. М. Жирмунский // Вопросы германской филологии, – Л., 1969. – Вып. 2.
211. Горнфельд А. Г. О толковании художественного произведения / А. Г. Горнфельд. – СПб., 1912. – С. 29.
212. Пospelов Г. Н. Проблемы литературного стиля / Г. Н. Пospelов. – М., 1970. – С. 14.
213. Див. пос. 18, с. 32.
214. Див. пос. 22.
215. Див. пос. 207, с. 161.
216. Steinthal H. Grammatik, Logik und Psychologie. Ihre Prinzipien und ihr Verhältnis zu einander / H. Steinthal. – Berlin, 1855. – S. 220.
217. Geschichte der deutschen Literatur. – Bd. 6. – Berlin, 1979. – S. 715.
218. История немецкой литературы в 5-и томах. – Т. 2. – М., 1963. – С. 402.
219. Говердовский В. И. Проза поэзии и поэзия прозы / В. И. Говердовский // Вісник Харківського національного університету. – № 471. – Харків : Константа, 2000. – С. 46.
220. Звісно, що цю поезію Гете за 220 років її існування перекладено сотнями мов світу. Лише в книзі, яку надрукувало Германське товариство

імені Гете до 250-річного ювілею німецького генія, наведено кращі переклади цього шедевра, зроблені учасниками міжнародної конференції перекладачів Гете (Веймар, 21 серпня 1999) 12 мовами світу : Das Goethe-Jahr 1999 in Ilmenau / Hrsg. Hermann Debes u.a. – Ilmenau 2000. – S. 104–106.

221. Вперше лінгвопоетичний аналіз цієї мініатюри Гете був зроблений мною в 1984 році в доповіді на міжнародній конференції. Потім його було поглиблено в обсяжній теоретичній методозробці про філософські аспекти художнього стилю (Науменко А. М. Методические указания по изучению методологических аспектов спецкурса 'Австрийская драматургия XX века') / А. М. Науменко. – Симферополь : СГУ, 1989. – С. 35–38) та – через 13 років – у статті німецькою мовою для австрійського комп'ютерного журналу «ТРАНС» як ілюстративну частину до теоретичних положень лінгвопоетики ("Naumenko A. Linguopoetik in Rußland: Inter- oder Transdisziplin? / A. Naumenko // TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. – N 2. – November 1997. – S. 6–7"). Для цього посібника об'єм, мовленнєве оформлення та концептуальний зміст суттєво перероблено.

222. Keller W. Annäherungen an ein Gedicht / W. Keller // Das Goethe-Jahr 1999 in Ilmenau / Hrsg. Hermann Debes u.a. – Ilmenau 2000. – S. 102.

223. Там само: "Die Natur erscheint in diesen Versen in einer reflektierten Gliederung. Die lyrische Bewegung beginnt über den fernen 'Gipfeln', dem Anorganischen also, und führt herab zu den 'Wipfeln', zum Organischen der Waldlandschaft. Sie schließt das beseelte Tierreich ein und endet beim Menschen, dem Zwitterwesen der Schöpfung, gespalten in Geist und Körper, der Natur untertan, aber ihr hier und da durch seine Ratio überlegen, der Nötigung des Alltags und der Notwendigkeit des Geschicks unterstellt – und von seiner Freiheit verlockt, die ihn, den Wanderer, hierhin und dorthin führt".

224. Там само, с. 101: "Für die Interpreten war und ist das zweite Wanders Nachtlied das lyrische Paradigma katexochen – eines der reinsten Beispiele in der nicht beschreibbaren und schon gar nicht zu erklärenden Einheit von Bedeutung und sprachlichen Klang, trotz der Schlichtheit der Wortwahl und der Einfachheit des Ganzen".

225. Там само: "... in der nicht beschreibbaren und schon gar nicht erklärenden Einheit von Bedeutung und sprachlichen Klang...".

226. Там само: "Elisabeth M. Wilkinson, die bedeutende englische Goetheforscherin, schrieb vom Geheimnis dieses Gedichts, das unberührt bleibt, auch wenn die wenigen Verse jetzt unter fünf, sechs Aspekten gehört und bedacht werden".

227. Буття 1: 7, 8, 9, 10, 11, 21, 26.

228. Wondratschek W. Was träumt die Palme? / W. Wondratschek // 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen / hrsg. von M. Reich-Ranicki. – Frankfurt am Main : Insel, 1995. – Bd. 4. – S. 79.

229. Щодо джерел легенди про Лорелею див. розділ 4 в третій частині цієї праці «Лексика кохання у німецьких романтиків».

230. Буття, 1: 28.
231. Там само, 2: 24.
232. Концепцію цього підрозділу вперше надруковано як статтю іншої авторки – Науменко А. А – у 1994 році: Науменко А. А. О сути образных средств в лирике / А. А. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 20–22. Для цієї публікації вказані концепція та її вербальне втілення були значно перероблені обома співавторами.
233. Пигарев К. В. Ф. И. Тютчев и его поэтическое наследие / К. В. Пигарев // Ф. И. Тютчев. Сочинения в двух томах. – Т. 1. – М. : Правда, 1980. – С. 30.
234. Мясников А. Образ / А. Мясников // Словарь литературоведческих терминов. – М. : Просвещение, 1974. – С. 242.
235. Науменко А. М. Від реценції через інтерпретацію до аналізу / А. А. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя, 2000. – № 1. – С. 312.
236. Шевченко Т. Г. «Я не нездужаю нівроку».
237. Білецький О. І. Від давнини до сучасності / О. І. Білецький // Білецький О. І. Вибрані праці. – В 2 т. – К., 1960. – Т. 2. – С. 397.
238. Цитується за: Т. Г. Шевченко. «Заповіт» мовами народів світу / Т. Г. Шевченко. – К. : НД, 1989. – С. 15.
239. Там само.
240. Жомнір О. Англійські переклади «Заповіту» / О. Жомнір // Вітчизна. – 1968. – № 3. – С. 162.
241. Див. пос. 238, с. 16.
242. Матвій, 19: 30: «І багато-хто з перших останніми стануть, а останні – першими» (Слова Христа з його Нагірної проповіді).
243. А. С. Пушкин. Ода «Вольность».
244. М. Ю. Лермонтов. «Как часто я, нестройною толпою окружен».
245. Леся Українка. Вибрані твори. – К. : Дніпро, 1974. – С. 274.
246. Новые стихотворения Пушкина и Шевченки. – Лейпциг, 1859. – С. 18.
247. Шевченко Т. Г. Кобзарь / Т. Г. Шевченко. – СПб., 1907. – С. 283.
248. Буття, 4: 15.
249. Рихло П. Мак забуття і полин пам'яті / П. Рихло // Пауль Целан. Меридіан серця. – Чернівці : Прут, 1993. – С. 9.
250. Там само, с. 8–9.
251. Там само. Дивись також ці ж думки, які, щоправда, трохи інакше вербально і менш об'ємно оформлені, у статті: П. Рихло «Фуга смерті» Пауля Целана в слов'янських перекладах / П. Рихло // Вікно в світ. – К. : НАНУ, 1998. – № 2. – С. 122.
252. Пушкин А. С. Поэт («Пока не требует поэта ...», 1827).
253. "daß alles, was ein Verfasser über sein Buch sagen kann, nicht Wahrheit, nur Weiterdichtung ist" // Muschg, Adolf. Herr, was fehlt Euch? – F. a. M. : Suhrkamp Verlag, 1994. – S. 12.

