

**ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ  
ім. І. І. Мечникова**

**ОДЕСЬКА ГУМАНІТАРНА ТРАДИЦІЯ**

**Δόξα / ДОКСА**

**ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ  
З ФІЛОСОФІЇ ТА ФІЛОЛОГІЇ**

**ВИП. 6**

**Мова, текст, культура**

**Одеса  
2004**

УДК 13:82.01  
801:82.01  
Д 63  
ББК 87я43  
80я43

Друкується за рішенням Вченої ради Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова (протокол № 2 від 26 жовтня 2004 р.).

*Редакційна колегія:*

докт. філософ. наук, проф. М. М. Верников (Одеса);	докт. філол. наук, проф. О. В. Александров (Одеса);
докт. філософії, приват-доцент М. Вішке (Берлін);	докт. філол. наук, проф. Н. В. Бардіна (Одеса);
докт. філос. наук, проф. Е. А. Гансова (Одеса);	докт. філол. наук, проф. О. І. Бондар (Одеса);
Н. А. Іванова-Георгієвська (Одеса) – відповідальний секретар;	докт. філол. наук, проф. Т. С. Мейзерська (Одеса);
докт. філос. наук, проф. М. В. Кашуба (Львів);	докт. філол. наук, проф. Є. М. Черноіваненко (Одеса);
канд. філос. наук, доц. В. Л. Левченко (Одеса) – головний редактор;	докт. філол. наук, проф. Н. М. Шляхова (Одеса) – науковий консультант.
докт. філос. наук, проф. І. М. Попова (Одеса);	
докт. філос. наук, проф. О. І. Хома (Вінниця).	

*Редакція випуску* – Н. А. Іванова-Георгієвська, В. Л. Левченко

*Рецензенти:*

докт. філос. наук, проф. М. І. Дейнеко (Одеса);  
докт. філос. наук, проф. М. С. Дмитрієва (Одеса);  
докт. філол. наук, проф. В. Д. Нарівська (Дніпропетровськ);  
докт. філол. наук, проф. А. О. Ткаченко (Київ).

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.  
Постановою президії ВАК України №3-05/7 від 30.06.2004 збірник внесено до переліку наукових видань, в яких можуть публікуватися основні результати дисертаційних робіт з філософських наук.

Адреса редакції – вул. Дворянська, 2, Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, філологічний факультет, Одеса, 65026, Україна;  
e-mail: nelly@paso.net

© “Одеська гуманітарна традиція”, 2004

© Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова, 2004

*Це видання є спільним проектом Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова і міського наукового товариства “Одеська гуманітарна традиція”. Збірник наукових праць “Лόζα / Докса” має міждисциплінарний характер, редакційна колегія публікує статті, що містять результати наукових досліджень переважно у галузі філософії та філології. Кожен випуск присвячений окремій тематиці.*

Випуск 6 містить результати наукових досліджень у сферах філософії, соціології, естетики, мовознавства, літературознавства, мистецтвознавства щодо проблеми функцій мови в культурі, в пізнанні, в мистецькій творчості, що останнього часу набула небиякого значення.

Розділ 1 “Філософсько-теоретичні засади функціонування мови в пізнанні та комунікації” присвячений розгляданню різних аспектів філософії мови та мовлення: від з’ясування античних витоків філософії мови до комунікативних тактик в практиці телеінтерв’ю, від розуміння мови як виявлення реальності до змалювання прагматичної моделі мови, від загально-теоретичних спроб аналізування інтерпретації до застереження від свавільних чи похапливих інтерпретацій при перекладі тощо.

Розділ 2 “Соціокультурні параметри мовного життя” звертається до питань духовної кризи ХХ століття у філософії М. Бубера, онтології події, значення наративу для розуміння соціокультурної реальності, функцій символу в культурі, можливості розглядання текстів культури з позицій ситуативної методології, ролі мови сучасної масової культури у міфологізації свідомості, продуктивності застосування біографічного методу щодо вивчення сміхової культури.

Статті розділу 3 “Вербальні й невербальні можливості художнього мовлення” розкривають онтологічний статус поетичного мовлення, з’ясовують особливості формування художнього тексту та чинники інтертекстуальних зв’язків текстів, вдаються до аналізу конкретних творів української, австрійської літератури, мовних особливостей зображального мистецтва, музики та архітектури тощо.

Редакційна колегія збірника одержала матеріали для опублікування від двох видатних сучасних німецьких філософів Мірко Вішке (Галле-Віттенберг) і Петера Травні (Вуперталь), їх переклади розташовані у розділі “Переклади”.

***Редакційна колегія***

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**АВЕРКІЄВА** Людмила – аспірантка кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**АФНАСЬЄВ** Олександр – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

**БАРАНОВСЬКА** Ольга – канд. філос. наук, старший викладач кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

**БАРДІНА** Наталія – докт. філол. наук, професор, зав. кафедри прикладної лінгвістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**БАРКОВСЬКИЙ** Павло – аспірант кафедри філософії та методології науки Білоруського державного університету (м. Мінськ)

**БОГАЧОВ** Андрій – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

**БОНДАР** Неллі – канд. філос. наук, професор, зав. кафедри філософії та гуманітарних наук Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової

**ВАЙЧУК** Тетяна – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Московського державного авіаційного інституту (Росія).

**ВІТ** Надія – канд. філол. наук, доцент, зав. кафедри іноземних мов гуманітарних факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ВІШКЕ** Мірко – доктор філософії, приват-доцент Інституту філософії університету ім. Мартіна Лютера (Німеччина, Галле-Віттенберг).

**ГОЛУБОВИЧ** Інна – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії Одеського державного медичного університету.

**ГОРБАНЬ** Вікторія – канд. філол. наук, доцент кафедри російської мови Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ЄРЕМЕНКО** Олександр – канд. філос. наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Луганської академії внутрішніх справ.

**ІВАНОВА-ГЕОРГІЄВСЬКА** Неллі – старший викладач кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету.

**КИРИЛЮК** Олександр – канд. філос. наук, професор, завідувач Одеською філією Центру Гуманітарної Освіти НАН України.

**КОЛЕСНИК** Олена – канд. філос. наук, старший викладач кафедри філософії та культурології Чернігівського державного педагогічного університету.

**КОНДРАТЕНКО** Наталія – канд. філол. наук, доцент кафедри журналістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**КОРОБКОВА** Наталія – викладач кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**КОРОЛЬКОВА** Ольга – канд. філол. наук, доцент кафедри культурології та мистецтвознавства Одеського національного політехнічного університету.

**ЛАВРУХИН** Андрій – канд. філос. наук, старший викладач кафедри філософії Європейського гуманітарного університету (Білорусь, м. Мінськ).

**ЛЕВЧЕНКО** Виктор – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

**МАЛЮТІНА** Наталія – канд. філол. наук, докторант кафедри української літератури Одеського національного університету м. І. І. Мечникова.

**МЕЙЗЕРСЬКА** Тетяна – докт. філол. наук, професор, зав. кафедри українознавства Одеського державного медичного університету.

**МУРАВЕНКО** Наталія – аспірантка кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**МУХУТДІНОВ** Олег – канд. філос. наук, доцент кафедри історії філософії Уральського державного університету (Єкатеринбург, Росія).

**НАЛБАНТОВА** Єлена – доктор філології, доцент кафедри історії болгарської літератури Велико-Тирновського університету ім. Св. Кирила і Мефодія (Болгарія).

**ОДОХОВСЬКА** Ірина – канд. філос. наук, доцент (Одеса).

**ОПОЛЕВ** Віктор – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

**ПАЛАТНИКОВ** Григорій – старший викладач кафедри мистецтвознавства Інституту післядипломної освіти Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ПАНКОВ** Олександр – канд. соціол. наук, доцент кафедри соціології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ПАНКОВА** Людмила – аспірантка кафедри мистецтвознавства Інституту післядипломної освіти Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ПОБЕРЕЖНА** Ольга – аспірантка кафедри російської мови Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ПОГОРЄЛИЙ** Адольф – інженер (Одеса)

**ПОМОГАЄВ** Микола – аспірант кафедри філософії Дніпропетровського національного університету.

**РАБОКОРОВКА** Ганна – аспірантка кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**САВЧЕНКО** Віра – канд. філос. наук, співробітник Одеського художнього музею.

**САПРИГІНА** Ніна – канд. філол. наук, доцент кафедри загальної та соціальної психології Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**СЕКУНДАНТ** Сергій – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**СКИДАНОВА** Валентина – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

**СОБОЛЕВСЬКА** Олена – канд. філол. наук, доцент кафедри філософії та основ загальногуманітарного знання Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ТРАВНІ** Петер – доктор філософії, приват-доцент Інституту філософії університету м. Вуперталь (Німеччина).

**ХАРИТОНОВА** Марина – канд. філол. наук., доцент кафедри російської мови Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ШЕВЦОВ** Сергій – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії природничих факультетів Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

**ШИЯН** Ганна – канд. філос. наук, викладач Центру феноменологічної філософії Російського державного гуманітарного університету (Москва).

**ЯРОШ** Ліна – канд. філос. наук, доцент кафедри філософії та методології науки Одеського національного політехнічного університету.

**Розділ 1.**  
**Філософсько-теоретичні засади**  
**функціонування мови в пізнанні та**  
**комунікації**

*Олег Мухутдинов*

## **ЯЗЫК ПЕРЕВОДА И ЗАДАЧИ ФИЛОСОФИИ (ПРОТИВ ПЕРЕВОДЧИКОВ)**

Изучение многих языков...расшатывает более тонкое лингвистическое чутье в отношении родного языка; благодаря этому последнее безвозвратно портится и разрушается. Два народа, которые создали величайших стилистов, – греки и французы, – изучали чужих языков.

Ф. Ницше [14, с. 382–383]

Как настоящая русская, эта дама говорит на всех языках, конечно же понимает латинский, может быть, греческий.

Graf Yorck von Wartenburg [9, с. 86]

...когда происходит духовное развитие народа, осуществляется так же новое развитие его языка... если народ начинает философствовать, он показывает значительное развитие языка, но это не требует специальной герменевтики.

F. Schleiermacher [8, с. 90]

Настоящее рассуждение ни в коей мере не ставит под вопрос правомерность существования переводов философских текстов. Преимущество перевода заключается в том, что он предоставляет широкой публике возможность знакомства с состоянием исторической и современной философской мысли, причем именно такой мысли, которая является философской не по одному лишь названию, но по самой сути дела. Перевод, так или иначе, оказывает влияние на формирование системы понятий исследования (в немецком языке для этой системы существует прекрасное слово *Begrifflichkeit*) и зачастую непосредственно определяет направление развития зависящей от переводов национальной философии; ибо в таком случае читают именно то, что переводят. Так перевод становится инструментом создания философской культуры.

И все же, несмотря на ту благородную миссию, которую предназначен выполнять философский перевод, время от времени возникают претензии к самому способу осуществления этого перевода. Первое предложение 1-го параграфа «Трансцендентальной эстетики» в «Критике чистого разума» Канта в 3-ем томе Сочинений, что издавалось Институтом Философии АН СССР, переведено так: «Каким бы образом и при помощи каких бы средств ни относилось познание к предметам, во всяком случае *созерцание* есть именно тот способ, каким познание

непосредственно относится к ним и к которому как к средству стремится всякое мышление» [11, с. 127]. Мышление стремится к созерцанию как к средству. Тот же фрагмент в оригинале выглядит следующим образом: «Auf welche Art und durch welche Mittel sich auch immer ein Erkenntnis auf Gegenstände beziehen mag, so ist doch diejenige, wodurch sie sich auf dieselbe unmittelbar bezieht, und worauf alles Denken als Mittel abzweckt, die Anschauung» [7, с. 69]. «Worauf alles Denken als Mittel abzweckt!» – мышление является средством для созерцания. Можно принять во внимание различие позиций представителей феноменологической философии и неокантианства в отношении роли созерцания в структуре «Критики чистого разума», но в одном существует несомненное единство: и Хайдеггер [4, с. 83], и Коген [1, с. 22] признают положение «Das Denken ist ein Mittel».

Эту ошибку можно попытаться свести к обыкновенной неточности, какими изобилуют философские переводы, тем более, если принять во внимание, что последнее предложение того же 1-го абзаца восстанавливает справедливость, т. к. здесь указывается, что мышление должно как-то относиться к чувственному созерцанию, ведь другим способом представления предмета мы не обладаем. Но философские тексты тем и отличаются от обычных литературно-художественных текстов, что здесь не всегда возможен перевод в соответствии с буквой словаря. Поэтому перевод других работ Канта демонстрирует и более серьезные недоразумения. В четвертом параграфе диссертации 1770 г. «О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира» перевод представляет различие чувственного и рассудочного познания: «...чувственно познанное – это представления о вещах, *какими они нам являются*, а представления рассудочные – *как они существуют* [на самом деле]» [12, с. 390]. Тот же самый фрагмент в тексте оригинала гласит: «sensitive cogitata esse rerum representationes uti apparent, intellectualia autem sicuti sunt» [6, с. 28]. Несомненно, переводчик привел дополнение в квадратных скобках потому, что он исходил из широко распространенного и встречающегося по крайней мере уже у Гегеля такого различения явления и «вещи-в-себе», согласно которому наше познание относится лишь к какой-то поверхностной видимости, но *сами* вещи при этом оказываются для нас недоступными, а, следовательно, наше познание никогда не достигает той цели, ради которой оно и существует, т. е. не достигает истины. Но у Канта нет и намека на то, что явление предмета в чувственном созерцании и его существование с точки зрения системы категорий предполагает различие, выраженное дополнением «на самом деле».

Явно, что попытки формально буквального перевода вне

тщательного герменевтического анализа заводят в тупик. Здесь обнаруживается, прежде всего, то, что я называю различием герменевтических ситуаций в разных языках. Понятие герменевтической ситуации лучше всего прояснить на конкретном примере; в качестве такого примера я использую исследование отношения понятий в связках «явление – вещь-в-себе» и «Erscheinung – Ding-an-sich». Если в немецком языке словом Ding я могу назвать множество различных предметов – лежащий на столе лист бумаги, растущее за окном дерево, камень, который я замечаю на дороге во время прогулки, – то словом «вещь» в русском языке – только предметы моего повседневного обихода. Вещь всегда несет отпечаток деятельности человека, вещь – это то, что изготовлено руками человека для определенных целей. Камень сам по себе, поэтому, не вещь, но если этот камень представляет определенную ценность для ювелирного искусства, то в руках опытного мастера он становится украшением, т. е. вещью. В этом смысле вещь всегда понимается из общего представления о том круге опыта, к которому она принадлежит. Поэтому способ существования вещи определяется как принадлежность. Вещь является даже тогда принадлежностью, когда она никому не принадлежит, – лишь то, что существует в качестве принадлежности, может никому не принадлежать, – поскольку к существованию вещи относится, ближайшим образом, возможность ее использования в качестве средства в той или иной сфере деятельности. В таком случае время существования является условием возможности определения времени принадлежности: непригодный для применения инструмент я все же понимаю как вещь, которая использовалась в качестве средства для... прежде, но не может быть использована теперь. Вещь, если исходить из герменевтической ситуации русского языка, никогда не может быть вещью-в-себе или вещью-самой-по-себе, но всегда уже является вещью для нас. И, разумеется, понять вещь как принадлежность – это нечто совершенно отличное от того непростого и весьма затейливого способа, каким переводится немецкое слово *Zuhandenheit*.