254. Добролюбов Н. А. Собрание сочинений / Н. А. Добролюбов. – Т. 5. – М., 1962. – С. 22.

255. Пушкин А. С. Собрание сочинений / А. С. Пушкин ; Под ред. А. С. Венгерова. – Т. 2. – СПб., 1908. – С. 85. На двох наступних сторінках було розташовано і малюнки Пушкіна на тему пекла. Згодом Д. Д. Благой довів, що текст і малюнки належать різним творчим періодам поета, але художні функції релігійної теми це не змінює (Д. Д. Благой. Фауст в аду // Д. Д. Благой. От Кантемира до наших дней. – І. – М., 1972. – С. 286–303).

256. *«Хочу я завтра умереть / И в мир волшебный наслажденья, / На тихий берег вод забвенья, / Веселой тенью отлететь ... / Устройте завтра шумный ход. / Несите радостные чаши ...»* (Мое завещание друзьям, 1815); *«Здесь Пушкин погребен; он с музой молодою, / С любовью, ленью провел веселый век, / Не делал доброго, однако был душою, / Ей-Богу, добрый человек»* (Моя эпитафия, 1815).

257. *«Мария в хлопотах Спасителя страцает: / «Не плачь, дитя, не плачь, сударь»* (Сказки, 1818). Є сенс звернути увагу хоча б на просторіччя *«страцает»*, *«сударь»* (з неправильним наголосом!), щоб відчутти глузуливе відношення до святинь християнства.

258. Ліричний герой «Десятої заповіді» не бажає собі добра ближнього свого, крім ... привабливої рабині друга!

259. *«Славянские ль ручьи сольются в русском море? / Оно ль иссякнет? вот вопрос».*

260. Пушкин А. С. Примечания к циклу «Подражание Корану»: *«Нечестивые, пишет Магомет (глава «Награды») думают, что Коран есть собрание новой лжи и старых басен». Мнение сих нечестивых, конечно, справедливо (! – Н. А. М.); но, несмотря на сие, многие нравственные истины изложены в Коране сильным и поэтическим образом».*

261. Якщо Демон у «Демоні» – втілює тільки зло, то в «Ангелі» він вже, не без впливу Гете (адже «Сцена із Фауста» з'явилась у Пушкіна до «Ангела»), стверджує: *«Не все я в мире ненавидел, / Не все я в мире презирал!».*

262. *«Туда б, в заоблачную келью, / В соседство Бога скрыться мне!».*

263. *«Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу».*

264. Перший семантичний шар багатозначності цієї репліки: *«Отец»* – а раніше Голова звертався до священника зі словом *«старик»* (отже, він признає тепер велич священницького сану!); *«ради Бога»* – тобто я хочу, но не можу вірити; *«оставь»* – тобто я пропаша людина. Другий семантичний шар: уся репліка як ремінісценція з Нового Завіту, коли Христос (Бог-Син) звертається в ніч перед арештом до Бога-Отця з проханням пронести мимо нього його трагічну чашу долі.

265. Дивись про те ж саме: Тюнькин К. И. Высокое призвание поэта / К. И. Тюнькин // А. С. Пушкин. Стихотворения. – М. : ХЛ, 1970. – С. 11–12.

266. «Об «уходе» от всего того, что стало ненавистным, от того мира, который стал чужд и враждебен, о «побеге» за черту, которая была до сих пор запретной, – от рабства к новой, еще не изведанной свободе, – мечтал, особенно в последние годы, Пушкин: «Давно завидная мечтается мне доля – / Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег...» («Пора, мой друг, пора!...», 1834)». Там само, с. 11. А втім, процитований К. І. Тьонькіним вірш може своїм словом «обитель» (з урахуванням аналізованої в цій роботі теми) надати привід до зовсім іншої інтерпретації: поет, мовляв, має на увазі «побег» в іншу релігію, бо ж не випадково він пише і «Фауста», і «Пир», і «Странника».

267. Трохи спрощуючи, проблему вірша можна звести до думки про те, що, за Пушкіним, неможливо ставити вартових біля розп'яття.

268. А тут: «Іудам нема прощення».

269. А тут ще простіше: «Люби свого ближнього».

270. А багато дослідників часто змішують ці дві ситуації (час виникнення та добу розквіту), через що помиляються і в джерелах цього жанру, вбачаючи їх лише в історії англомовних літератур, а не кожної національної. Так, оцінюючи стислі оповідання німця Йозефа Редінга, газета "Deutsche Allgemeine Sonntagszeitung" стверджувала: «Цей літературний жанр має мало традицій в Німеччині і, власне кажучи, народився, скоріше за все, в англосаксонських країнах» ("Diese Literaturgattung hat hierzulande wenig Tradition, ist eigentlich eher in den angelsächsischen Ländern beheimatet" // Josef Reding. Nennt mich nicht Nigger. – Würzburg : Arena, 1991. – S. 2).

271. Так, у 1996 році Перліна Ю. Г. захистила кандидатську дисертацію про стилістику німецької епіграми (Перліна Ю. Г. Композиційно-стилістична структура епіграми як типу тексту / Ю. Г. Перліна. – Одеса : ОДУ, 1996. – 16 с.), а в 1999 році вийшла друком монографія майбутньої докторської дисертації Піхтовнікової Л. С. про німецьку байку (Піхтовнікова Л. С. Синергія стилю байки / Л. С. Піхтовнікова. – Харків : Бізнес-Інформ, 1999. – 220 с.).

272. Hans-Christoph Graf von Nayhauss. Vorwort // Kürzestgeschichten / hrsg. von H.-Ch. Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1993. – S. 8: "Die Kürzestgeschichte kann also einerseits als Ausdruck einer noch über die Kurzgeschichte hinausgehenden, radikalen Atomisierung des Weltverständnisses gelten, ist andererseits zugleich als – vielleicht nostalgischer – Versuch anzusehen, über die Erprobung von sprachlichen Miniaturen zu neuen, komplexen Formen, zu einem größeren, wieder sinnhaften Ganzen, wie es der Roman gewesen ist, vorzudringen".

273. Ebenda, S. 66, Abschnitt "Zur Problematik der Gattungspoetik von Kürzestgeschichten: "Gattungsetikette sind Wegweiser, die auf Schwerpunkte, auf hervorstehende Merkmale eines Textes hinweisen und Lesererwartungen aufbauen und strukturieren".

274. Lyrik, Kurzgeschichten: Texte und Interpretationen. – Padeborn : Schöning, 1984. – 120 S.; Einmischungen: Anregungen zu einem produktiven Umgang mit Lyrik und kurzer Prosa / bearbeitet von Bolke Bullerdick. – Stuttgart : Klett, o. J.; Wie interpretiere ich Gedichte und Kurzgeschichten? Methoden und Beispiele / hrsg. von Edgar Neis. – Hollfeld : Bange, 1995. – 188 S.

275. Див. пос. 271.

276. Там само, с. 3–4.

277. Историчний комізм визначення В. Вайраухом у 1949 році короткого і стислого оповідання як «літератури експерименту» полягає в тому, що через два десятиріччя другий дослідник знову назве їх поширення в 70-ті роки «літературою експерименту». Цей комізм може означати лише одне: теорії короткого (і тим більше стислого) оповідання не було ані за часів В. Вайрауха, ані за часів Бодо Хайманна (Bodo Heimann. Experimentelle Prosa / Bodo Heimann // Die deutsche Literatur der Gegenwart / hrsg. von Manfred Durzak. – Stuttgart : Reclam, 1971. – S. 230–256).

278. Wolfgang Weyrauch. Tausend Gramm: Sammlung neuer deutscher Geschichten / Wolfgang Weyrauch. – Hamburg : Rowohlt, 1949. – S. 209: "Es sollte, stets und überall, zwei Literaturen geben: eine Literatur für jedermann, die, wenn sie weniger gut als am besten ist, schlecht ist, und eine Literatur des Versuchs, der Kühnheit und des Ausgesetztseins, welche die kommende Literatur für jedermann vorbereitet".

279. Там само, с. 210: "Kahlschlag in unseren Dickicht".

280. Притчаїнокли перетворюється у деяких творців нового типу художнього тексту на самоціль, тобто на нісенітницю, на формальний літературний експеримент, на ті самі бодлерівські «квіти зла», які символізують «красу» неестетичного, описування того, що не може бути відображено художньо. Класичний приклад цього – стисле оповідання Вольфдїтріха Шнурре «Принцеса» (1968), в якому змальована неестетична ситуація (смердюча гієна як красуня саме у своїй смердючості та непривабливості), а фантазія читача повинна дешифрувати цю сюжетну форму, котрій бракує соціального сенсу.

281. Див. пос. 272, с. 6, 9.

282. Elisabeth Langgässer. Das Kreuz der Kurzgeschichte / Elisabeth Langgässer // Süddeutsche Zeitung. – München, 09.12.1949. – S. 9: "Daß der Umriß seiner Erzählung Schablone, daß die Füllung der schablonisierten Figuren nichts weiter als Klischee ist, kommt mit grausamer Deutlichkeit erst zutage, wenn diese klischierten Schablonen nebeneinanderstehen".

283. Там само: "das erste Symptom dieser Art Kurzgeschichten ist ihre Vertauschbarkeit. Das zweite, nicht weniger deutlich und fast noch schrecklicher als das erste, ist ihre Sprachlosigkeit".

284. Там само: "Der kopflose Mann, die kopflose Frau und das nichtzugehörige Kind sind nämlich ein Symbol ihrer Zeit, will der Schriftsteller damit sagen; sie

sind nur eine Funktion der Gesellschaft, die Gesellschaft ist eine Funktion der Zeit und so im Kreis".

285. Ці два приклади, хоч вони і типові для дослідженої проблеми, вибрані зовсім не випадково: вони занадто яскраво свідчать про те, що перші стислі оповідання дійсно не планувались їх авторами як такі. І якщо М. Фріш не став розгортати свою «нотатку на згадку» з 1945 року і надрукував її лише в 1976 році вже як новий жанр стилізованого оповідання (хоч – і це теж значуще! – в розділі «Щоденник»), то Ф. Кафка взагалі не хотів друкувати свою «нотатку-сировину» з 1922 року, яка була і залишилась у спадщині Кафки без назви, і лише Макс Брод надрукував її через 12 років після смерті автора під своїм власним заголовком як коротку новелу. – Max Frisch. Gesammelte Werke 1944-1949 / Max Frisch. – Bd. 2. 2. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1976; Franz Kafka. Beschreibung eines Kampfes / Franz Kafka. – Berlin : Schocken, 1936.

286. Wolf Wondratschek. Hausaufgaben. Навіть назва цього коротенького твору (14 рядків прозового тексту) симптоматична для жанру стислого оповідання: чи то мова буде йти про завдання, які виконуються людьми вдома як проблеми повсякденного побуту, чи то – про розумові завдання для читача, щоб він зміг впоратися із задумом автора. Ще цікавішою є жанрова форма твору, бо його обсяг складають три коротенькі історії, дві з яких є сюжетними, але не розгорнутими, а третя виступає як добір побутових афоризмів, кожний з яких є лише заявкою на майбутній сюжет. Але в усіх трьох історіях уже народилась притча.

287. Див. пос. 272, с. 5: "Man denke nur (...) an die Hervorhebung von Einzelheiten und Splittertechnik in den Texten des Expressionismus".

288. Ця негативна оцінка «цидулкових шедеврів» відноситься не лише до графоманів або письменників, неспроможних звести окремі камінця думок до цілісної мозаїки-системи (наприклад, В. В. Розанов, «Обпалі листя»), але й значних талантів, які теж не змогли розрізнені свої споглядання поєднати до цілокупності жанрової форми й жанрового змісту (наприклад, І. Бунін, «Окаянні дні»).

289. Див. посилання 285.

290. Два коротеньких твори Ф. Кафки з двадцятих років («Про притчі» – "Von den Gleichnissen" та «Облиш це» – "Gib's auf!"), надрукованих – відповідно – в 1931 та 1936 роках, можна вважати витоками двох напрямів розвитку стислого оповідання: «реалістичного» (життєподібного) та «міфологічного» (символічного). У першому випадку («Облиш це!») змальовується вельми конкретна, майже буденна ситуація, котра сприймається спочатку як нарис з життя, як зерно майбутнього великого твору і лише потім розуміється як паросток притчі. У другому випадку («Про притчі») все з самого початку зображується як нереальність, як натяк на міф. Але в обох випадках присутня неймовірна полісемія від простої

розмитості моносемантики в слові до його складної багатозначності. Тільки у першому випадку до цього висновку доходиш лише у фіналі, а в другому – вже після першого речення. Той же полісемантичний підхід до художнього мовлення можна знайти і в ранньому оповіданні Кафки «Розглядання» ("Betrachtung", 1912), але тут ще забагато плинного, неусталеного.