Не меньшие затруднения возникают с пониманием того, что имеется в виду под словом *Erscheinung*. *Erscheinung* – это не только воспринимаемое явление, но еще и *Traumbild*, нечто лишь воображаемое, кажущееся, но не действительное, видимость. Корень «*Schein*» указывает на глагол «*scheinen*», что означает: «светить, сиять», но также и «казаться». Необходимо с самого начала заметить, что для Канта выражение «*die Erscheinung*» означает именно действительный предмет чувственного восприятия и никоим образом не связано с видимостью. Противоречие возникает, поэтому, не столько в немецком языке (здесь все же есть формальная, хотя и некорректная в отношении трансцендентальной

философии Канта, возможность интерпретации явления как видимости), сколько в языке русском. Формально и содержательно правильно перевести *Erscheinung* как «явление» и вместе с тем критиковать Канта, что в его теории познание якобы не затрагивает сути дела – значит, не только не видеть того факта, что Кант утверждает истинность математического и физического познания, которые ведь тоже опираются на созерцание, а, следовательно, имеют дело с явлениями; этот способ толкования с самого начала оказывается противоестественным, ибо в русском языке «являться» означает «быть в действительности (чем-либо или кем-либо)». Выражение «нечто есть нечто» носит отпечаток искусственной конструкции, гораздо более естественным оказывается выражение «нечто (или некто) является чем-то (или кем-то)». Являться – значит, существовать в яви, то, что я вижу наяву, отличается от лишь воображаемого. Явь – состояние, связанное с бодрствованием и противоположное сну. Речь идет именно о таком способе бодрствования, когда бодрствующий отдает себе отчет в том, что происходит в действительности. Для краткости я сошлюсь на другой текст, в котором было дано предварительное различение являющегося и видимого (см. [13, с. 77–84]), здесь же лишь добавлю, что понятие бодрствования в феноменологическом смысле предполагает видимость в степени очевидности. Именно поэтому восьмой стих Второго Послания апостола Иоанна гласит: «Наблюдайте за собою, чтобы нам не потерять того, над чем мы трудились, но чтобы получить полную награду».

Так перевод вне опыта мышления становится основанием серьезных затруднений и многочисленных недоразумений. Некачественный перевод подменяет действительное отношение к миру искусственными теоретическими конструкциями. Поэтому вопрос о существовании философского перевода, если текст невозможно выразить на другом языке посредством некоего механического усилия, становится насущной проблемой философии. Предпосылкой философского перевода является понимание того, что служит основанием возможности всякого смысла и значения, т. е. существования в форме языка. Т. к. всякий перевод является движением от чужого языка к языку собственному, необходимо сформулировать несколько основополагающих вопросов:

Что означает понимать чужой язык?

Что означает понимать свой собственный язык?

Как возможен философский перевод?

Найти ответы на эти три вопроса можно лишь в том случае, если во внимание принимается их внутренняя взаимосвязь. В таком случае, проблема перевода заключается не только в том, чтобы показать, каким образом следует передавать слова и выражения одного языка с помощью

слов и выражений языка другого. Уже здесь можно было бы противопоставить буквальную точность перевода следованию духу написанного. Но я должен сделать одно методологическое замечание, которое имеет в данном случае решающее значение: переводу подлежит не язык как таковой, но речь как способ существования языка в действительности. Речь осуществляется всегда как речь о..., в речи проявляется отношение к предметному. Эта функция речи понималась в греческой философской традиции как обнаружение, раскрытие, *δηλοῦν*. У Аристотеля эта функция понимается как *ἀποφαίνεσθαι*, выявление. Сама идея перевода оказывается теперь проблематичной: всякий язык представляет собой определенный способ видения действительности, перевод должен ввести предмет в поле зрения, – как может перевод справиться с этой задачей?

Очевидно, что проблема перевода не сводится к одной только технической стороне дела. Проблема перевода – это проблема герменевтики, но лишь такой, которая не ограничивается работой с текстами, а имеет в виду «сами вещи».

Вопрос о существе понимания речи раскрывается здесь на пути исторической интерпретации. Предлагаемая интерпретация носит характер предварительного формального указания. Речь пойдет о понятии логоса в философии Гераклита. Первый фрагмент Гераклита начинается словами: *τοῦ δὲ λόγου τοῦδ' ἐόντος αἰεὶ ἀξύνετοι γίνονται ἄνθρωποι*, в переводе – «эту то вот речь сущую вечно люди не понимают» [2, s. 150]. В соответствии со сложившейся системой воззрений на философию Гераклита считается, что основными моментами учения Гераклита являются положение об огне как о первоэлементе всего сущего, идея становления и диалектика. Не оспаривая в целом традиционного способа изложения основных идей Гераклита, восходящего еще к доксографии, следует все же заметить, что вне изложения учения о логосе в качестве центральной части его философии, все попытки понимания внутренней связи его учения не достигают цели.

*ἔννοος* – эпическая ионийская форма древнегреческого слова *κοινός*, означает «общий», но также «участвующий в чем-либо». В этом случае *ἀξύνετοι* – определение тех, кто всегда оказывается непричастным вечно сущей речи. Об этой речи – логосе – в греческом языке говорится в различных значениях, Хайдеггер, в лекции, посвященной Гераклиту (см. Heidegger M. Heraklit. 1. Der Anfang des abendländischen Denkens (Sommersemester 1943) 2. Logik. Heraklits Lehre vom Logos (Sommersemester 1944), Gesamtausgabe, Band 55), понимает *λόγος* как *Sammlung*, сведение вместе, соединение. *Λόγος* есть принцип единства существующего. Этот принцип не явлен непосредственно, он выражает, скорее, некую тайную гармонию. Большинство не способно понять связь

всего существующего, т. к. оно следует не общему, но частному.

Следование частному опирается, прежде всего, на данные чувственного восприятия. Последнее дает представление о единичном, находящемся в постоянном изменении. Именно с этим связано появление образа реки. Воспринимающее должно соответствовать воспринимаемому, ибо подобное познается подобным – так возникает идея «влажной души»: *καὶ ψυχαὶ δὲ ἀπὸ τῶν ὑγρῶν ἀναθυμιῶνται*, «души же из влаги испаряются» [2, s. 154]. «Влажная душа» определяется далее как варварская душа. Тот, кто в своей жизни руководствуется представлениями, связанными только с чувственно воспринимаемым, уподобляется пьяному, сбивающемуся с пути, «ибо душа его влажна» [2, s. 177]. Чувственное восприятие, поэтому, не дает достоверного знания, глаза и уши объявляются плохими свидетелями.

В таком случае, наилучшей и мудрейшей душой является «сухая душа» – *ἀνγῆ ξηρῆ ψυχῆ σοφωτάτη καὶ ἀρίστη* [2, s. 177]. Можно обратить внимание на существование взаимосвязи между образом «влажной души» и речного потока с одной стороны и «сухой души» и огня – с другой. Те фрагменты, что связаны у Гераклита с образом огня, следует понимать из идеи логоса. «Сухая душа» постигает не многое, но единое. Прежде всего, устанавливается зависимость человеческих законов от единого, общего для всех, божественного закона, далее выдвигается требование: говорить, опираясь на знание общего. Для Гераклита это означает: говорить с умом, *ξὺν νόῳ* [2, s. 176]. Общее для всех – *φρόνησις*. Последнее понятие обладает множеством различных значений, Дильс переводит фрагмент *ξυνὸν ἐστὶ πᾶσι τὸ φρονέειν* – «Gemeinsam ist allen das Denken», «общее всем – мышление» [2, s. 176]. У Хайдеггера в лекции «Платон: “Софист”» *φρόνησις* понимается как «Umsicht, – Einsicht» [5, s. 21], осмотрительность. Принимая во внимание практический характер *φρόνησις*, можно передать это понятие словом «рассудительность», имея в виду рассудительную осмотрительность в словах и поступках. Те, кто опирается на такую общую для всех рассудительность, обладают одним общим миром, прочие же подобны спящим, ибо они отворачиваются, каждый – в свой собственный мир.

Но что в таком случае является основанием отношения единичной души к логосу как принципу единства мира? Это основание есть собственный логос души, *ψυχῆς ἐστὶ λόγος ἑαυτὸν ἀΐξων* [2, s. 176], Хайдеггер переводит в 1919-м г. – «Des Geistes Sinn ist es, sich selbst zu steigern», логос души есть превосхождение. Логос души является источником возможности постижения всемирного логоса. 45-й фрагмент Гераклита по изданию Дильса-Кранца подчеркивает бесконечную глубину человеческого логоса, не позволяющую определить границы души.

Так достигается ответ на первый из поставленных вопросов: понимать чужую речь – значит, понимать свою собственную речь. Доксограф свидетельствует о Гераклите, что «он не был ничьим слушателем, а заявлял, что сам себя исследовал и сам от себя научился» [10, с. 334]. Возможность философского перевода всегда зависит от способности представления внутренней силы своего собственного языка, там, где такая способность отсутствует, перевод теряет смысл. В русском переводе фрагментов Гераклита (см. [15]) в 1-м, 67-м и 112-м фрагментах (1-й, 45-й и 115-й фрагменты по изданию Дильса-Кранца) *λόγος* переводится как речь и мера. Но здесь сразу же обнаруживается ограниченность перевода и его неспособность выявить принципиальную взаимосвязь учения Гераклита о двух логосах.

Предшествующее рассуждение становится основанием для ответа на второй вопрос. Основные понятия метафизики – это всегда определения времени, будничного или первоначального. Время будничности – время, которое понимается из «теперь», мыслится как «время для...» какой-либо деятельности, время, которое датируется и, в этом смысле, обладает протяженностью «от... и до...». Первоначальное время есть время трансценденции (метафизика как естественная предрасположенность существования человека – основополагающее исследование существа трансценденции, т. е. возможности отношения к сущему, поскольку оно есть сущее, и поскольку оно мыслится в целом). Все первоначальные понятия являются, т. о., определением трансценденции, первоначальная онтологическая трансценденция выявляется в речи, которая, в свою очередь, становится конститутивным основанием существования в мире. Лишь существование, обладающее речью, может быть понято как в-миру-бытие. В речи раскрывается всемирность мира: «die Sprache dieses Volks ist notwendig so wie sie ist, und nicht eigentlich dieses Volk spricht seine Erkenntnis aus, sondern seine Erkenntnis selbst spricht sich aus aus demselben» – «Язык народа является необходимым так, как он существует, и, собственно, не этот народ высказывает свое познание, но высказывается само его познание» [3, s. 62].

Тогда понимание собственной речи означает: переживание первоначальной временности существования. В таком переживании отсутствует объективация трансценденции, которая возникает в том случае, когда сами вещи исчезают за объяснением смысла заимствованного слова. Даже в том случае, если, к примеру, немецкий язык является философским языком по преимуществу, он не есть универсальный способ видения действительности. Требование самостоятельности мышления остается, так или иначе, существенным.

Но перевод создает предпосылки для уничтожения такой самостоятельности. Если за каждой работой стоит путь мышления, то перевод создает иллюзию возможности достичь результата вне этого пути. Трудность заключается в том, что мышление должно пройти весь путь – не на словах, на деле.

Что же в таком случае, является условием возможности философского перевода? Прежде всего, это феноменологический принцип работы с «самими вещами», опирающийся на идею категориального созерцания; это герменевтический принцип понимания каждого фрагмента из взаимосвязи целого и целого из взаимосвязи фрагментов; наконец, это работа, которая в первую очередь носит филологический характер. Задача перевода – это, ближайшим образом, распространение интеллектуальных идей. Задача философии – мышление.

1. Cohen H. Kommentar zu Immanuel Kants Kritik der reinen Vernunft.– Leipzig, 1920.
2. Die Fragmente der Vorsokratiker. Erster Band.– Berlin, 1934.
3. Fichte I. G. Reden an die deutsche Nation.– Hamburg, 1978.
4. Heidegger M. Phänomenologische Interpretation von Kants Kritik der reinen Vernunft ( WS 1927/28). GA 25. / Hrsg. von I. Görland.– Frankfurt a. M. 1987.
5. Heidegger M. Platon: Sophistes (Wintersemester 1924/25) GA 19. / Herausgegeben von Ingeborg Schüßler.– Frankfurt a. M., 1992.
6. Kant I. De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principii // Werkausgabe. In 12 Bänden.– Bd. 5.– Frankfurt a.M, 1988.
7. Kant I. Kritik der reinen Vernunft // Werkausgabe. In 12 Bänden.– Bd. 3.– Frankfurt a.M, 1988.
8. Schleiermacher F. Hermeneutik und Kritik.– Frankfurt a. M., 1999.
9. Yorck von Wartenburg, Graf. Italienisches Tagebuch.– Darmstadt, 1927.
10. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов.– М., 1986.
11. Кант И. Критика чистого разума // Сочинения в 6-ти тт.– Т. 3.– М., 1964.
12. Кант И. О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемого мира // Сочинения в 6-ти тт.– Т. 2.– М., 1964.
13. Мухутдинов О. М. Ирония Сократа // Δόξα /Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології.– Вип. 3.– Одеса, 2003.– С. 77–84.
14. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Сочинения в 2-х томах.– Т. 1.– М., 1990.
15. Фрагменты ранних греческих философов.– Ч. 1.– М., 1989.

*Олена Колесник*

## **ПРО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ АНГЛОМОВНОЇ БЕЛЕТРИСТИКИ**

З плином часу перед практиками та теоретиками художнього перекладу постійно постає необхідність вирішувати усе нові питання, а також переглядати старі рішення. Зараз, коли людство все більше осмислює себе як соціокультурна цілісність, не можна переоцінити актуальність побудови адекватного міжцивілізаційного спілкування. А саме обмін перекладами художніх творів, як зауважує М. Рильський, є одним з найзначніших факторів культурного зближення народів.

Дослідження перекладів як чинника міжкультурного діалогу пов'язано зі з'ясуванням найуніверсальніших принципів людської культури. Його результати збагачують такі науки як мовознавство, філософія, естетика, мистецтвознавство, літературознавство, психологія. Зокрема, воно дозволяє уточнити роль свідомості та позасвідомого в творчості та її інтерпретації, можливість проникнення в особливості ментальності іншого етносу. Використання результатів досліджень на практиці дозволить підвищити якість перекладів, що сприяє формуванню естетичного смаку читачів, розвитку їх культури, створенню адекватних образів інших етносів.