291. Аналогічна ситуація відбувалася і в галузі драми, де теж з'являлися свої «монстри», які не можна було не тільки зіграти на сцені за традиційні 2-3 години, але й поставити взагалі, бо вони були принципово несценічними, були епічними, тобто розповідальними: «Трагедія людини» угорця Імре Мадача (1861), «Розкутий Прометей» австрійця Зіґфріда Ліпінера (1876), «Останні дні людства» австрійця Карла Крауса (1918), «Назад, до Мафусаїла» англійця Бернарда Шоу (1920) та ін.

292. Не можна погодитись (бо практика літературного процесу свідчить про протилежне) з твердженням, що специфікою проблематики стислого оповідання є камерність, витончений психологізм, вагомість швидкоплинності (див. посилання 272, с. 7: "in der momentanen Beobachtung, der flüchtigen Stimmung und Darstellung dieser "kostbaren Nichtigkeiten" scheint (...) gegenwärtig der "Extrakt des Lebens" zu liegen"). Не можна погодитись, по-перше, тому, що така специфіка була притамана прозі давно минулого імпресіонізму, якій бракувало саме полісемантизації мовлення (а історія літературного процесу, як звісно, не признає повторень, вона їх відкидає як плагіат), а по-друге, тому, що стисле оповідання акцентувало вагомість не швидкоплинності, а загальнолюдської вічності.

293. Цитується за: Ludwig Rohner. Theorie der Kurzgeschichte / Ludwig Rohner. – Frankfurt am Main: Fischer, 1973. – S. 15 ("Ich möchte die Kurzgeschichte gern wieder zum 'Mittelpunkt' machen. Aber wenn ich es versuche, gerate ich immer wieder ins eigene Strickmuster").

293а. Детальніше про це дивись: Bengt Algot Sörensen. Geschichte der deutschen Literatur in 2 Bdn. – Bd. 2. – München: Beck, 1997. – S. 394: "Für die Postmoderne ist, ausgehend von der Informationsgesellschaft und der für sie typischen umfassenden Medienüberflutung, die Zeit der großen Sinn-Entwürfe, der 'großen Erzählungen' (Lyotard) an ein Ende gekommen. Die 'wirkliche' Geschichte als ein sich nach bestimmten Gesetzen entwickelter Prozeß löst sich als Fiktion auf. Es gibt nur eine Geschichte unserer Vorstellungen, Erzählungen und Stereotypen von der Vergangenheit, die gleichzeitig nebeneinander treten. Geschichte läßt sich mit Friedrich Nietzsche als eine kreisförmige Bewegung und eine 'ewige Wiederkehr' auffassen".

294. Так, у німецькомовному регіоні лише в 1970-90-ті роки вийшло друком багато антологій короткого та стислого оповідання різних країн світу: Австралії (1993), Англії (1978), Аргентини, Естонії (1996), Ірландії (1994), Іспанії (1994), Канади (1980), США (1972) та ін.

295. Hans-Adolf Ebing. Die deutsche Kurzgeschichte: Wurzeln und Wesen einer neuen literarischen Kunstform. – Bochum, 1936.
296. Elisabeth Langgässer. Der Torso: Kurzgeschichten / Elisabeth Langgässer. – Düsseldorf: Claassen, 1947.
297. Про вагомість німецької теорії нового жанру для світового літературного процесу свідчить той факт, що стаття німця Ханса Бендера про сутність німецького короткого оповідання (Hans Bender. Ortsbestimmung der Kurzgeschichte / Hans Bender // Akzente. – Jg. 9. – Hf. 3. – 1962. – S. 205–225) була через 10 років після її надрукування знову використана як загальна теорія нового типу художнього тексту у світовій белетристиці (в антології американського короткого оповідання: Die amerikanische Short Story / hrsg. von Hans Bungere. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972).
298. Robert Hippe. Der Gebrauchstext / Robert Hippe. – Hollfeld: Bange, 1981. – S. 6: "Von der Sprecherabsicht (z.B. zu informieren, zu drohen, zu werben) hängt die Sprecherstrategie ab, d.h. die Wahl bestimmter sprachlicher Mittel, die die besondere Sprachgestalt einer Textsorte prägen".
299. Uta Wernicke. Sachinformation, Sprachanalyse, Textdiskussion / Uta Wernicke. – Hamburg, 1979. – S. 4.
300. Див. пос. 272, с. 5: "so ist die Kürzestgeschichte bisher durch alle Definitionsrastrer der Literaturwissenschaft hindurchgefallen".
301. Там само: "im Umfang zwischen zwei Zeilen und höchstens drei Seiten, denn darüber hinaus redet man von der Kurzgeschichte".
302. Paul Fechter. Kleines Wörterbuch für literarische Gespräche / Paul Fechter. – Gütersloh 1949: "Kürzer als ein Haaarschnitt lang".
303. Walter Höllerer. Die kurze Form der Prosa / Walter Höllerer // Akzente. – Jg. 9. – Hf. 3. – 1962. – S. 237: "Kleinvieh der Prosa".
304. Wendelin Schmidt-Dengler. Nachwort // Heimito von Doderer. Die Erzählungen / hrsg. von W. Schmidt-Dengler. – München, 1972. – S. 493: "Zwergprosa", "Bagatelle".
305. Schlagwort-Bibliographie. – Hamburg: Georg Lingenbrink, 1977. – Bde. 1-6. – 9984 S.
306. Schlagwort-Katalog. – Stuttgart: Koehler, 1996. – Bde. 1-4. – 9696 S. – Ergänzungsbände: 1997, 1. – 1060 S; 1997, 2. – 1067 S; 1998. – 1160 S.
307. Так, у 1955 році з'явилась одна з перших праць про стисле оповідання, де використано і сам цей термін: Gisella Elsner. Kürzestgeschichten um Triboll / Gisella Elsner // Akzente. – Jg. 2. – Hf. 6. – 1955. – S. 513–519.
308. Див. пос. 295.
309. Helga-Maleen Damrau. Studien zum Gattungsbegriff der deutschen Kurzgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. – Bonn, 1967.
310. У 1947 році вона надрукувала збірку своїх коротких оповідань (див. посилання 296), а через два роки видала теоретичну статтю щодо

цього жанру під експресивною назвою «Хрест короткого оповідання» (див. посилання 282).

311. У цій монографії-дисертації він дав майже першу дійсно наукову спробу глибокого аналізу короткого оповідання, але поєднав під однією назвою два різні типи текстів: художнє коротке оповідання і публіцистичне мале сюжетне повідомлення. Він також не помітив і тому не визначив їх протилежні мовні функції: естетично-світомодельючу у першого та моральнополітичного впливу у другого (Karlheinz Zierott. *Die Kurzgeschichte in Literatur und Presse.* – München, 1952).

312. Наприклад, *Hundert mal zwei Minuten: Kürzestgeschichten der europäischen Literatur.* – Emsdetten : Langewiesche, 1976; *Plötzliche Geschichten : Amerikanische Short-Shortstories.* – Frankfurt am Main : Fischer, 1978; *Kürzestgeschichten / hrsg. von Hans-Christoph Graf von Nayhauss.* – Stuttgart : Reclam, 1982; *Fünfundzwanzig gewöhnliche und ungewöhnliche, auf jeden Fall aber kurze und Kürzestgeschichten.* – Stuttgart : Klett, 1995.

313. Gisela Elsner. *Kürzestgeschichten um Tribol / Gisela Elsner // Akzente.* – Jg. 2. – Hf. 6. – 1955. – S. 518–519.

314. Siegfried Lenz. *Jäger des Spotts: Kurzgeschichten; Das Feuerschiff : Kurzgeschichten.*

315. Надрукував 9 збірок з підзаголовком «короткі оповідання»: Josef Reding: *Nennt mich nicht Nigger* (1957), *Wer betet für Judas?* (1958), *Allein in Babylon* (1960), *Papierschiffe gegen den Strom* (1963), *Ein Scharfmacher kommt* (1967), *Schonzeit für Pappkameraden* (1977), *Nennt mich nicht Nigger: Kurzgeschichten aus zwei Jahrzehnten* (1978), *Und die Taube jagt den Greif* (1985), *Neue Not braucht neue Namen* (1986). Як теоретик він виступає в передмовях до своїх оповідань. Значними його зауваженнями є твердження про тематичну необмеженість та різномірність жанру (J. Reding. *Nennt mich nicht Nigger: Kurzgeschichten aus zwei Jahrzehnten.* – 2. Aufl. – Würzburg : Arena, 1991. – S. 7), про його вічну актуальність (там само, с. 8), що можна зрозуміти як натяк на символічність та полісемію, які пропагуються автором цієї праці. Щоправда, Редінг вбачає ще одну рису у короткому та стислому оповіданні (він їх не розмежує), яка, на мій погляд, є не обов'язковою, а факультативною: дидактичну спрямованість, що примушує читача замислюватись (там само, с. 8).

316. Josef Reding. *Mein Bekenntnis zur Kurzgeschichte / Josef Reding // J. Reding. *Nennt mich nicht Nigger.* – Würzburg : Arena, 1991. – S. 6: "Mich begeisterte die Ökonomie der Kurzgeschichte, die Einfachheit, die Klarheit der Sprache. Mich faszinierte der Anspruch, dem Leser nur zwei Daten zu überlassen in der Zuversicht, daß er genug Kreativität besitzt, um selbst zum Datum drei bis neun zu kommen".* І трохи далі він надає чудові рядки про вплив оточення на його стислі оповідання (сам він їх називає короткими), рядки, які не можна не оцінити як вислів про символізацію, полісеманти-

зацію мовлення в цьому жанрі взагалі: "Heute bin ich sicher, daß mein spontaner Angriff der Kurzgeschichte auch mit der Ausdrucksweise der Menschen zu tun hat, unter denen ich aufgewachsen bin: den Menschen des Ruhrgebiets. In dieser Landschaft herrscht im sprachlichen Umgang das Knappe vor, eine anziehende Sprödigkeit des Ausdrucks. Der Gesprächspartner, der Kumpel, bekommt nur wenig mitgeteilt und muß sich auf manche karge Anspielung seinen "eigenen Reim" machen, muß also mitdenken, mitdichten". До речі, цей принцип полісемії (ним, щоправда, експліцитно не вимовлений) використовується письменником і в назвах творів. Так, про назву своєї збірки «Не звіть мене ніггером» він пише: "Vor dem Hintergrund dieser Solidarität mit den Farbigen ist der Titel (...) konkret gemeint. Aber es wäre ein Mißverständnis, wollte man ihn nur auf die Situation der rassistischen Minderheiten in den USA beziehen. Der Titel steht auch für andere Mitmenschen, die um ihrer Rasse, ihres politischen Bekenntnisses, ihrer Herkunft, ihrer Religion willen verfolgt werden" (там само, с. 7).

317. Arno Schmidt. Sommermeteor: 25 Kurzgeschichten / Arno Schmidt. – Frankfurt am Main : Fischer, 1966.

318. Jan Knipers. Zeitlose Zeit: Die Geschichte der deutschen Kurzgeschichtsforschung / Jan Knipers. – Gröningen, 1970.

319. Paul-Otto Gutmann. Erzählweisen in der deutschen Kurzgeschichten / Paul-Otto Gutmann // Germanische Studien. – Bd. 2. – Braunschweig, 1970. – S. 73–160.

320. Reiner Friedrichs. Unterrichtsmodelle moderner Kurzgeschichten in der Sekundarstufe I / Reiner Friedrichs. – München, 1973.

321. Ludwig Rohner. Theorie der Kurzgeschichte / Ludwig Rohner. – Frankfurt am Main : Fischer, 1973.

322. Theorie der Kurzgeschichte / hrsg. von Hans-Christoph Graf von Noyhauss. – Stuttgart : Reclam, 1977. – 96 S. (2. Aufl. 1992).

323. Typologie der Short Story / hrsg. von Klaus Lubbers. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

324. Так, Пауль Хюнерфельд видав у 1955 році збірку новел, в котрій знаходилось оповідання Херберта Малехи «Випробування», яке потім, у 1973 році, перейшло до збірки «Німецькі короткі оповідання». Аналогічна ситуація з коротким оповіданням Рудольфа Отто Вімера «Батько», надрукованим спочатку Доротеею Зьолле в загальній антології новел (1967), а після (1973) взятим Вінфрідом Ульріхом до його збірника «Німецькі короткі оповідання». Теж саме стосується і оповідання Мартіна Роди Бехера «Смерть на стадіоні», оповідання Вернера Клозе «У червоному гаї» і багатьох інших. Дивись джерела: Herbert Malecha. Die Probe // Die Probe / hrsg. von Paul Hühnerfeld. – Hamburg : Schröder, 1955. – S. 21–27; Deutsche Kurzgeschichten / hrsg. von Winfried Ulrich. – Stuttgart : Reclam, 1973. – S. 46–53; Rudolf Otto Wiemer. Der Vater / Rudolf Otto Wiemer //

Almanach für Literatur und Theologie. – Bd. 1. / hrsg. von Dorothee Sölle u. a. – Wuppertal : Hammer, 1967. – S. 35–39; Deutsche Kurzgeschichten / hrsg. von Winfried Ulrich. – Stuttgart : Reclam, 1973. – S. 70–75; Martin Roda Becher. Tod im Stadion / Martin Roda Becher // Außerdem: Deutsche Literatur minus Gruppe 47 = wieviel? / hrsg. von Hans Dollinger. – München : Scherz, 1967. – S. 447–449; Deutsche Kurzgeschichten / hrsg. von Winfried Ulrich. – Stuttgart : Reclam, 1973. – S. 5–7; Werner Klose. Am roten Forst / Martin Roda Becher // Erzählungen der Gegenwart. – Bd. 6 / hrsg. von Fritz Bachmann u. a. – Frankfurt am Main : Hirschgraben, 1972. – S. 42–49; Deutsche Kurzgeschichten / hrsg. von Winfried Ulrich. – Stuttgart : Reclam, 1973. – S. 38–46.