Сутністю художнього перекладу століттями займалися філософи (І. В. Гете, В. Гумбольдт, Х. Ортега-і-Гасет, Ф. Шлейермахер) та митці (Цицерон, Данте, Сервантес, Пушкін, Маршак, Пастернак). Велике значення для розуміння феномена мають праці А. Андреса, Р. Барта, Л. Бархударова, М. Бахтіна, В. Бібіхіна, С. Влахова, З. Волкової, Г. Х. Гадамера, В. Гака, Н. Галеевої, М. Гаспарова, Г. Гачечиладзе, Б. Григор'єва, І. Кашкіна, В. Комісарова, В. Коптілова, А. Коралової, К. Леві-Стросса, Ю. Левіна, І. Левого, А. Лілової, З. Львівської, М. Ляхтеєнмякі, О. Потєбні, І. Ревзіна, Я. Рецкера, У. Рижинашвілі, В. Розенцвейга, П. Топера, С. Флоріна, Г. Чернова, А. Федорова, М. Фуко, М. Хайдеггера, О. Д. Швейцера, Л. Щерби. В наш час цікаві теми підіймають Н. Ісаєва, О. Паликова, М. Пирог та інші.

Однак тільки починається вивчення передачі засобами іншої мови архетипів колективного позасвідомого, що знайшли відображення в художніх текстах; рецепції етнічної культури через посередництво іншої. В даній роботі пропонується системний огляд проблемних ситуацій, які виникають за рахунок відмінностей ментальності авторів оригіналу та перекладу. Основною метою є виокремлення проблем, які піддаються та не піддаються вирішенню, привернення уваги до деяких конкретних складнощів та запропонування шляхів їх вирішення.

Доцільно поділити проблеми перекладу на дві групи. *Об'єктивні* не піддаються повному вирішенню, перекладач може лише мінімізувати неминучі втрати, і *суб'єктивні*, подолання яких є принципово можливим.

До першої групи відносяться численні феномени, пов'язані з так званим "генієм мови", зокрема, евокативні засоби, які існують на фонетичному (акценти), лексичному (архаїзми, неологізми, сленг, технічні терміни, іншомовні слова), та синтаксичному (конструкції для вираження урочистості, іронії тощо) рівнях. Великої винахідливості вимагають від перекладача усі форми гри слів, такі як *каламбури*, *слова-бумажники*: *chortle* (*chuckle + snort*), *galumph* (*gallop + triumph*). Практично не перекладаються *спунерізми* та *орфографічна рима*. Взагалі, гумор часто настільки зв'язаний з мовними структурами, що залишається доступним тільки в оригіналі.

Поширеним прийомом є використання *полісемії*. Ізольоване слово може бути більш значущим, ніж у контексті, презентуючи відразу всі свої сенси, подекуди – виражаючи саму сутність певного явища. Зокрема, багатозначність заголовків підкреслює символічну багатомірність творів Алана Гарнера: "The Fix" – це і "пеленг", і "небезпечна ситуація"; "The Owl Service" – це і "Сервіс з совами" і "Служба сов", і навіть "Служба в якості сови". Отже, переклад "Сови на тарілках" (який до того ж, викликає непотрібні асоціації), передає тільки один, не найглибший, рівень значення. Краще було б пожертвувати конкретикою, але підкреслити загальний сенс міфологічного твору і перекласти назву як "Совина служба".

При перекладі майже неминуче втрачаються асоціації та *конотації*. Наприклад, улюблена англійцями пташка зветься *robin*, що співпадає з чоловічим ім'ям, і натякає на якийсь особливий зв'язок з людьми, якого не мають слова "малинівка" та "зарянка". "Фонове" значення слова залежить від його форми, етимології, автохтонності чи запозиченості, регіональності чи інтернаціональності, емотивності, стилістичного поля. Як доводить О. Палікова, конотація перекладається, тільки якщо вона пов'язана з фонетичною формою слова, яка зберігається при перекладі, або якщо слово однозначно позначає предмет, до якого однаково ставляться представники обох культур [2, с. 396]. А відношення до об'єкта в різних традиціях може бути дуже відмінним: наприклад, в Європі слон – образ незграбності, в Індії – краси. Література часто відбиває не формальну логіку, єдину для всього людства, а логіку партиципації, яка формує унікальні для певних культур асоціативні зв'язки між предметами. Отже, перед перекладачем нерідко постає дилема: перекладати дослівно, ризикуючи втратити глибинний зміст, чи на свій страх та ризик спробувати підібрати еквівалент. Характерний приклад з шекспірівського тексту:

безумний Лір вимагає сказати пароль, на що Едгар відповідає “Духмяний майоран”, причому ця начебто недоречна відповідь цілком задовольняє короля. Вважається, що мається на увазі властивість майорану лікувати психічні розлади. Тобто, Лір, який відчуває, що з його розумом не все гаразд, чує слова співчуття. При дослівному перекладі (і відсутності виноски) цей смисл втрачається для незнайомого зі значенням майорану читача. Тому О. Сорока в своєму перекладі пропонує “зозуліні сльози”, і хоча це неточно, читачу без додаткової інформації зрозуміло, чому Лір відповідає “Проходь”.

Інший аспект – переклад *фразеологізмів та стійких фраз*, особливо коли виникає необхідність зберегти водночас *всі* значення словосполучення. Наприклад, роман Р. Желязни “Forever After” (приблизне значення: “Відтоді і навіки”) став зватися “Після перемоги”, що не передає ані високого стилю фрази, ані її зв’язку зі стандартним завершенням казок: “and they lived happily ever after” (“і з тих пір вони жили щасливо”). До того ж словосполучення “Після перемоги” є невиразним, тому пізніше цей твір – у тому самому, в цілому гарному перекладі Н. Ібрагімової – був виданий під назвою одного з його розділів “Дуже грізна зброя”.

Нерідко викликає проблеми безеквівалентна лексика. Назву роману Дж. Р. Р. Толкіна “Fellowship of the Ring” перекладали і “Хранителі”, і “Дружество Кільця”, поки не зупинилися на “Братерстві Кільця”. Вибір слова може впливати на сприйняття твору. Так, за відсутністю повного аналогу прикметника weird (фатальний / доленосний / зловісний / дивний) коректно було б назвати повість А. Гарнера “The Weirstone of Brisinghamen” “Фатальним каменем Брізінгамену”. Переклад “Чарівний камінь Брізінгамену” натякає на жанр казки, в той час, як твір відноситься до тих, які, словами Н. Хамітова, знімають відчуженість дитячого та дорослого.

Специфічну проблему створює відсутність в українській та російській мовах *евфемізмів*, що заміщають у літературній англійській клятви (“Gosh!” замість “God!”) та прокльони (“Drat!” замість “Damn!”). Такі вирази зазвичай або пропускають, що робить текст більш прісним, або перекладають саме тими словами, яких уникають автор та його герой – що теж змінює образ. Протилежністю є поетична мова: brow = forehead, gore = blood, slay = kill, fair = beautiful тощо, яка також не завжди має аналоги, і перекладається або нейтральною або церковнослов’янською лексикою.

Наступна проблема пов’язана з *власними іменами*, які нерідко “випадають” із загальних правил транскрипції. Завдяки наявності в англійській мові звуків, відсутніх в українській та російській мовах,

з'являються різні варіанти (“Уїльям” та “Вільям”). Вдалим здається досвід перекладача Ян Юа: винесення імен героїв мовою оригіналу в примітки. Це особливо потрібно при складній фонетичній формі імені, яка може викликати різночитання (Nimue: Німуе, Німью, Німейя), при наявності варіантів в одній мовній традиції (Джиневра – Гвиневра – Гвиневр – Гвенхвівар) чи посередництві іншої мови (Ланселот – Ланцелот). Залишається багато спірних питань. Що робити з інтернаціональними іменами на зразок Alexander: перекладати (Олександр), чи транскрибувати (Елігзандер)? Чи додавати “жіноче” закінчення, перетворюючи Гонеріл та Реган на Гонерілью та Регану? Там само, в “Королі Лірі”, помітний ще один феномен – віртуальне посередництво французької мови при перекладі з англійської – перенос наголосу в іменах з першого складу на останній, причому Едмунд ще й стає Едмондом. Чому вже не Едмоном? Та що казати про літературних героїв, якщо Дж. Р. Р. Толкіна продовжують називати Толкієном.

Інше питання пов'язано з “іменами, що говорять”. В суто алегоричних творах їхній переклад виправданий. Але якщо вони натякають на якесь слово, проте виглядають природно, краще зупинитися на транскрипції та розшифровці значення у виносці, щоб не змінити усю стилістику твору. Зайвим виглядає вчитування в чужий текст своїх значень. Так, герой серіалу про Гаррі Поттера Severus Snape (римське імператорське ім'я однокореневе зі словом “суворий”, та прізвище, яке не має конкретного значення) в перекладі стає Злодеусом Злеєм, що змінює відношення і до нього, і до усієї книги. Адже, перейшовши певний критичний рівень, гра слів починає руйнувати реальність художнього світу.

На прикладі цього ж перекладу можна проілюструвати проблему прочитання *іншомовних за походженням антропонімів*, які часто зберігають не-англійські правила читання. Так ім'я Seamus англійською начебто повинно читатися як “Сімус”, як і пише М. Співак. Але англієць прочитає це ірландське ім'я як Шеймус. Кельтські імена дійсно створюють складнощі: їх то транслітерують, то транскрибують. А отже, варто ознайомитися з наявними варіантами, і вже потім пропонувати свій.

Взагалі, фонетичні, лексичні та стилістичні *регіональні особливості* в перекладі найчастіше зникають. І це при тому, що традиція транскрибування *діалектів* існує в англійській літературі віками, прикладом чого є хроніка Шекспіра “Генріх V”, де передана специфіка мовлення валлійця, шотландця та ірландця. З основних діалектів Британії особливий статус мають шотландський та ірландський. Можливо, до них слід приєднати йоркширський, на якому також пишуться оригінальні твори, та який займає значне місце в літературі, написаній стандартною англійською. Так, в “Темному саді” Ф. Бернетт, книзі, яка в англійській

країнах вважається класикою, а в перекладі перетворюється на посібник для молодших школярів з теми “що таке добре і що таке погано”, головна героїня вчить йоркширський діалект, як вчила б іноземну мову. Як зазначено літературознавцями, використання діалектів створює враження особливої достовірності. До того ж, як свідчить О. Потебня, “є почуття і думки, що не викликати на загальнолітературній мові відомого народу ніякому таланту, але котрі порівняно легко викликати на обласній говірці. Є письменники, що – сама посередність, коли вибирають своїм органом літературну мову, але які на рідній говірці глибоко художні та правдиві” [4, с. 176–177]. Цікаво, що Тарас Шевченко відчував певну спорідненість з Р. Бернсом саме на ґрунті вживання “діалекту”, а в передмові до “Кобзаря”, відстоюючи своє право писати українською мовою, посилався на приклад Бернса [1, с. 556].

Увага британських письменників до особливостей мови окремих осіб та цілих етнографічних груп та націй, відповідає традиційній осілості британської культури, з якої випливає зорієнтованість на свій регіон з усіма його прикметами. Тут ми переходимо до адекватності передачі вже не *форми*, а *змісту* твору, до групи проблем, умовно названих суб’єктивними. Вони піддаються вирішенню, але це потребує від перекладача загальної ерудиції, знання конкретних **реалій** та уваги до відтінків значень.

Нерідкими є очевидні невідповідності навіть на рівні слів, які мають стопроцентні словникові еквіваленти. Наприклад, “pony” це поні, а не кінь, як перекладає Н. Волжина в “Собаці Баскервілів”, а “cutlass”, що постійно фігурує у “Острові Скарбів”, це абордажна шабля (довжина 88 см), а не кортик (до 55 см). Складнішими є загальнокультурний та лінгвокраїнознавчий рівні, які подекуди вимагають вивчення контексту в його найширшому сенсі, який, за Б. Маліновським, обіймає весь стиль життя та світовідношення нації.

Нерідко каменем спотикання стають реалії міфологічного походження. Вони широко поширені, адже саме в міфі література шукала і шукає культурні інваріанти, насичуючи тексти символікою, запозичуючи традиційні образи, оновлюючи фольклорні оповіді тощо. В британській культурі нижча міфологія займає особливе місце. Нерозуміння цієї специфіки підсилює негативне сприйняття книжок про Гаррі Поттера, які продовжують традицію оповідей про інший, паралельний людському, не добрий і не поганий, світ. Інший аспект: ці книжки можна читати як своєрідний бестіарій. Кращим виходом для перекладача є транслітерація з поясненням у виносі. Складнішим є підбір аналога зі слов’янської нижчої міфології, що по-перше, потребує дуже доброго знання обох традицій та загальних принципів міфопоетики, по-друге, нівелює

національну неповторність та змінює образи, адже брауні – це не те саме, що домовий, а келпі – не те, що водяник. Найгіршим варіантом здається псевдо-переклад, який перетворює відомих в Британії піксі та боггарта на якихось ельфійок та врізка відповідно. Можна оцінити винахідливість перекладача, але такий підхід і віддаляє читача від оригіналу, і змінює тональність тексту.

Реалії, як і лексика, можуть бути інонаціональними. Актуальною та недостатньо розробленою темою є рецепція привабливої для фантастів кельтської культури через посередництво англійської. Назви, імена, цілі пасажі нерідко потрапляють до нас у подвійному перекладі. В високохудожньому але спірному перекладі ділогії А. Гарнера, здійсненому Іриною Токмаковою, ріже око невірне прочитання кельтських імен та назв істот: “Селемон” замість “Келемон”, “Броллачан” та “бодак” замість “Броллахан” та “бодак” тощо. Рядки цитованої пісні звучать так, начебто тільки якісь семеро із Цер Рігор вийшли з невідомої небезпеки; в той час, як в оригіналі – валлійській поемі VI ст. н. е. “Здобич Аннуна” – навпаки, тільки семеро воїнів короля Артура повернулися з Каер Рігора. В менш респектабельних виданнях Тюра путають з Тором, а замість скандинавських богів-асів з’являються невідомі науці асір, причому перекладач вочевидь не певний, чи це множина чи однина.

Отже, консультація з довідниками водночас підсилить позиції художнього тексту та зробить дещо для популяризації науки. Хоча є випадки, в яких доводиться погодитися з ненауковою традицією. Зокрема, важко боротися з закоріненим в літературі перекладом “mermaid” (“морська дівка”) як “русалка”, хоча ці два персонажі мають мало спільного.

Інша група суб’єктивних проблем пов’язана з **тлумаченням змісту тексту**. Саме тут найбільше відбивається особистість перекладача, його осягнення та прийняття авторської філософії. Наприклад, він може викинути зайві пасажі. Так, в “Макбеті” Шекспіра Малколм натхненно описує власну розпусність, і хоча потім бере свої слова назад, в пам’яті читача залишається досить яскрава і неприємна картина. Б. Пастернак опускає цей монолог, переходячи відразу до менш шокуючого пороку – скнарості. Інколи *інтерпретація* міцно входить в традицію, як це трапилось з “Книгою Джунглів” Р. Кіплінга. Практично кожний україно-та російськомовний читач впевнений, що Багіра – це уособлення материнського начала. Але в оригіналі це пантера чоловічої статі.