325. Günter Kunert. Tagträume in Berlin und anderorts: kleine Prosa, Erzählungen, Aufsätze / Günter Kunert. – München : Hanser, 1972.

326. Цю серію друкувало видавництво "Reclam": 11 книжок з текстами та науковими передмовами і методичними післямовами. Наприклад: Deutsche Kurzgeschichte: 7.-8. Schuljahr / hrsg. von Winfried Ulrich. – Stuttgart : Reclam, 1973. – 80 S.

327. Цю серію випускало видавництво "Bange": біля 15 книжок з текстами та науково-методичними вказівками до них. Наприклад: Interpretationen zeitgenössischer deutscher Kurzgeschichten / hrsg. von Karl Brinkmann. – Hollfeld : Bange, 1971. – 80 S.

328. Наприклад: Wozu Literatur in der Schule? Beiträge zum literarischen Unterricht / hrsg. von Alfred Clemens Baumgärtner und Malte Dahredorf. – Braunschweig, 1970; Bernhard Schulz. Die moderne Kurzgeschichte / Bernhard Schulz // Taschenbuch des Deutschunterrichts / hrsg. von E. Wolfrun. – Esslingen, 1972. – S. 296–311; Reiner Friedrichs. Unterrichtsmodelle moderner Kurzgeschichten in der Sekundarstufe I / Reiner Friedrichs. – München, 1973.

329. Див. пос. 295.

330. Див. пос. 282.

331. Див. пос. 311.

332. Klaus Doderer. Die Kurzgeschichte in Deutschland / Klaus Doderer. – Darmstadt 1953.

333. Див. пос. 297.

334. Див. пос. 303.

335. Ruht Kilchenmann. Die Kurzgeschichte: Formen und Entwicklung / Ruht Kilchenmann. – Stuttgart 1967.

336. Hans-Christoph Graf von Nayhauss. Literaturhinweise zur Gattungstheorie / Hans-Christoph Graf von Nayhauss // Kürzestgeschichten / hrsg. von H.-Ch. Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1982. – S. 79. Ніщо не змінилося і через 11 років, коли вийшло друге видання цієї збірки (1993).

337. Plötzliche Geschichten: Amerikanische Short-Shortstories. – Frankfurt am Main : Fischer, 1978.

338. Щоправда, в іншому місці своєї значної праці про стисле оповідання (див. посилання 272, с. 66–68) Найхаусс назива декілька зовнішньомовних

ознак (побутове мовлення, використання гри слів, порівняння, прихованого наказового способу тощо), але якому художньому тексту вони не притаманні?!

339. Див. пос. 272 (Передмова), с. 8–9. Цифри в дужках виставлені мною. "Der Leser der vorliegenden Anthologie steht vor einem Kaleidoskop mehr oder weniger skizzierter Zuständlichkeiten (1), sketchartiger Impressionen (2) ohne feste örtliche (3) oder zeitliche (4) Bestimmung und auch häufig ohne eine abschließende Pointe (5), wie etwa bei der Anekdote. Nur die Verknappung (6) springt ins Auge. Sie führt zur Dramatisierung im Dialog (7) oder fast lyrischen Andeutung (8), die Abwendung vom offenen Schluß der Kurzgeschichte zur Anrundung, die selten überrascht und nicht über sich hinausweist (9), und die Großaufnahme des unscheinbaren Details (10) läßt durch die Verzerrung der Proportionen (11) das Reale magisch leuchten (12) und öffnet dem Grotesken Raum (13)".

340. Там само, с. 6: "Um der Verunsicherung der Ausdrucksformen zu begegnen, begann man wieder am überschaubaren Detail. Man prüfte die Sicherheit des Wortes, weniger Sätze, kleiner Texte".

341. Herbert Eisenreich. Eine Geschichte erzählt sich selbst: Vorläufige Erfahrungen eines Autors / Herbert Eisenreich // H. Eisenreich. Böse schöne Welt: Erzählungen. – Stuttgart : Scherz, 1957. – S. 166: "Ich darf sagen, daß ich bisher einen nicht geringen Teil meines Fleißes an die kleine epische Form gewendet habe, oder eigentlich an das, was ich eine Geschichte nenne. Trotzdem, ich bin nicht imstande, das, was ich eine Geschichte nenne, zu differenzieren, und ich will es auch gar nicht versuchen".

342. Там само, с. 170–171: "Der Romancier überblickt seinen Gegenstand, als säße er, mit Fernrohren bewaffnet, in einem Aeroplan; der Lyriker aber vermag sich aus der Identifikation mit seinem Gegenstand gerade soweit loszureißen, (...) indem wir (Autoren der kleinen epischen Formen – A. N.) einen vertrauten Gegenstand (...) auf weniger denn Handesbreite dem Auge nähern".

343. Там само, с. 171: "Der Gegenstand ist ihm (dem Autor – A. N.) ein läßlicher, durch das Erzählen soweit als möglich zu tilgender Vorwand, den er überhaupt nur mehr benutzt, um sprechen zu können".

344. Див. пос. 282.

345. Див. пос. 341, с. 172: "Roman und Erzählung, auch die dem Drama sich nähernden Formen Novelle und Anekdote – sie alle erzählen etwas, etwas Bestimmtes, etwas gegenständlich Bestimmbares. Die Geschichte aber setzt sich selber an die Stelle dieses Etwas, sie macht die Methode zum Thema, sie erzählt sich selbst".

346. Winfried Ulrich. Sequenz-Vorschläge / Winfried Ulrich // Deutsche Kurzgeschichten: 7.-8. Schuljahr / hrsg. von W. Ulrich. – Stuttgart : Reclam, 1973. – S. 75: "... Stimmungen, wie sie in der Sprache mehr angedeutet als ausgesprochen werden".

347. Див. пос. 301.

348. Dietrich Krusche. Aufschluß: kurze deutsche Prosa im Unterricht Deutsch als Fremdsprache / Dietrich Krusche. – Bonn : IN, 1987. – 248 S. До своєї антології він дійсно включив твори обсягом від одного рядка до чотирьох сторінок, але за жанром це виявилось афоризмом, стислим оповіданням, коротким оповіданням, класичною новелою тощо.

349. Heimito von Doderer. Ehrfurcht vor dem Alter (1966).

350. Johannes Bobrowski. Brief aus Amerika (1965).

351. Günter Eich. Peter Posthorn (1970).

352. Так, у 1966 році Отто Гольдман видав збірку «Оповідь підлітка» (Otto Goldmann. Teenegerbeichte / Otto Goldmann. – Limburg : Lahn, 1966. – 46 S.), яку складають тематично поєднані роздуми, історії, молитви щодо життя молоді та її шляхів до Бога. За своєю формою (від 10 до 100 рядків) вони нагадують стислі оповідання, але не є такими за суттю, бо залишаються нарисами з буденного життя, які лише натякують на свою притчевість, але породжують її не за рахунок полісемії слова, а через натяки на вже відомі історії літератури сюжети. Так, у нарисі «Чудотвірна історія» розповідає він про доньку, яка забажала покинути свою добру родину заради блискучого світла далекого Парижу, але, занурившись там у гріх та страждання, повернулась до родини і зажила щасливо. Про явну паралель до новозавітньої притчі щодо блудного сина нагадає і сам автор, але головне тут у тому, що без цієї паралелі історія про доньку залишилась би побутовою новелою, яка для свого об'єктивного розуміння потребує деталізації і через це розростається до 50 рядків, хоч її сутність – за законами полісемантизації справжнього стислого оповідання – могла би бути змальованою в п'яти рядках.

353. Так, Х.-К. Найхаусс відніс до стислого оповідання новелу Вальтера Йенса «Звіт про Хаттінгтона» (Walter Jens. Bericht über Hattington // Kürzestgeschichten / hrsg. von Hans-Christoph Graf von Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1982. – S. 36–40), яка не тільки нараховує п'ять друкованих сторінок (тобто перебільшує «нормативний» обсяг жанру), але й за функціональними особливостями художніх засобів (зокрема мовлення) втілює жанр майже традиційної новели напівміфологічного складу, бо ані лексика, ані її сумарний зміст у тексті (тобто його сюжет) не мають нічого притчевого, воно виникає лише за рахунок тих лексем, які натякують на позатекстові (історичні, соціальні, національні та інші реалії): «фанатики лінчували групу негрів» (натяк на расизм у США), «погромили лікарню єврея» (натяк на антисемітські погроми в ХХ ст.), «хто чинив опір, тому на дверях його хати малювали крейдою знак ворога» (натяк на антиєврейську практику гітлерівських нацистів) тощо. Саме через такі засоби позатекстового ущільнення змісту «звичайний» сюжет починає походити спочатку на притчу, а потім швидко перетворюється на міф, розтягуючи

тим самим обсяг твору до розмірів малої новели, тоді як стисле оповідання ущільнює і зміст і обсяг за рахунок полісемантизації лексики.

354. Johannes Bobrowski. *Interieur* (1965).

355. Horst Bingel. *Allez, Pinelli* (1967).

356. Said. *Dieses Tier, das es nicht gibt* (2000).

357. Heimito von Doderer. *Die Einschüchterung* (1966).

358. Jürgen Becher. *Früher war alles ganz anders* (1969).

359. Thomas Bernhard. *Der junge Mann* (1969).

360. Peter Bichsel. *Die Beamten* (1964).

361. Bertolt Brecht. *Geschichten vom Herrn Keuner* (1930-1949).

362. Див. пос. 355.

363. Horst Bingel. *Allez, Pinelli // Kürzestgeschichten / hrsg. von H.-Ch. Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1993. – S. 15: "Morgens, wenn die Kinder in die Schule gingen, beugte er sich weit vor, schaute nicht mehr auf, fuhr noch ein wenig schneller, dann war er auch schon vorbei".*

364. Там само: "Sie mit ihrem Radfahren, Sie werden nie wieder radfahren. Das Rad – das kommt mir überhaupt aus dem Zimmer".

365. Там само: "er putzte sein Rad. Er schminkte sein Gesicht wie früher".

366. Там само: "er sah noch recht krank aus, die Kinder sollten es nicht merken".

367. Там само: "Er würde gesund werden und wieder radfahren wie einst".

368. Там само: "wie hatte Pinelli darauf gewartet: die Kinder kamen aus der Schule".

369. "Er macht immer nur einen Handstand". Ebenda.

370. Robert Hippe. *Die Fabel. – Höllfeld: Bange, 1981. – 90 S.: "epische Großdichtung (Epos – Volksepos, höfisches Epos; Roman: Individualroman, Familienroman, Gesellschaftsroman, Ereignisroman), epische Kleindichtung (Erzählung, Novelle, Märchen, Sage, Legende, Fabel, Anekdote, Kurzgeschichte, Witz)" (S. 87).*

371. У 1950-60-ті роки Німеччина пережива бурхливий ріст видань та перевидань байок від античних авторів до сучасних; до жанру байки у цих антологіях та збірках, як потім і у вище проаналізованого Р. Хіппе, відносять різні малі епічні форми. Ось вибірково такі видання: *Antike Fabeln, eingeleitet und neu übertragen von Ludwig Mader. – Zürich : Artemius, 1951; Gh. F. Gellert. Fabeln und Erzählungen, ausgewählt und mit einem Nachwort herausgegeben von Hans Krey. – Berlin : Union, 1953; Der Wolf und das Pferd: Deutsche Tierfabeln des 18. Jahrhunderts, herausgegeben von Karl Emmerich. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960; Martin Luthers Fabeln, neu herausgegeben von Willi Steinberg. – Halle : Niemeyer, 1961; James Thurber. 75 Fabeln für Zeitgenossen. – Reinbek : Rowohlt, 1967.*

372. Див. пос. 370, с. 8–9: "Erzählung, in der Tiere, Pflanzen und Dinge eine führende Rolle spielen und in der eine bestimmte Lehre vedeutlicht

werden soll". Трохи далі (с. 16) він, посилаючись на думку В. Вінерта, висловлену ще в 1925 році, визначає байку вже іншими словами, які лише поверхово можуть бути віднесені до стислого оповідання, а не за своїм змістом: «До суті байки належить подія, що зображена як реальна, але також і як Translatio, або ж узагальнення» ("Zum Wesen der Fabel gehört nur eine als wirklich dargestellte Handlung und dazu die Translatio oder Verallgemeinerung").

373. Werner Bucher. Schweizer Schriftsteller im Gespräch / Werner Bucher, Georges Ammann. – Bd. 1. – Basel, 1970. – S. 37.

374. Що Х. фон Додерер дійсно є класиком німецького стислого оповідання говорить посередньо той факт, що у значній антології цього жанру її укладач з 26 авторів зібраних оповідань лише його назвав «творцем стислого оповідання», тоді як усіх інших, теж провідних для німецького стислого оповідання (Х. Хайсенбюттель, Г. Кунерт та ін.), – письменниками «малої прози» (Kürzestgeschichten / hrsg. von Hans-Christoph Graf von Nayhauss. – Stuttgart : Reclam, 1982. – S. 71,72, 74, 75).

375. Див. пос. 304.