Багато залежить від уявлення перекладача про адресатів твору. Зокрема, він здатний зробити з книги, яку можуть читати діти, книгу, яку тільки діти й можуть читати. Так довгий час відбувалося з творами Дж. Р. Р. Толкіна, де ми знаходимо і купюри, і переклади імен, причому не завжди коректні (“Strider” – “Шатун”). Багата, інтелігентна мова хобітів (сам Толкін асоціював себе з хобітом) нерідко ставала напівдитакою, відповідно

змінювалося ставлення до них інших персонажів. У зв'язку з популярністю Дж. Р. Р. Толкіна ці проблеми знайшли вирішення в численних альтернативних перекладах. Але книжки для “молодих дорослих” залишаються “групою ризику”, оскільки вони або взагалі не доходять до іноземного читача, або стилістично підганяються під традиційну повість-казку. Це добре помітно у вищезгаданому перекладі І. Токмакової. Епічний стиль А. Гарнера “оздоблюється” безліччю пестливих суфіксів та суто дитячих зворотів (“грубая и невоспитанная тетка” замість “her ungraciousness”, тобто “її нелюб’язність / немилосердя”).

Характерною відмінністю є образи *дітей та підлітків*, яких англійська традиція споконвіку зображує сильними та відповідальними. Їхня мова є виразною, точною, індивідуальною, подекуди – різкою, що знижує ступінь умовності, наближує персонажів та ситуацію до читача. Подібне зображення дитини ми бачимо вже у Шекспіра. Це син Макдуфа – розумний, дотепний хлопець, який навіть у безнадійній ситуації намагається захищати матір. Читач оригіналу відчуває гіркоту загибелі чудової юної істоти, майбутньої окраси своєї країни. А. Б. Пастернак, у відповідності з російською традицією зображення дитини як не зіпсованого світом ідеального створіння, презентує нам невинно вбите безпорадне зворушливе дитя.

**Стиль** страждає при перекладі книжок усіх жанрів. Англійська мова є однією з найбагатших в світі (біля 400 000 слів), і літератори успішно користуються цим потенціалом. Вони дуже точно висловлюють свою думку, але це часто робиться за допомогою не описів, а *детермінізму*, одного образу, який задає емоційний тон, смислове поле сприйняття певного явища. Якщо ми читаємо: “Її очі були кольору озера Ері в три години пополудні”, ми можемо не знати, що це за відтінок, але зрозуміти, яке враження справляла ця жінка. Незамінними є гострі *мовні характеристики*, які без розгорнутих описів визначають ситуацію, статус, характер та психологічний стан героїв, що можна добре побачити на прикладі загальновідомого але значно спрощеного у перекладі “Острову Скарбів” Р. Л. Стівенсона.

Менше страждають книги, чиї основні достоїнства полягають у сюжетній лінії та / або масштабності картин життя, тобто, за класифікацією К. Г. Юнга, твори “психологів”, а не “візіонерів”. Наприклад, британські бестселери, спогади ветеринара Дж. Херріота, перекладені практично без втрат, оскільки вони просто та експліцитно розповідають про близькі кожному європейцю речі. Гірше доводиться творам, чиї автори в чомусь відступають від стандартів. Академічно правильний переклад нерідко нівелює своєрідність автора і героїв, знищує неформальну жвавість. Не стану навіть посилатися на той переклад

“Трьох у човні”, який змусив багатьох читачів засумніватися або у своєму, або у джеромовому почутті гумору. Але й шедевр М. Донського та Е. Линецької змінює загальне враження від книги Дж. К. Джерома, яка поєднує різкість та задушевність в одному тексті, подекуди – в одному реченні. В даному випадку це *контрасти* молодіжного сленгу та поетичності, подекуди самоіронічної, подекуди – цілком серйозної. Взагалі, типовим прийомом англійського гумору є бафос, несподіваний перехід від піднесеного до буденного. У перекладі подібні “шорсткості” стилю зазвичай згладжуються, що викликає враження зниженої емоційності, в той час як сила пристрастей у британській літературі не менша ніж в інших європейських традиціях, але висловлена імпліцитно.

Навіть якщо письменник не вважав себе великим стилістом – як А. Конан Дойл – його творам є що втрачати. Переклад “Собаки Баскервілів” коректно передає сюжетну лінію, проте зменшує напруження, змазує графічність описів, стирає географічну неповторність: “moor” – “вересова пустощ” стає “торф’яним болотом”, “toit” – “скеляста вершина пагорбу” – “гранітним стовпом”. Іншими постають герої – стримано-пристрасний, різкий, атлетичний Холмс, романтичний, наділений тонким відчуттям “похмурого очарування” дартмурської природи Ватсон, та інші, від запального сера Генрі до сповненого достоїнства Берімора (дворецького, а ніяк не лакея). Нарешті, в перекладі втрачається розуміння фольклорної сутності сюжету. Британцю не треба пояснювати, що таке потойбічний чорний пес: оповіді про них повторюються аж до наших днів. В Дартмурі, де розгортається дія детективу, здавна відомі гончаки смерті Yeth Hounds. В оригіналі повість зветься “The Hound of the Baskervilles” – “Гончак Баскервілів”. Ця конкретика має визначальне значення, адже на пустищах чувся не просто вий, а особливий клич, який видають деякі породи гончаків, в тому числі бладхаунд (собака в книзі є наполовину бладхаундом). Характерним є вигук сера Генрі: “This is the cry of a hound” (“Це – голос гончака, що йде по сліду”), проте в перекладі ми читаємо “це завивав собака”. Враховуючи, що якийсь собачий вий, та голос гончака, який взяв слід – ваш слід – це різні речі, ми краще зрозуміємо стан нервів обох Баскервілів, їх друзів, та читачів англомовного детективу.

Високий літературний рівень оригіналу та перекладу не гарантує їхню схожість. Практично кожну з вищезгаданих проблем можна проілюструвати прикладами з трагедій Шекспіра у талановитому, але дуже вільному перекладі Б. Пастернака. Його типовою прикметою є зниження стилю: в пролозі “Ромео та Джульєти” “star-crossed lovers” (“коханці, народжені під нещасливими зірками”) перетворюються на “детей главарей”. Хоча найрізкіші вислови Шекспіра Пастернак пом’якшує. Отже відбувається усереднення піднесеного та низького, які дивно контрастують

і гармоніюють в оригіналі. В “Макбеті” сильно постраждали відьми, не позбавлені величі двоїсті істоти, які в результаті лексичних підстановок та купюр стали тільки вульгарними і гидкими. Стилiстичні підміни добре помітні на прикладі репліки одного з ватажків повстанців, Ленокса, який каже про необхідність пролити кров, щоб “dew the sovereign flower and drown the weeds” (“оросити царствену / цілющу квітку та втопити бур’ян”). В перекладі вишукана медична метафора зникає, але з’являється інший образ: “Чтоб цвет венчанный не остался сух // и захлебнулся и погиб лопух”. Порівняти тирана та його поплічників з бур’яном, що душить жито та квіти, цілком логічно. Але назвати Макбета лопухом – це дещо нетрадиційно. Найбільше змінився під пером лауреата Нобелівської премії “Король Лір”. Текст цієї п’єси є надзвичайно складним з філософської точки зору, причому це стосується не тільки сюжету, але й конкретних формул, які часто проходять непоміченими. Не завжди адекватно передані характери героїв; в найбільшій мірі це стосується Едгара: двійник-антипод Гамлета перетворюється на “доброго сина”, головним досягненням якого є те, що він вибачив несправедливого батька. Змінюється кінець трагедії. Західна традиція розуміє слова Олбени: “Friends of my soul, you twain // Shall rule the realm and the gored state sustain” (“Друзі, моєї душі, ви двоє / / будете правити цим королівством і підтримувати скривавлену державу) як відречення, і не сумнівається, що після відмови Кента новим правителем стає Едгар. Пастернак – “Друзья мои, вы оба мне опора // чтоб выведет край из горя и позора” – прививає думку про утворення тріумвірату.

Отже, універсальних рецептів вирішення проблем транскультурного спілкування не існує. Однак подальший розвиток теорії перекладу може допомогти глибше усвідомити сутність мови і культури та намітити шляхи розв’язання найпоширеніших складнощів. Це є надзвичайно актуальним, адже ми, українці, є зрілою нацією, яка має право розвивати свою культуру і знаходити її справжнє місце у світовому контексті. Ми будемо новий діалог з Європою, яка заслуговує на знання і повагу. Заради цього варто мати адекватне уявлення і про середній рівень і про найвищі досягнення конкретних західних культур, що неможливо без публікації оригіналів та створення коректних україномовних перекладів репрезентативних та популярних літературних творів.

1. Левин Ю. Д. Бернс на русском языке // Burns R. The Poetical works. – Moscow: Raduga, 1982. – 701 p.
2. Паликова О. Коннотативный аспект семантики слов родного и неродного языка (можно ли перевести коннотацию?) // Мова та культура. Матеріали 6-ї міжнародної науково-практичної конференції. – К., 1999. – С. 386–396.
3. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.

*Виктория Горбань, Ольга Побережная*  
**ГЕНДЕРНАЯ АСИММЕТРИЯ ПРИ ПЕРЕВОДЕ**

В XX веке из 2-х основных концепций – лингвистической и антропоцентрической – лингвистика все чаще опирается на последнюю, которая предметом изучения считает языковую личность, ее мыслительные способности и речевые возможности порождения и восприятия высказывания.

Более того, с конца 60-х годов прошлого века многими науками (психологией, социологией, социальной философией, историей и др.) подчеркивается гендерная идентификация человека, т. е. человек рассматривается не просто как биологический субъект, а как биосоциокогнитивная система. Языковеды также ищут ответ на вопрос о взаимосвязи пола, общественных экспектаций и речевого поведения.

В русле гендерной проблематики, которая разрабатывается довольно успешно как в дальнем зарубежье ( Я. Лакоф [14], С. Трёмель-Плётц [16], Ю. Самель [15] и др.), так и в ближнем и в отечественной лингвистике (А. В. Кирилина [7], И.В. Грошев [3], Е.А. Земская, И. В. Китайгородская, Н. Н. Розанова [5], Е. И. Горошко [1, 2], А.М. Холод [13] и др.), написана и наша статья. В современной гендерологии довольно полно описаны идентификационные признаки мужской и женской речи на материале языка художественных произведений, языка рекламы, языка бизнеса, а также текстов, созданных в ходе ассоциативных экспериментов; активно разрабатывается идентификационная диагностика, изучающая письменные и устные тексты автора с целью определения параметров личности, в том числе и пола. Гендерные особенности перевода еще мало изученный аспект, вот почему он и является целью нашего исследования.

Исследования в рамках антропоцентрического подхода в лингвистике обычно проводятся на материале одного языка или языков разных групп. Сопоставления даже близкородственных языков репрезентирует довольно широкий пласт ощутимых различий, обусловленных собственно языковыми, психолингвистическими, социолингвистическими и другими причинами [8, с. 46]. Обращение же к славянским языкам разных групп (западной, восточной, южной) позволит яснее почувствовать «народную жизнь» и «народную психологию», как писал В. фон Гумбольдт [4]. В статье рассмотрены мужские и женские варианты переводов на русский язык стихотворений болгарского поэта Николы Вапцарова и польского поэта Адама Мицкевича.

Любой переводчик, даже самый талантливый, сталкивается с трудностями перевода, потому что ему необходимо ввести текст в другую

культурную среду с другим запасом фоновых знаний. Переводчику при этом необходимо воссоздать стиль оригинала и не утратить свою стилистическую манеру. Переводчик, являясь основным звеном в процессе межкультурной коммуникации, «создает в своем собственном гносеологическом континууме модель исходной мысли, причем ее адекватность будет зависеть от множества факторов: от степени информированности переводчика, от расстояния между автором исходного текста и переводчиком, а также от *характера мышления* (выделено нами – В. Г., О. П.) переводчика» [6, с. 14]. Под характером мышления мы понимаем несколько составляющих. Еще М. Рылский говорил, что не только печать национальности, но и печать индивидуальности лежит на каждом талантливом переводе [12, с. 12]. Можно добавить, что на переводе лежит и гендерная печать, т. е. влияние на выбор определенных языковых средств при переводе оказывают различное строение и функции головного мозга мужчин и женщин, которые обуславливают психологические особенности мужского и женского пола, а также гендерные стереотипы. Удачным является перевод, который наиболее близок к языку оригинала. При этом учитываются как экстралингвистический фактор, так и собственно лингвистический, который предполагает максимально точное воспроизведение текста на каждом из пяти, как считает В. Коптилов, уровней: фонетическом, ритмическом, лексическом, морфологическом и синтаксическом [9, с. 92].

Рассмотрим язык оригинала и перевода с учетом всех вышеперечисленных параметров. При переводе и с болгарского, и с польского переводчиками обоего пола удалось передать ритм стихотворений, эквилинеарность, т. е. то же количество строк при переводе, что и в оригинале, а также использование мужской и женской рифмы там, где это необходимо, что было, несомненно, трудно особенно при переводе с польского, т. к. «в польском языке при его постоянном ударении очень трудно дать последовательную передачу русского... силлабо-тонического стиха, а также чередование женских и мужских окончаний» [12, с. 17].