376. Див. пос. 341, с. 173: "Und die große Chance dieser Kunst (epischer Kurzprosa – A. N.) scheint nur in eben der Eigenschaft zu bestehen, um derentwillen sie von dem oder jenem verurteilt werden könnte: nur Fragment zu sein. Gerade dadurch aber – als isolierte Manifestation des unendlichen Erzählens – ist sie Bruchstück einer großen epischen Konfession".

377. Gegenwartsliteratur / Walter Weiss, Josef Donnenberg, Adolf Haslinger, Karlheinz Roszbacher. – Stuttgart : Urban Taschenbücher, 1973. – S. 152: "die Neigung zu einer Zusammenführung und Zusammenfassung der früheren Versuche in größeren, komplexeren Formen".

378. Так можна тлумачити висловлювання Марії Луїзи Кашнітц, значної німецької поетеси та новелістки, прихильниці міфологізації літературного твору, щодо її заперечення короткого оповідання в 1968 році (треба ще раз нагадати, що тоді ще не розмежовували коротке та стисле оповідання): «Я вже сита донесхочу цими короткими оповіданнями (Marie Luise Kaschnitz: "Ich habe die Kurzgeschichten gründlich satt" // Ludwig Rohner. Theorie der Kurzgeschichte. – Frankfurt am Main : Fischer, 1973. – S. 15.

379. Аналогічні думки висловлюють також інші філологи, наприклад, Х.-К. Найхаусс, коли він наполягає на потребі стати стислому оповіданню знову «змістовним цілим» (див. посилання 272).

380. Adamzik Kirsten. Textlinguistik: Eine einführende Darstellung / Adamzik Kirsten. – Tübingen : Niemeyer, 2004. – 176 S.: "Seit dem Entstehen der modernen Textlinguistik in den 1960er Jahren ist eine Vielzahl Analyseansätze entwickelt worden. ... Grundlagen linguistischer Textanalyse vorzustellen, wie sie insbesondere Studierende philosophischer Fächer bei der Analyse literarischer und anspruchsvoller Sachtexte benötigen. Besonderer Wert wird darauf gelegt, die 'neue' Textlinguistik auch in die Tradition früherer Bemühungen um

den Gegenstand einzuordnen (Rhetorik, Hermeneutik, Literaturwissenschaft, vorstrukturalistische Grammatik). Das Schwergewicht der Darstellung liegt auf der Erläuterung der vier zentraler Beschreibungsdimensionen: situativer Kontext, Funktion, Thema, sprachliche Gestalt. Ziel ist es, die Verbindung zwischen Variationslinguistik und Textlinguistik zu verdeutlichen".

КОМЕНТАР

Над концепцією лінгвопоетики (найновітнішої філологічної науки, яка синтезувала аналітичні принципи мовознавства, літературознавства, лінгвістики тексту, естетики, філософії, культурології і т. п.) я працював два десятиріччя, розпочавши цю концепцію статтею з далекого 1986 року і завершивши її монографією 2005 року:

- Науменко А. М. Синтез лингвистики и литературоведения при анализе художественного текста / А. М. Науменко // Депонент ИНИОН АН СССР, № 24578 от 24.03.1986. – 18 с
- Naumenko A. M. Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes / A. M. Naumenko // Das Wort. – Zwickau : Ministerium für Hochschulwesen der DDR, 1988. – S. 206–214.
- Naumenko A. M. Zur Interpretation der literarischen Texte im DaF-Unterricht für Studenten-Philologen / A. M. Naumenko // Moderner Unterricht: Deutsch als Fremdsprache. – Wien : IDV, 1989. – S. 142.
- Науменко А. М. Лінгвопоетика як наука / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 89–105.
- Науменко А. М. Образ мира в слове / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Київ : ІСДО, 1994. – С. 46.
- Науменко А. М. Лінгвопоетичний аналіз художнього твору / А. М. Науменко // Нові підходи до філології у вищій школі. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 12–13.
- Науменко А. М. Спроба нового підходу до белетристики / А. М. Науменко // Сучасні проблеми вивчення фольклору та літератури. – Мелітополь : МДПІ, 1996. – С. 82–83.
- Науменко А. М. Текст-подтекст-контекст: от смысла к бессмыслице / А. М. Науменко // Гуманитарное знание на пороге XXI в. – Ижевск : УдГУ, 1997. – С. 50–51.
- Naumenko A. M. Linguopoetik in Rußland: Inter- oder Transdisziplin? / A. M. Naumenko // TRANS: Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. – November 1997. – N 2. – S. 1–9.

- Науменко А. М. Аналіз твору / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 4–10.
- Науменко А. М. Анализ творчества / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 20–27.
- Науменко А. М. Анализ литературного направления / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 27–51.
- Науменко А. М. Анализ-сопоставление / А. М. Науменко // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 51–61.
- Науменко А. М. Лінгвопоетичний аспект художньої мови / А. М. Науменко // Південний архів. – Випуск X-XI. – Херсон : ХДП, 2000. – С. 170–180.
- Науменко А. М. Від рецепції через інтерпретацію до аналізу / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ, 2000. – № 1. – С. 306–355.
- Науменко А. М. Типологія лінгвопоетики / А. М. Науменко // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ, 2001. – № 1. – С. 166–337.
- Науменко А. М. Теорія лінгвопоетики / А. М. Науменко // Античність – сучасність. – Випуск 2. – Донецьк : ДонНУ, 2001. – С. 181–192.
- Naumenko A. M. Sprache und Macht / A. M. Naumenko // Нова філологія. – Запоріжжя : ЗДУ. – 2002. – № 1. – С. 16–33.
- Науменко А. М. Розкоші і злидні наукового мовлення філологів / А. М. Науменко // Нова філологія. – 2002. – № 3. – С. 23–36.
- Науменко А. М. Псевдонаучная функция языка современных филологов / А. М. Науменко // XI Международная конференция по функциональной лингвистике. – Ялта : Доля, 2004. – С. 254–255.
- Naumenko A. M. Linguopoetische Analyse des belletristischen Textes / A. M. Naumenko // Новітня філологія. Миколаїв. – 2005. – № 1. – С. 266–285.
- Науменко А. М. Філологічний аналіз тексту / А. М. Науменко. – Вінниця : Нова книга, 2005. – 416 с.

Наукове видання

**Анатолій Максимович
НАУМЕНКО**

Зібрання творів

**Том 3
Текстознавство**

Редактор *О. Авраменко*. Технічний редактор *Ю. Бойченко*.
Комп'ютерна верстка, дизайн обкладинки *А. Іценко*.
Друк, фальцювально-палітурні роботи *С. Волинець*.

Підп. до друку 19.06.2015 р.
Формат 60x84¹/₁₆. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 27,44. Обл.-вид. арк. 29,47.
Тираж 300 пр. Зам. № 4674.

Видавець і виготовлювач: ЧДУ ім. Петра Могили.
54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.
Тел.: 8 (0512) 50-03-32, 8 (0512) 76-55-81, e-mail: rector@chdu.edu.ua.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3460 від 10.04.2009 р.