Сопоставление морфологических единиц выявило значительные расхождения между языком оригинала и перевода. Переводчицы-женщины вводят значительно большее количество местоимений (особенно личных): *Biezu w dol do strumyka. – К избушке мчится пани (м).* – *Она бежит сквозь ельник (ж)*<sup>1</sup>. *Там, дето в гаснещата вечер дъхът на тропика се чувства? – Туда, где в голубых просторах дыханье тропиков ты чувствовал? (ж).*

Как мы уже говорили, на каждом талантливом переводе лежит не только гендерная печать, но и сказывается влияние индивидуальности

переводчика. Пишущий довольно оригинальные стихи переводчик не может оставаться бездушным транслятором, он невольно привносит в создаваемый им вариант перевода свое личное «я», потому что психофизиологическую базу порождения вариативности при переводе «составляет относительно независимый субстрат сознания» [10, с. 27]. Таким образом, переводчик может «корректировать» авторский текст, исходя из своего видения ситуации. Так, Б. Слуцкий, пишущий прекрасные стихи, меняет местоимения при переводе, расставляя по-другому акценты: *С живота под вежди се гледаме строго и боря се с него, долгото мога. С живота сме в разпра, но ти не разбирай, чем разя живота.* – *Жизни в глаза исподлобья гляжу я. Сколько есть сил, ей не уступлю я. Как бы со мною жизнь не была зла, я не питаю нисколько к ней зла.*

При сопоставлении русского и болгарского текстов мы видим появление личных местоимений и у переводчиков-мужчин. Это связано с особенностями синтаксиса: для болгарского языка характерными являются определено-личные предложения, русский же язык более конкретен, предпочтение при переводе отдается двусоставным предложениям: *Но в бурята ще бъдем пак съе тебе, народ мой, защото се обичахме.* – *Но знай, народ, с тобой в отрядах первых пойдем вперед мы в буре необычной! (м.)*

Для «женского языка» характерно не только большее количество местоимений, но и частиц. *Сзу кто не jedzie do нас? Быть может, гости к нам? (м.). Не к нам ли в гости кто-то? (ж.)* При переводе с болгарского и у мужчин-переводчиков довольно частотно употребление местоимений и частиц, что также связано с синтаксисом. Эти части речи появляются вместо глаголов-связок: *Борбата е безмилостно жестока. Борбата, както назват, е епична.* – *Борьба так беспощадна и жестока. Борьба, как говорят еще, эпична.. Това е толкоз просто и логично.* – *И все это так просто и логично.*

Для мужских переводов характерно употребление имен прилагательных, даже если их нет в тексте оригинала: *Но в бурят ще бъдем пак със тебе, народе мой, защото се обичахме.* – *Но знай, народ, с тобой в отрядах первых пойдем вперед мы в буре необычной!*

Мужчины употребляют больше качественных прилагательных, причем, в основном, в положительной степени, а не в сравнительной, что характерно для женских вариантов: *Zsiniale usta, Zbladla jak chusta.* – *Лицо бело, как иней, Рот искривился синий (м. – Лицо белей рубахи, Уста синее льда. (ж.)*

Женщины чаще используют глаголы при переводе: *Ти помниш ли морето и машините, и трюмовете, пълни с ленкав мрак?* – *Ты помнишь ли то море, и машины, и трюмы, что наполнил липкий мрак? Рар зе*

*strachu zbladla, Zemdlala i upadla... Z trwoga dokola rzuca... Как пани побледнела, На миг обмякло тело...– Смятение и тревога... (м.) – Тут пани побледнела, Поникла, обомлела... Не в силах скрыть тревогу (ж.).*

В области синтаксиса также существуют различия в языке оригинала и перевода. Обычно переводчик старается сохранить порядок слов в предложении, если это стилистический прием автора. Так, в стихотворении Н. Вапцарова «Письмо» 4 раза строки начинаются «*Tu pomniш ли...*», что повторено переводчиком, хотя такой строй не характерен для русского синтаксиса. В остальных же случаях в женских переводах чаще, чем в мужских, встречается непрямой порядок слов, хотя это и не связано с особенностями текста оригинала: *Biezu prosto do domu...– Домой помчалась что есть мочи (м.)– Бежит тропой лесною (ж).*

Согласно гендерным стереотипам, женщины склонны к кооперативной беседе, что отражается и на построении предложения: вводные слова, отсутствие императива и т. д. Мужской же тип коммуникации – менее гибкий, но более динамичный. Вероятно, именно этим объясняется пропуск вводных слов и обращений в мужских переводах, хотя они есть в оригинале, в то время как в женских они превалировали даже там, где их не было в оригинальном тексте: *Ty jeszcze jestes mloda...– Ты молода, прекрасна (м.) – Ты, пани, молода (ж).* *Rosnij kwiecie wysoko...– Растите так высоко (м.)– Расти, цветок, высоко (ж).* *Dzis jutro pewnie bedzie...– Он будет завтра дома (м.)– Вернется, видно, скоро (ж).*

При построении предложения при переводе оказывает влияние и ассоциативное поле. «Мужские ассоциации богаче и более “рассредоточены”, чем женские» [11, с. 114]. Женщина-переводчик чаще мужчин строит предложение по уже готовому образцу: *A бяхме млади, бяхме толкоз млади!... – Как молоды, как молоды мы были!*

На лексическом уровне обнаруживается самое большое количество гендерных особенностей. Так как у женщин больше, чем у мужчин, развито правое полушарие, то для них характерна образность восприятия и мышления, фантазирование, гиперболизация; очень часто в женских вариантах подбираются слова с коннотацией, несмотря на отсутствие таковой в оригинале. *Div kopneж* переводится не «*дикая мечта, сильное желание*», а *дикая тоска*; *biezu* – *бежит (м), плутает (ж)*. Многие исследователи обращают внимание на консерватизм женщин в употреблении ими лексических единиц, приверженность норме, часто использование женщинами готовых речевых клише [11], это также было обнаружено при сопоставлении вариантов переводов: в женском варианте превалирует книжная лексика и лексика, используемая в фольклорных

текстах: *Wreszcie na jedno zdani, Ida razem do pani.* – *Чтоб все решить по чести, Идут к невестке вместе (м).* – *Одна у двух зазноба – И к ней приходят оба (ж).* *Czekaja az do lata, Zapominaja brata.* – *Прошла весна, и к лету О нем помина нету (м).* – *Все лето в замке жили, О брате не тужили (ж).*

Анализируя особенности перевода, необходимо помнить о трех составляющих: национальной, индивидуальной и гендерной, которые тесно переплетены. Гендерная принадлежность, репрезентируясь в текстах перевода, дает возможность выявить их специфические особенности. Как показало исследование различных переводов в данной статье, гендерный фактор чаще всего является решающим при выборе тех или иных языковых средств переводчиками.

#### Примечания

<sup>1</sup> Здесь и далее: м – мужской вариант перевода, ж – женский.

1. Горошко Е. И. Особенности мужского и женского вербального поведения: психолингвистический анализ. Дис.... канд. филол. наук.– М., 1996.
2. Горошко Е., Кирилина А. Гендерные исследования в лингвистике сегодня // Гендерные исследования.– М., 1996.
3. Грошев И. В. Рекламные технологии гендера // ОНС.– М., 2000.– № 4.– С. 173–179.
4. Гумбольдт В. Язык и философия культуры.– М., 1985.– 400 с.
5. Земская Е. А., Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Особенности мужской и женской речи // Русский язык в его функционировании: коммуникативно-прагматический аспект.– М., 1993.
6. Казанова Т. А. О психологическом аспекте перевода // Перевод и интерпретация текста. Сб. научн. тр.– М., 1988.
7. Кирилина А. В. Гендер: лингвистические аспекты.– М., 1999.
8. Кононенко В. І. Національно-мовна картина світу: зіставний аспект (на матеріалі української та російської мов) // Мовознавство.– 1996.– № 6.– С. 39–46.
9. Коптілов В. Д. Першотвір і переклад.– К., 1972.
10. Нечаев Л. Г. Факторы, определяющие коммуникативную вариативность при переводе // Перевод и интерпретация текста. Сб. научн. тр.– М., 1988.
11. Потапов В. В. Многоуровневая стратегия лингвистической гендерологии // Вопросы языкознания.– 2002.– № 1.
12. Рыльский М. Ф. Искусство перевода: Статьи. Заметки. Письма.– М., 1986.
13. Холод А. М. Речевые картины мира мужчин и женщин.– Днепропетровск, 1997.
14. Lakoff R. Language and Woman's Place.– N.Y., 1973.
15. Samel J. Sinführung in die feministisene. Sprachwissen-shaft.– В., 1995.
16. Tromel-Plotz S. Linguistik und Frauensprache // Linguistische Berichte.– 1978.– V. 57.– S. 49–69.

*Надежда Вит, **Марина Харитонова***

## **СТИМУЛИРОВАНИЕ КОММУНИКАТИВНЫХ ТАКТИК УКЛОНЕНИЯ И ПРОТИВОДЕЙСТВИЯ В ТЕЛЕИНТЕРВЬЮ**

Понятия коммуникативной стратегии и тактики являются междисциплинарными: они фигурируют в прагмалингвистических и когнитологических исследованиях, в изысканиях в русле теории коммуникации и социальной психологии и др. Возросший интерес лингвистов различных направлений к «стратегическому» осмыслению дискурса в значительной степени связан с той концептуальной установкой современной науки о языке, которую Е. С. Кубрякова, характеризуя эволюцию лингвистических идей во II половине XX столетия, назвала первой – это экспансионизм [13, с. 207]. Активное употребление терминов стратегия и тактика в лингвистических работах отмечается с середины 80-х годов XX века, что связано прежде всего с усилением прагматического подхода к анализу языковых фактов [10, с. 52], а также переходом «от рассмотрения изолированных высказываний к изучению их взаимодействия в рамках дискурса» [8, с. 90].

Понятия стратегии и тактики в настоящее время представляются многим лингвистам общеизвестными (и это справедливо), а потому не нуждающимися в истолковании, если исследование посвящено рассмотрению частных стратегий или тактик (см., напр., работы Е. В. Вохрышевой, Т. Н. Гнедько [3; 4]). Тем не менее у специалистов отсутствует полное единодушие в интерпретации названных понятий и, соответственно, их соотношения. Так, Г. А. Золотова, включая в текстовую стратегию понятия замысла, позиции, мировосприятия, отношения автора к предмету и поставленной проблеме, его прагмалингвистических интересов и определяя тактику как комплекс языковых и речевых приемов построения текста, анализом текста и выявляемых, указывает, что на уровне текста можно наблюдать только тактики, стратегия же «стоит как бы за текстом» [9, с. 446]. По-иному интерпретирует эти понятия автор монографии «Коммуникативные стратегии и тактики русской речи» О. С. Иссерс, полагая, вслед за Т. А. ван Дейком, что речевые стратегии и тактики непосредственно связаны с такими этапами речевой деятельности, как планирование и контроль: «В самом общем смысле речевая стратегия включает в себя планирование процесса речевой коммуникации в зависимости от конкретных условий общения и личностей коммуникантов, а также реализацию этого плана. Иными словами, речевая стратегия представляет собой комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативной цели» [10, с. 54]. Речевой тактикой следует считать одно или несколько действий,

которые способствуют реализации стратегии [10, с. 110]. Приведенное мнение разделяют и авторы настоящей статьи.

Соображения о возможности наблюдать и стратегии, и тактики в процессе речевого взаимодействия и сходные с определением О. С. Иссерс трактовки предлагаются многими исследователями в публикациях рубежа XX–XXI столетий [17, с. 35–36]. При этом различение стратегий и тактик предлагается осуществлять, в частности, на уровне коммуникативных целей и намерений: если стратегия соотносится с коммуникативной целью, то тактика – с набором отдельных коммуникативных намерений [12]. Особый интерес в контексте проблематики данной статьи представляет точка зрения Т. И. Поповой, которая, развивая идею взаимосвязи теории речевых стратегий и речевых жанров, высказывается в пользу существования зависимости между речевыми жанрами и типичными способами активизации фреймов (понимаемых, вслед за К. А. Долининым, как фрагмент знания о мире, организованный вокруг некоего понятия или типовой для данного социума ситуации и содержащий связанную с ним основную, типическую или потенциально возможную информацию, включающую сведения об обычном порядке протекания ситуации [17, с. 33]). Соответствующие фреймы и расцениваются как жанровые стратегии.

Квалификация интервью как метода и жанра уже не вызывает сомнений ни у журналистов [20, с. 69], ни у лингвистов. Определяя интервью как один из коммуникативно-речевых типов современного публичного диалога, Е. И. Голанова предлагает следующую дефиницию: интервью – это «жанр свободной беседы журналиста с каким-либо лицом или группой лиц, тема которой представляет общественный интерес и предназначена для масс-медиа» [6, с. 252]. При этом чертой, в значительной степени обуславливающей жанровую специфику современного интервью, является фактор двойного адресата, так как наряду с непосредственными коммуникантами существует и другой участник – читатель, слушатель, зритель, ради которого, собственно, и идет этот диалог [6, с. 252]. Характеризуя жанровые особенности интервью (и прежде всего интервью в эфире, не утрачивающего высоко ценимых в масс-медиа элементов естественности и спонтанности) в структурном, типологическом и лингвостилистическом аспектах, исследователи называют прежде всего полифонию, которая проявляется, в частности, в большом разнообразии тем, в многоликости, многоголосье собеседников, в связанном с этим большим разнообразием лингвостилистических средств [7, с. 429–430]. Названные признаки во многом обуславливают интерес к телеинтервью как достаточно новому объекту для лингвистического исследования.

Наиболее общими тактиками речевого поведения интервьюируемого, подчиненными стратегической цели произвести определенное впечатление на телезрителей, являются тактика содействия, реже противодействия и уклонения [17, с. 122] (в последнем случае возможен переход в смежную предметную сферу, в другой коммуникативный регистр, на другой уровень обобщения и т. д.). Если попытка наметить типологию тактических ходов интервьюируемого в рамках тактики уклонения (с опорой на некоторые идеи Д. Ниренберга, изложенные в его книге «Гений переговоров») уже была предпринята [17, с. 125–127], то систематический анализ стимулирующих уклонение (и комбинацию противодействия и уклонения) речевых ходов (т. е. реплик или групп реплик коммуниканта до смены говорящего) практически не осуществлялся. Т. е., в аспекте коммуникативно-прагматического описания соответствующего явления в центре внимания оказались типы речевого реагирования на полученный стимул (прямые и косвенные реакции, например, способы уклонения от ответа на вопрос) [1, с. 390], связанные с фактором адресата речи. Цель статьи – проанализировать стимулы (понятие стимула используется в более широком смысле, чем в [17, с. 46], а именно как побудительная причина), обладающие перлокутивным эффектом, поскольку именно тактика уклонения распознается типологически исключительно на фоне реплики-стимула.

В задачи статьи входит рассмотрение речевых ходов-стимулов (шагов, если речь идет об одной реплике), спровоцировавших использование собеседником тактики уклонения, как также реализующих некоторые тактики, в том числе гипотетические.

Материалом для исследования послужили тексты записанных и расшифрованных телеинтервью (на русском и украинском языках), прозвучавших в эфире национальных и региональных телеканалов (в том числе транслирующих программы российского телевидения); все интервью были проведены в 2003 году. В роли интервьюируемых выступали разные по профессии и степени популярности люди, уже ставшие или становящиеся, в силу различных обстоятельств, публичными фигурами: Мария Беккер, актриса; Олег Губарь, писатель и журналист; Михаил Задорнов, писатель-сатирик; Валерий Кипелов, рок-музыкант; Ирина Левитская, художница; Андрей Медведев, теннисист; Елена Мозговая, директор объединения музыкальных и развлекательных программ НТКУ; Наталия Наумова, режиссер; Николай Петров, музыкант, профессор Московской консерватории; Таисия Повалий, эстрадная певица; Александр Пономарев, эстрадный певец; супруги Давид и Эстер Секач, родители пятерых близнецов. Умышленно не рассматривались интервью с политическими деятелями, поскольку в этом случае прагматическая стратегия самопрезентации обычно играет особую роль

в структурировании речевого имиджа, что снижает вероятность определенного автоматизма при выборе тактик уклонения и противодействия интервьюируемому.

Как и всякий эпизод общения, телеинтервью имеет свои фазы: первая – контактоустанавливающая; вторая, основная, – концентрации внимания на теме или ряде тем; третья, заключительная, – фаза подведения итогов и прощания [11, с. 264–265]. Первая фаза включает приветствие и представление интервьюируемого; именно в этой фазе «задаются социальные роли собеседников, происходит «сонастройка» эмоциональных волн» [11, с. 261]. Широко используемая ведущими ритуализированная тактика комплиментарного либо апологетического представления собеседника (оценивания) в связи с наличием двойного адресата содержит внутреннее противоречие, вытекающее из разнонаправленных иллюкутивных целей: с одной стороны, зритель должен осознать значимость фигуры интервьюируемого, кроме того, комплимент без излишней лести, в соответствии с психологической теорией «поглаживания», стимулирует беседу [15, с. 91]; с другой стороны, в соответствии с максимой скромности, стереотипное речевое поведение интервьюируемого в подобном случае – противодействие высокой оценке, преодоление «барьера» коммуникации.

Практически не оставляет собеседнику выбора использование ведущим в констатирующей части речевого хода, обращенного к интервьюируемому лично (*Вы, Ваши* и т. д.), лексем с оценочной семантикой (*красивый, чудесный, завидный* и под.) при условии, что поставленный вслед за этим вопрос сохраняет направление беседы. При этом тактика уклонения вынужденно сопровождается противодействием, поскольку ответу на вопрос предшествует высказывание, иллюкутивная цель которого – сбалансировать похвалу. Проиллюстрируем это положение несколькими примерами.

*Из беседы Е. Голубовского с О. Губарем. Программа «Новый век», ноябрь 2003<sup>1</sup>.*

*Е.Г. Олег/ опубликование Вашей книги «Энциклопедия друзей»/ это действительно красивый жест/ красивая/ красивый поступок// С чего началось/ что послужило толчком/ идеей/ что послужило так сказать началом для того/ чтобы собрать эти материалы и оформить их как настоящую/ старую энциклопедию?*

*О.Г. Ну/ э-э/ видите ли/ это не жест и не поступок/ а это просто от безвыходности ситуации// Почему? Меня всегда умиляет вот эта вот пафосность юбилеев/ когда вот неожиданно приходится стоять как бы кому-то / надувать щеки/ но некоторые это делают не всерьез/ а люди иронического склада характера/ они видимо не совсем понимают / как надо себя вести / так чтобы и себя не обидеть/ и как бы и других не обидеть// Поэтому я и решил / ... сделать подарок тем людям/ которые украшают мою жизнь//*

Речевой ход ведущего включает речевой шаг-оценивание и речевой шаг, который состоит из ряда частичных диктальных вопросов, требующих развернутого ответа. В речевом ходе интервьюируемого ответу предшествует речевой шаг, отрицающий предлагаемую журналистом высокую оценку событий.

Если оценочная часть вопроса воспринимается как носитель названного значения за счет коннотаций, похвала звучит как не столь явная и может не вызвать тактики противодействия, хотя и провоцирует тем не менее использование тактики уклонения, и вопрос из оценочной сферы переводится интервьюируемым в фактуальную и сопровождается соответствующим ответом.

*Из беседы Л. Сакады-Островской с И. Левитской. «Сніданок з 1+1», ноябрь 2003.*

*Л.С.-О. Пані Іріно / всі знають / Іріна Левитська – художник монументаліст / яка в шістдесяті роки відроджує вітраж в пластмасі // Так? Ви перші в Україні / хто в шістдесятих роках звернувся до віражного мистецтва і перенесли його на пластмасу / правильно?*

*І.Л. Так, я починала з пластмаси / потім перейшла на силікатний вітраж / потім на об'ємний вітраж і взагалі / мабуть жодного вітража не було / який би я не застосувала / все відносно архітектури //*

Таким образом, художница избегает комментариев по поводу своего «первенства», сосредоточивая внимание на фактах профессиональной биографии, совокупность которых позитивно характеризует ее как творца.

Интересно, что в этом же интервью апологетическая тактика была применена телеведущей и во второй фазе интервью (что встречается значительно реже), ближе к его завершению, и поэтому, очевидно, собеседница сразу же использует тактику уклонения (без противодействия), а в качестве ее механизма избирает «сдвиг» коммуникативного регистра: вместо задаваемого репликой Леси Сакады-Островской генеритивного регистра, ориентированного на интенции говорящего «сообщить обобщенную информацию, связанную с универсальным знанием» [9, с. 33], Ирина Левитская использует информативный, связанный с интенцией «сообщить об известном говорящему» (выделено нами – Н. В., М. Х.) или осмысляемом» [9, с. 33].

*Л.С.-О. Це дуже цікаво / коли людина поєднує в собі стільки дарів, талантів //*

*І.Л. Ну / бачите / якраз монументальне мистецтво і примушує тебе робити те / чого не вмієш //*

Стимулом для использования описываемой тактики может стать построение комплиментарного речевого хода как обращенного непосредственно к собеседнику (что как бы вынуждает его отреагировать), в то время как прием своеобразного «остранения» [18,

с. 16] с использованием обозначения собеседника как третьего лица (эту возможность использует ведущий в приводимом далее фрагменте) позволяет интервьюируемому квалифицировать комплимент в свой адрес как некую риторическую фигуру и не применять тактику противодействия или уклонения.

*Из беседы А. Колодия с М. Задорновым. «Действующие лица», май 2003.*

*А.К. ...Улыбка / залог успеха // Сегодняшний гость / обладает не только обаятельной улыбкой / но и чудесным даром зажечь эту улыбку у других // Встречайте / действующее лицо / которое не нуждается в представлении / Михаил Задорнов // Здравствуйте // Вам жить легко?*

*М.З. Мне легко / я это понял еще в студенческую пору / когда мы с друзьями на перемене / после лекций собирались / и я рассказывал своим друзьям / что я делал вечером по пьянке //*

В то же время при непосредственном обращении реакцию «нейтрализации» вызывает даже имплицитная оценочность.

*Из беседы О. Волконского с Н. А. Петровым. «Персона грата», октябрь 2003.*

*О.В.Николай Арнольдович / перечень Ваших званий занимает внушительный список // Среди них лауреат Государственной премии России / Вы кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» и профессор Московской консерватории.*

*Н.П. Ну / вы сами знаете / что сказал писатель о славе / что это «яркая заплатка на ветхом рубище певца» // ...Публике нужно / чтобы человек был на соответствующем уровне с профессиональной точки зрения ... // Поэтому я стараюсь руководствоваться какими-то прагматическими вещами / а не этими / по словам Фаины Раневской / «похоронными принадлежностями» //*

При желании интервьюера использовать в ходе представления апологетическую тактику, не скупясь на позитивные оценки, избежать противодействия и уклонения помогает речевая тактика контраста [2, с. 298], в ходе реализации которой оценочное вступление (например, в форме своеобразного лида, в котором о герое интервью повествуется в третьем лице) сопровождает (возможно, в форме констатива) вопрос ведущего о трудностях и проблемах. В последнем случае для тактики позитивной самопрезентации интервьюируемого открываются большие возможности, чем в случае применения противодействия или уклонения.

*Из беседы Т. Ткаченко с А. Медведевым. «Спортивные новости», октябрь 2003.*

*Т.Т. Андрей Медведев / является своеобразной «визитной карточкой» нашей страны .... С недавних пор армия болельщиков Андрея пополнилась / девушками на выданье. Дело в том / что Медведев / ныне живущий в райском уголке Монако / пожалуй / один из самых завидных женихов / высок / красив / молод / умен / богат / и к тому же абсолютно свободен //*

*Андрей / многие профессиональные спортсмены / были лишены беззаботного детства // Ведь для того чтобы достичь вершины в спорте //*

*надо начинать тренироваться довольно рано / в пять - шесть лет //*

*А.М. «Босоногое» детство у меня было // Я тоже бегал с мальчишками во дворе / играя в казаков-разбойников // Хотя большую часть времени / конечно проводил на кортах...//*

Если в интервью, рассмотренных ранее, стимулирование противодействия и уклонения вряд ли можно отнести к иллюзивным (явным) целям интервьюеров, то в интервью в рамках ток-шоу подобные цели если и не преследуются, то осознаются (об этом в следующем фрагменте свидетельствует реплика ведущей «Так/ зрозуміло/ ніяковіла тиша...», тем более при использовании тактик «прямого включения» [5, с. 213], когда ведущий отказывается от растянутого вступления.

*Из беседы А. Безулык с Т. Повалий и А. Пономаревым. «Я так думаю», октябрь 2003.*

*А.Б. Скажіть будь-ласка / як ви почуваєте себе в ролі великих українців? Це до вас / Саю/ і до Вас, Таю // Так / зрозуміло / ніяковіла тиша / і тим не мені / великий українець Олександр Пономарьов //*

*О.П. Е-е ну / я пишаюсь тим / що я народився в Україні / я пишаюсь / що живу в моїй країні / і хотілося / щоб не замислюватися з приводу того / великий я чи не великий //*

*А.Б. Таю //*

*Т.П. Ну / я думаю / що це авансом для мене / тому що я вважаю / що я досить мало це зробила //*

В интервью в формате ток-шоу, где зрелищность нередко доминирует над информативностью, пафосность, героизация – характерный прием, рассчитанный прежде всего на импульсивный либо взвешенный, но тем не менее достаточно откровенный ответ (даже если собеседник знаком с проблематикой вопросника).

*Из беседы А. Малахова с Д. и Э. Секач. «Большая стирка», октябрь 2003.*

*(В интервью речь идет о ситуации, когда Э. Секач предстояло стать матерью пятерых близнецов и врачи выражали сомнение в успешных родах).*

*А.М. То есть вообще / ну каково рожать / когда врачи не дают тебе никаких шансов?*

*Э.С. Дело в том / что мы / как наверное видно / религиозные люди / и мы всегда понимаем / что помимо обычных законов природы / которые подвластны врачам / есть также законы / которые не подвластны никому / кроме самого Всевышнего// Мы в катастрофической ситуации ... обратились к ребе / попросили благословения у него//. И мы получили благословение в полной мере и в самой обнадеживающей форме //*

Героями рассмотренных интервью выступают люди, ставшие публичными фигурами, в основном, в силу позитивной общественной оценки их деятельности или жизненных обстоятельств, поэтому в речевых актах спрашивания либо констатации, используемых ведущими, отрицательная оценочность, даже имплицитная, маловероятна. Тем не менее в ситуации интервьюирования система психологической защиты,

нередко становящаяся преградой на пути к взаимопониманию, «работает» достаточно активно, что может привести к считыванию интервьюируемым ложной пресуппозиции высказывания журналиста. Естественно, что для подобной интерпретации в высказывании должны присутствовать структурно-семантические предпосылки. Рассмотрим и прокомментируем некоторые примеры из беседы Т. Ткаченко с А. Медведевым, цитированной ранее.

*(1). Т.Т. Сейчас вы живете за рубежом?*

*А.М. К этому вынудила моя профессия // В будущем / после завершения спортивной карьеры / я собираюсь жить в Киеве // Но сейчас это невозможно*

*(2) Т.Т. Кажется, было время / когда вы занимали четвертую позицию в мировой квалификации //*

*А.М. Я добился каких-то успехов в теннисе / но не считаю себя особенным человеком // В принципе я // обычный парень // Я не хочу становиться идиолом / мне далеко до Сампраса или Агасси //*

*(3) Из беседы П. Ермолаевой с Н. Наумовой и М. Беккер. «Новости культуры», октябрь 2003.*

*(Речь идет о премии, полученной актрисой М. Беккер от Академии киноискусства на фестивале ВГИКа).*

*Т.Е. Маша / в ваших руках теперь / практически несметное богатство// . Вы уже решили / как Вы им распорядитесь?*

*М.Б. Ну / вот я вчера об этом сказала / и это действительно так // Есть фильм «Ухват» / надо обязательно сделать хорошую копию // А дальше всякие личные нужды / которые должны присутствовать в жизни / без них никуда не денешься //*

В случае (1) употребление корреспондентом лексемы сейчас, очевидно, возбуждает в сознании собеседника – А. Медведева – возникновение ассоциативной цепочки («ранее-сейчас-потом»), в результате прагматическая тактика уклонения реализуется в виде семантической тактики самооправдания как реакции на возможный намек на «непатриотичный» выбор (при восприятии вопроса, как и при восприятии более сложных речевых произведений, происходит «селективное сканирование», когда из всего содержания индивид выбирает то, что согласуется с имеющимися на данный момент представлениями [16, с. 102]).

Оборонительную реакцию может вызвать использование маркера субъективно-модальной окрашенности высказывания. В случае (2) употребление журналисткой вводного элемента кажется со значением неуверенности снижает значимость факта, составляющего пропозициональное содержание ее высказывания, и провоцирует у собеседника представление о наличии у говорящего пресуппозиции пренебрежения, которая не обязательно является истинной.

В случае (3) вопрос на «деликатную» тему денег был частично воспринят актрисой как попытка проникнуть в «скрытую сферу»

личностного пространства (то, что знает о себе сам человек, но не знают другие [21, с. 84]), только тактика уклонения в виде самооправдания представлена ссылкой не на вынужденность выбора, как в (1) («к этому вынудила моя профессия»), а на долженствование («...личные нужды/которые должны присутствовать в жизни») и невозможность альтернативы («без них никуда не денешься»).

Стимулировать применение уклонения может тактический ход провокации, хотя в нашем материале фиксируется он редко и в силу проблематики интервью в целом ход беседы не обостряет. При этом провокация позитивной самопрезентации героя передачи стимулирует его уклонение с использованием юмора или иронии (первый речевой ход В. Кипелова в следующем фрагменте), а также смены субъекта оценивания, например, интервьюируемый предлагает обратиться к мнению других людей (последний речевой ход В. Кипелова).

*Из беседы А. Комолова с В. Кипеловым. «Земля-воздух», февраль 2003.*

*А.К. Вот Вы за год как музыкант / в чем-то выросли?*

*В.К. Мне кажется / что микрофон только что отрубился / а я взял и включил его // Вот видите / как я вырос //*

*А.К. А если серьезно?*

*В.К. Если серьезно / то наверное я не могу говорить об этом / пусть другие скажут //*

Если провоцируется оценка факта вне личностной сферы, то при уклонении возможен тактический ход игнорирования провокации, снятия остроты вопроса, его «расширения».

*Из беседы П. Ермолаевой с Н. Наумовой и М. Беккер. «Новости культуры», октябрь 2003.*

*П.Е. Наташа / как Вам кажется / сегодня есть смысл ставить продюсерам только на молодых?*

*Н.Н. Я считаю / что имеет смысл ставить на молодых //*

Названный тактический ход использует Н. Наумова, как бы не замечая наличия в вопросе П. Ермолаевой ограничительно-выделительной частицы *только*, придающей высказыванию провокационный характер.

Во всех рассмотренных ранее случаях интересующие нас коммуникативные процессы осуществлялись в рамках единства речевого хода – стимула и речевого хода – реакции, то есть в рамках речевого взаимодействия. Возможны случаи, когда применение тактики уклонения стимулируется не ближайшим речевым ходом (либо не только им), а отражает некоторые особенности психолингвистики диалога. Так, «серия вопросов, в каждом из которых представлено указание на интересующий адресата фрагмент информации, по своей структуре часто не совпадает с тем, как намерен структурировать изложение сам адресат», а

«необходимость представлять ответ в определенном порядке вызывает, в свою очередь, необходимость переструктурирования информации в сознании адресата» [19, с. 210]. Если последовательность вопросов явно сбивается, то очередное переструктурирование может запоздать и будет использована тактика уклонения, а речевой ход-реакция может отразить такие яркие признаки спонтанности, как лексические и синтаксические повторы (они фигурируют в последнем речевом ходе в приведенном далее фрагменте интервью).

*Из беседы К. Журы с Е. Мозговой. «Саме той», октябрь 2003.*

*(В данном фрагменте многоточия отражают не пропуски при сокращении текста, а паузы в речи участников диалога).*

*К.Ж. Обсяги реклами/ вони значно зросли// Депутати кажуть/ ви заробляете на рекламі/ і ми хочемо знати/ куди ж ви діваєте ці гроші//*

*О.М. А я можу розказати/ куди ми діваємо ці гроші// Статус [«національної»] ми прийняли/ але грошей в бюджеті немає/ тому за рахунок зароблених коштів на рекламі/ керівництво телекомпанії доточує до тої зарплати/ для того, щоб люди отримували принаймні триста гривень// Деякі отримують// Ви проживете на триста гривень в місяць? Думаю/ що ні//*

*К.Ж. Це не мені треба ставити питання ... до кого апелюєте//*

*О.М. Ну/ я просто для прикладу кажу// Ну ... це/ я просто для прикладу кажу//*

Подобные конструкции как типичные для современной телевизионной речи применительно к русскому языку описаны О. А. Лаптевой [14].

Исследование речевых взаимодействий на материале актуального речевого жанра – телеинтервью – позволяет, таким образом, проследить тенденции развития некоторых дискурсивных норм официального публичного общения.

### Примечания

<sup>1</sup> В статье приняты способы передачи звучащей речи коммуникантов и формы паспортизации интервью, используемые в коллективной монографии «Русский язык конца XX столетия» (1985-1995) [7].

1. Арутюнова Н. Д. Прагматика // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. Ярцева В. Н. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 389–390.

2. Дейк ван Т. А. Когнитивные и речевые стратегии выражения этнических предубеждений // Язык. Познание. Коммуникация: Пер. с англ.– М.: Прогресс, 1982. – С. 268–304.

3. Вохрышева Е. В. Коммуникативные стратегии реагирования на вопрос в английском языке: Учеб. пособие для вузов культуры и искусств. – Самара: Самар. гос. акад. культуры и искусств, 2003. – 137 с.

4. Гнедько Т. Н. Коммуникативные стратегии в научно-популярном стиле // Записки з романо-германської філології. – Вип.10. – Одеса: Латстар, 2001. – С. 15–26.

5. Гойхман О. Я., Надеина Т. М. Речевая коммуникация / Под ред. проф. О. Я. Гойхмана. – М.: ИНФРА-М, 2003. – 272 с.
6. Голанова Е. И. Публичный диалог вчера и сегодня (коммуникативная эволюция жанра интервью) // Русский язык сегодня. – Вып. 1. – М.: Азбуковник, 2000. – С.251–259.
7. Голанова Е. И. Устный публичный диалог: жанр интервью // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). – 2-е изд. – М.: Школа «Языки русской культуры», 2000. – с.427-452.
8. Зернецкий П. В. Единицы речевой деятельности в диалогическом дискурсе // Языковое общение: Единицы и регулятивы. Межвуз. сб. науч. трудов. – Калинин: Калининск. гос. ун-т, 1987. – С. 89–95.
9. Золотова Г. А., Онипенко А. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. – М.: Филолог. ф-т МГУ, 1998. – 528 с.
10. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии тактики русской речи: - Омск: Омск. гос. ун-т, 1999. – 285 с.
11. Казаринова Н. Р., Попова Т. И. Особенности речи перед микрофоном и телевизионной камерой // Русский язык и культура речи / Под ред. проф. Максимова В. И. – М.: Гардарики, 2002. – С. 249–274.
12. Кашкин В. Б. Введение в теорию коммуникации: Уч. пособие. – Воронеж, 2000. – 175 с.
13. Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца XX века: Сб. статей. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 1995. – С.144–238.
14. Лаптева О. А. Живая русская речь с телеэкрана. Разговорный пласт телевизионной речи в нормативном аспекте. – Изд. 5-е.– М.: Эдиториал УРСС, 2003. – 520 с.
15. Лукина М. Технология интервью. – М.: Аспект Пресс, 2003 – 191 с.
16. Матвеева Л. В., Аникеева Т. Я., Мочалова Ю. В. Психология телевизионной коммуникации. – М.: РИП-холдинг, 2002. – 316 с.
17. Попова Т. И. Телеинтервью в коммуникативно-прагматическом аспекте. – СПб: Филолог. факультет СПбГУ, 2002. – 220 с.
18. Почепцов Г. Г. О месте прагматического элемента в лингвистическом описании // Прагматические и семантические аспекты синтаксиса. Сб. научн. трудов. – Калинин: Калининск. гос. ун-т, 1985. – С.12–18.
19. Сапрыгина Н. В. Психолингвистика диалога. – Одесса: ТЭС, 2003. – 328 с.
20. Тертычный А. Интервью вездесущего лик // Журналист. – 2002. – № 3. – С. 69–71.
21. Цигульська Т. Ф. Загальна та прикладна психологія. – К.: Наукова думка, 2000. – 190 с.

*Наталія Кондратенко*  
**ОРГАНІЗАЦІЯ СЕМАНТИЧНОГО ПОЛЯ ТЕКСТУ:  
ТЕКСТОВИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ЗМІСТ**

Текстолінгвістика, ґрунтуючись на засадах сучасних методологічних напрямків, прямує до цілісного аналізу тексту, зокрема семантичних аспектів його організації. Проблема семантики тексту, на нашу думку, є однією з найактуальніших, незважаючи на низку досліджень цього аспекту [2; 17]. Прагнення науковців експлікувати семантичний шар тексту неодмінно виводить на рівень інтерпретації і вимагає застосування категорій, що є більшою мірою філософськими, ніж власне лінгвістичними. Семантичні розробки в галузі текстолінгвістики поєднують у собі елементи методологій різних гуманітарних наук – насамперед, семіотики, логіки, герменевтики, психології і філології. Аналіз семантики тексту лише в руслі однієї науки обмежує дослідження і робить його вузько спрямованим. Поняття семантики є ключовим для більшості гуманітарних дисциплін, тому її вивчення вимагає застосування синтетичного підходу. Незважаючи на те, що лінгвістичну теорію семантики більшою мірою було орієнтовано на лексичний рівень мови, семантичні дослідження висловлення і тексту теж мають давню історію [1; 14]. Традиційну текстолінгвістику, що рухалася в напрямку структуралістських досліджень, було зорієнтовано на формально-граматичні характеристики тексту [21], проте розробка типології текстових категорій була пов'язана із семантикою тексту в плані його цілісності [15], концептуальності [13], інформативності [7]. Застосування когнітивного підходу до тексту дозволило поглибити семантичний аналіз: дослідники зосередилися на пошуку концептів у тексті та концептуальному просторі [20, с. 247], ментальних моделей і фреймів. Однак коло нерозв'язаних питань скоріше збільшується, а вивчення семантики тексту залишається однією з ключових проблем текстолінгвістики. З огляду на це *метою* нашої статті є з'ясування поняття “семантика тексту” з урахуванням розмежування значення і змісту, а також визначення семантичного наповнення художнього тексту. *Завдання* передбачають розв'язання таких питань: 1) розмежувати поняття “значення” і “зміст”; 2) визначити компоненти семантичної будови тексту; 3) з'ясувати специфіку організації змісту та семантичного поля тексту.

Говорячи про семантику, слід розмежувати два поняття, що є основними складниками семантичного боку тексту – *зміст* і *значення*: зміст є ширшим і загальнішим поняттям, що характеризує цілісний текст, тоді як значення – компонент змісту. Так, М. Я. Поляков вважає, що “зміст літературного твору з'являється із всієї суми контекстів” [19, с. 21], тобто

включає як власне текстові елементи – значення, – так і позатекстові – екстралінгвістичні чинники, що впливають на породження та сприйняття тексту. Співвідношення понять “зміст” і “значення” як цілого і частини підкреслюють й інші дослідники: змістом вербального тексту є “цілісний зміст будь-якого висловлення, який не можна зводити до значень його складових частин та елементів, але зміст і визначає ці значення” [6, с. 244]. М. В. Нікітін зазначає, що розмежування значення і змісту різняться в логіці та лінгвістиці: логічна наука пов’язує значення з екстенсіоналом знака, а зміст – з інтенсіоналом; мовознавство і психологія інтерпретує значення як спільний компонент семантики для всіх носіїв мови, як соціально закріплену категорію мови, зміст як індивідуально-особистісне варіювання семантики вербального знака [16, с. 38–39]. Розмежування змісту і значення є важливим зокрема для синтаксичного рівня мови і для тексту, а також для дихотомічних відношень мова/мовлення. І. М. Кобозєва пов’язує зміст і значення з реченням та висловленням як одиницями мови і мовлення [10, с. 199] і наводить таку схему:

Мова	Мовлення
речення	висловлення
значення	зміст

Дослідниця розглядає зміст і значення не як ціле і частину, а як абстрактну одиницю та її реалізацію, порівнюючи це протиставлення з актуальним (зміст) і віртуальним (значення) аспектами семантики мовних і мовленнєвих одиниць. Зміст і значення, таким чином, розмежовано у структуралістській дихотомії мова/мовлення, де віртуальний рівень відповідає мові, а актуальний – мовленню, тобто реалізації мовної системи. Тлумачення змісту як актуалізації значення релевантне і для тексту, проте слід брати до уваги і протиставлення іншого характеру: у цілісному тексті загальний зміст не є простою сумою всіх компонентів – значень, – він є явищем вищого рівня, тому ми можемо говорити про подвійну природу змісту тексту. З одного боку, зміст актуалізує значення, що становлять текст, а з іншого, він реалізує їхній семантичний потенціал, об’єднуючи в певний комплекс. Поєднані семантичні компоненти тексту втрачають самостійність і виконують функцію вираження загальної семантики. Розчленування тексту на окремі значення призведе до руйнування цілісного змісту і втрати можливих інтерпретацій.

Говорячи про семантику тексту, таким чином, маємо на увазі *зміст*, проте і ця категорія потребує певних уточнень. Так само, як термін “текст” за умови загальної зрозумілості має безліч тлумачень, серед яких є не лише суперечливі, а й взаємовиключні, поняття “зміст тексту” є надто широким і невизначеним термінологічно. Визначаючи текст як структурно-семантичний комплекс вербальних знаків, об’єднаних на підставі семантико-комунікативних зв’язків (в О. О. Селіванової “цілісна

знакова форма організації мовлення” [20, с. 28]) і протиставляючи його дискурсу як тексту в ситуації, зміст тексту пропонуємо розглядати в трьох аспектах – семіотичному, психолінгвістичному і когнітивному. На нашу думку, це дозволить представити текст як знакове утворення – *семіотичний аспект*; проаналізувати його в процесі породження/сприйняття – *психолінгвістичний аспект*; простежити реалізацію інтенціональності тексту та можливості його інтерпретації – *когнітивний аспект*.

**Семіотичний аспект** семантики тексту ґрунтується на тлумаченні останнього як знака ситуації. Р. Барт вважає, що значення – це “акт, що об’єднує означуване та означене, акт, продуктом якого і є знак” [3, с. 271]. Схематично знак представляють у вигляді семіотичного трикутника Огдена – Річардса, поданий у роботі „The meaning of meaning” (1923). Більшість учених ототожнюють значення знака з вершиною трикутника, яка вказує на відбиття дійсності в свідомості людини, проте Г. Фреге, пропонуючи близьку структуру знака у вигляді трикутника, пов’язував значення з денотатом, а зміст – з його відображенням у свідомості. Ця позиція і стала, на нашу думку, основою для тлумачення значення як узагальненого, спільного семантичного компонента, а змісту як індивідуалізованого. Репрезентація структури знака у вигляді трикутника залишається інваріантною і незмінною незалежно від інтерпретації місця значення в цій схемі, тому що схема графічно вказує на характер зв’язку предмета (референта, денотата), що належить об’єктивній дійсності та його формального позначення (слова, малюнка, схеми, кольору тощо). Зв’язок цей має опосередкований характер, тому що означуване та означене співвідносяться через свідомість інтерпретатора знака у формі понять і думок. Ступінь довільності зв’язку залежить і від типу знака: зв’язок тісніше в іконічних знаках і слабшає в дейктичних і символічних.

Якщо опосередкованість зв’язку денотата з формою підкреслює кожний дослідник, зокрема коли йдеться про вербальний знак, який належить до символічних, то характер зв’язку денотата зі значенням (поняттям, думкою, ментальним феноменом) потребує пояснень, зокрема у випадку, де знаком виступає текст. Текст з огляду на це визначають як знак комунікативної ситуації, тобто “вербальна реакція на ситуацію, продукт мовленево-мисленнєвої діяльності і є *текст*” [11, с. 141]. Зрозуміло, що формою тут виступає текст, точніше, його матеріальна знаково-графічна фіксація, денотатом – ситуація, певний фрагмент дійсності, а вершиною трикутника, що відповідає ментальному феномену, узагальненому відображенню ситуації дійсності в свідомості реципієнта, на нашу думку, є *зміст* тексту. Причому тут слід мати на увазі специфіку зв’язку змісту і денотата для тексту як знака, бо “зміст ніколи безпосередньо не співвідноситься з позамовною реальністю” [8, с. 126].

Тут ідеться про те, що ментальний еквівалент реальної ситуації не є її відповідником, копією, а завжди – інтерпретацією. Отже, *зміст тексту в семіотичному плані – це спосіб репрезентації дійсності у свідомості людини, мисленнєвий образ дійсності.*

**Психолінгвістичний аспект** семантики тексту пов'язаний з процесами його породження, сприйняття та розуміння. Відштовхуючись від семіотичної моделі тексту як знака, у психолінгвістиці зміст тексту було інтерпретовано в аспекті мовленнєвої діяльності людини, тобто психолінгвістичний аналіз тексту передбачає акцент на мовну особистість та її діяльність [9, с. 205]. Так, В. Красних тлумачить процес породження тексту таким чином: “Ситуація, викликаючи певну психічну реакцію, спонукає до певної дії: вербальної або невербальної. Ця реакція “оформлюється” в *мотив*, який, в свою чергу, може бути втілений в *інтенцію* вербальної реакції (відклику) на зовнішній подразнювач – ситуацію” [11, с. 141]. Психолінгвістичні розробки в галузі семантики тексту було зорієнтовано на антропоцентричний чинник – адресата й адресанта. За таких умов змістом виступає авторський задум (категорія адресанта), що відповідає авторській інтенції, яка має бути зрозумілою реципієнту (категорія адресата). З семантикою тексту тісно пов'язаний адресатний аспект, а саме розуміння, що і становить оволодіння змістом. У психолінгвістичних дослідженнях тексту обґрунтовано специфіку процесу його розуміння з огляду на глибину оволодіння змістом. Г. Богін виділяє три типи розуміння тексту: семантизуюче, когнітивне і розпредмечувальне [4, с. 241]. Перший тип є декодуванням одиниць тексту, тобто значень конкретних, переважно незнайомих слів, словосполучень; другий – осмислення інформації пізнавального характеру, що вміщено в цих одиницях, точніше в комплексі одиниць; третій тип пов'язаний з розумінням ідеальних понять, що не репрезентовано засобами прямої номінації, проте наявно безпосередньо в тексті. Пропонуючи таку типологію, дослідник говорить про рух від значення до змісту, в результаті якого зміст з'являється, формується як відображення ситуацій об'єктивної або суб'єктивної реальності. Тут ідеться про розуміння загальної ідеї цілісного тексту як його змісту, тобто про кінцевий результат розуміння. Проте процес розуміння передбачає поступове оволодіння змістом. Першим етапом є пошук загального змісту повідомлення [9, с. 206], хоча сенсорне сприйняття прямує від конкретних фраз і слів до цілісного тексту, інформація поступає не в тій послідовності, як усвідомлюється. Саме тому зрозуміти текст можна лише за умови його цілісного сприйняття у всьому обсязі, коли реципієнт намагається усвідомити основну ідею, тобто зміст тексту. Завдяки цьому механізму стає можливим швидкочитання, що передбачає охоплення

семантично навантажених елементів тексту та його ідеї.

О. Новиков, вивчаючи зміст тексту в аспекті його розуміння, виділяє сім дихотомічних ознак змісту: 1) цілісний зміст впливає на осмислення окремих мовних одиниць / цілісний зміст є результатом розуміння тексту; 2) зміст тексту є змінним, плинним і синкретичним / глибина, точність та адекватність розуміння тексту залежать від змісту; 3) зміст є інваріантним / зміст є ситуативно залежним і суб'єктивним; 4) зміст виокремлюється з тексту в результаті розуміння / зміст надається тексту в процесі розуміння; 5) змістові компоненти наявні в пам'яті людини в готовому вигляді / пошук смислу є творчим процесом; 6) зміст належить сфері свідомості / зміст належить сфері підсвідомості; 7) зміст є результатом розуміння / зміст є інструментом розуміння [18, с. 135–140]. Актуалізація цих дихотомій відбиває ситуацію співвідношення понять “зміст” і “розуміння змісту” в психолінгвістичних дослідженнях тексту. Основна проблема, на нашу думку, ґрунтується на останній дихотомії: зміст, з одного боку, є результатом розуміння цілісного тексту, а з іншого, розуміння тексту неможливе без урахування змісту.

Проте психолінгвістика, на противагу семіотиці, демонструє домінування антропоцентричної методології, орієнтуючись на адресата й адресанта, тоді як семіотика враховує специфіку тексту як вербального знака. З огляду на це *змістом тексту в аспекті психолінгвістики є інтенція мовця*, яку має розуміти реципієнт, причому оволодіння змістом – розуміння – можливе лише за умови адекватного сприйняття інтенції.

**Когнітивний аспект семантики тексту** останнім часом привертає все більше уваги дослідників. Саме цей методологічний підхід не лише прагне визначити, що саме є змістом тексту, а й в його межах спостерігаємо спроби структурувати семантичну організацію тексту та з'ясувати специфіку глибинного розуміння – інтерпретації тексту. Якщо процес розуміння як оволодіння змістом цілісного тексту вивчає психолінгвістика, то інтерпретацію – герменевтика і когнітологія. В. Красних розмежовує розуміння та інтерпретацію таким чином: “Інтерпретація відбувається в загальному контексті пізнавальної та оцінної діяльності людини на відміну від розуміння, що спирається на мову” [11, с. 139]. Для розуміння є релевантним знання мови (щоб декодувати текст – перейти від лінійної послідовності знаків до відповідної семантичної ситуації) і власний досвід, а для інтерпретації необхідні знання про світ енциклопедичного характеру, екстралінгвістичні знання. Тут необхідно не тільки співвіднести текст зі знайомими ситуаціями, а й вміти моделювати, оперувати великим обсягом інформації, робити теоретичні узагальнення, розглядати текст у соціокультурному контексті тощо.

Зміст у тексті, який в семіотиці і психолінгвістиці отримав близькі характеристики, у когнітивістиці незмінно ототожнюють з *концептом*, тлумачення якого ближче за все до загальної ідеї тексту: “Концепт тексту є мисленнєвий згусток, максимально згорнута змістова структура, розгортання якої відбувається в процесі породження тексту” [11, с. 141], хоча загальний підхід до визначення концепту є ширшим. Ураховуючи це, поняття змісту тексту можна представити таким чином:

Підхід	Процес оволодіння змістом	Семантична одиниця тексту
<i>семіотичний</i>	сприймання	мисленнєвий образ
<i>психолінгвістичний</i>	розуміння	інтенція
<i>когнітивний</i>	інтерпретація	концепт

Поєднання підходів дає повну картину стосовно семантичної організації тексту, де основними процесами оволодіння змісту є сприймання, розуміння та інтерпретація – поетапно, від поверхового сприймання лінійної послідовності знаків до додавання нових змістів, а формами репрезентації змісту є мисленнєвий образ комунікативної ситуації, авторська інтенція та концепт.

Однак, на нашу думку, проривом когнітивної лінгвістики є передусім відмова від розуміння змісту тексту лише як одного концепту, який і є згорнутим змістом, а перехід до понять іншого рівня – семантичних блоків, моделей, карт. Семантику тексту вже тлумачать не як сукупність значень, ядром яких є зміст (концепт) – щось на зразок кристалічної решітки хімічних речовин, а як певний простір, що становить сукупність ментальних схем, моделей. Такий “стереопогляд” на текст, що враховує не лише елементи семантичної організації, а й її принцип, став основою для застосування понять “семантичний простір” та “концептуальний простір” тексту. Застосування поняття семантичного простору передусім ґрунтується на ідеї текстової структури у вигляді ключових слів, відповідно пов’язаних між собою. “Ключові знаки більшою ваги, звичайно, не можуть у семантичному просторі посідати ті ж місця, що і неключові знаки, не можуть бути з ними “на одній лінії”. Крім того, ключові знаки з подібним змістом повинні в буквальному сенсі наближатися один до одного в семантичному просторі, а протилежні – віддалятися. Схема таких взаємодій зумовлює конкретну для кожного тексту конфігурацію його семантичного простору” [15, с. 117]. Семантичний простір пов’язують переважно з вербальним боком тексту, з експліцитним вираженням змістового наповнення. Семантичний простір у такому ракурсі становить лінійно-знакове утворення, проте доцільніше було б тлумачити його як двомірну сутність, один бік якої є лінійно-знаковим, а інший – когнітивно-ментальним. У такому випадку ми говоримо не лише про експліцитний шар семантики

тесту, а про глибинний, імпліцитний, для найменування якого іноді використовують окремий термін – концептуальний простір, одиницею якого є концепт: “концептуальний простір тексту інтегрує значущі в тексті поняття, що слугують реалізації авторських цілей і задумів...” [20, с. 247]. Обидва підходи не суперечать один одному: або розглядаємо двомірний семантичний простір, або визнаємо існування семантичного і концептуального, що по суті одне й те саме. Поняття семантичного і концептуального простору, на нашу думку, співвідносяться як значення і зміст: семантичний є віртуальною частиною, а концептуальний актуальною; перехід до концептуального неможливий без семантичного. Зміст цілісного тексту тлумачать згідно з такою теорією як індивідуально-авторську картину світу, що є верхівкою в ієрархії семантичних компонентів [2, с. 50].

Ми пропонуємо для визначення змісту тексту використовувати інше поняття – *семантичне поле*, яке дозволить поєднати ментальні одиниці різних типів. Поняття функціонально-семантичного поля, розроблене О. В. Бондарком на матеріалі російської граматики і розтлумачене як спосіб організації мови, дозволяє побудувати семантичну структуру тексту з урахуванням одиниць різних рівнів та відношень між ними, а також відповідних ментальних схем. Семантичне поле тексту, на нашу думку, ґрунтується на понятті *інтенціональності*, яке вказує на “зв’язок мовних значень з наміром мовця, з комунікативною метою мисленнєвомовленнєвої діяльності, тобто здатність змісту, що виражений певною мовною одиницею, зокрема, граматичною формою (у взаємодії з її оточенням, тобто середовищем), бути одним з актуальних елементів мовленнєвого змісту” [5, с. 6]. Інтенціональність містить два складники – адресатність та адресантність (для тексту – категорії автора і читача). Саме інтенціональність дозволяє говорити про зміст як результат процесу розуміння/інтерпретації та як процес отримання змісту. Якщо автор, створюючи власний семантичний простір тексту, що набуває цілісного вигляду як індивідуально-авторський образ світу, прагне розуміння інтенцій, то реципієнт не лише намагається спроектувати своє сприйняття тексту на авторську картину світу, а й додати до неї елементи власного світосприйняття, власного семантичного простору – інтерпретувати. Отже, зміст народжується під час поєднання семантичних просторів мовця і реципієнта, в результаті чого з’являються спільні моделі і точки перетину – концепти.

Семантичне поле складається з ментальних моделей, що ґрунтуються навколо відповідних ментальних феноменів – концептів. Це утворення є схемою текстового світу, моделлю можливого світу: цілісний зміст тексту є поєднанням авторського семантичного поля із семантичними полями всіх реципієнтів, що інтерпретують текст. Кожна

інтерпретація є трансформацією змісту в бік його поглиблення, у межах нашої концепції – ускладненням семантичного поля.

Таким чином, зміст тексту є одночасно процесом і результатом розуміння та інтерпретації. Формування цілісного змісту, на нашу думку, є безперервним процесом, кінцевий результат якого досить абстрактне поняття. Річ у тому, що ми тлумачимо зміст як постійне накладання семантичних полів мовця та реципієнта: автор створює власний світ, ґрунтуючись на відповідному семантичному полі, результатом чого стає текстова реальність. Семантичне поле автора є тим сталим шаром змісту, семантичним ядром, яке можна вивчати як результат, розуміти, інтерпретувати, для продуцента – суб'єкта мовлення – це поле є незмінним. Семантичне поле реципієнта тексту в основному збігається із семантичним полем автора: без цього немає розуміння тексту, метою якого є розпізнавання інтенції автора. Проте інтерпретація як когнітивний процес передбачає поглиблення та розширення змісту: читач додає елементи власного семантичного поля до авторського. Кожна інтерпретація певного тексту передбачає таке накладання полів – авторського і читачького, в ході якого загальне семантичне поле тексту розширюється, збільшується. Отже, загальним змістом тексту буде конгломерат семантичних полів реципієнтів разом із семантичним полем автора, звідси, це поняття є вже змінним, варіативним. Правильним було б говорити про два типи змісту – *текстовий* та *інтерпретаційний*. Текстовий відповідає семантичному полю автора, а інтерпретаційний – конгломерату семантичних полів. Якщо перший тип має лінійно-знакове вираження – у вигляді семантичного простору та ключових слів і ментально-когнітивне – у вигляді концептуального простору і концептів, то другий тип принципово ментальної природи, експлікація якого лише має стати одним із наступних завдань текстолінгвістики.

Реалізацію інтенціональності як принципу організації семантичного поля ми вбачаємо у відповідності концептуальних полів і, зокрема, концептів під час накладання семантичних полів автора і читача: якщо інтенцію автора зрозуміло, то наявний збіг концептів. Саме така ситуація має місце в наукових та публіцистичних текстах, що передбачають розпізнавання інтенції автора; більше того, точність та ясність є обов'язковою ознакою цих типів тексту як обов'язкові умови адекватного розуміння. Художній текст за своєю природою передбачає багатомірність інтерпретації, тому семантичне поле реципієнта повинно бути ширшим за авторське. Це досягається шляхом когнітивного розуміння – інтерпретації – з використанням позамовних, енциклопедичних знань. Проте ми забуваємо, що інформаційний обмін, який є ядром процесу комунікації, суттєво відрізняється від усіх інших типів обміну: він має подвійну спрямованість. Ми не лише механічно застосовуємо

екстралінгвістичні знання в інтерпретації тексту, беручи їх з якогось віртуального інформаційного позатекстового сховища, а навпаки: як екстралінгвістичні знання беруть участь в інтерпретації тексту, так і семантичне поле цього тексту впливає на знання реципієнта. Семантичне поле тексту, зокрема його текстовий зміст (якщо навіть уявити собі ситуацію першого прочитання) виходить поза межі конкретного тексту, набуваючи статус екстралінгвістичних знань: його можна використовувати не тільки в інтерпретації інших текстів, коли ми фіксуємо інтертекстуальні зв'язки, а й в осмисленні об'єктивної реальності, у формуванні індивідуального образу світу людини. У такій функції ми не можемо використати весь текст, а лише його зміст – комплекс ментальних схем та концептів, що становлять цілісне семантичне поле автора і реципієнтів.

Отже, в результаті ми дійшли *висновків*:

- зміст тексту є синкретичним поняттям семіотики, психолінгвістики та когнітивістики, де виступає як ментальний феномен, інтенція і концепт;
- зміст тексту формується завдяки семантичному полю, компонентами якого є семантичне поле мовця та семантичне поле реципієнта;
- семантичне поле має два вияви – власне текстовий зміст, що відповідає авторському аспекту і має лінійно-знакове та ментально-когнітивне вираження, та інтерпретаційний зміст, що є комплексом авторського семантичного поля і полів усіх потенційних реципієнтів;
- розуміння тексту передбачає збіг концептів та ментальних моделей семантичних полів автора і читача, а інтерпретація – розширення загального семантичного поля тексту за рахунок семантичних полів реципієнтів та здатності змісту тексту набувати статусу енциклопедичних знань.

1. Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл: Логико-семантические проблемы.– М., 1976.
2. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста.– М., 2003.
3. Барт Р. Основы семиологии // От структурализма к постструктурализму: Французская семиотика.– М., 2000.– С. 247–310.
4. Богин Г. И. Типология понимания текста // Общая психолингвистика: Хрестоматия.– М., 2004.– С. 230–258.
5. Бондарко А. В. Лингвистика текста в системе функциональной грамматики // Текст. Структура и семантика.– М., 2001.– Т. 1.– С. 4–13.
6. Валгина Н. С. Теория текста.– М., 2003.
7. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования.– М., 1981.
8. Гийому Ж., Мальдидье Д. О новых приемах интерпретации, или Проблема смысла с точки зрения анализа дискурса // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса.– М., 1999.– С. 124–137.

9. Зорькина О. С. О психолингвистическом подходе к изучению текста // Язык и культура.– Новосибирск, 2003.– С. 205–210.
10. Кобозева И. М. Лингвистическая семантика.– М., 2000.
11. Красных В. “Свой” среди “чужих”: миф или реальность?– М., 2003.
12. Кронгауз М. А. Семантика.– М., 2001.
13. Кухаренко В. А. Интерпретация текста.– М., 1988.
14. Лайонз Дж. Лингвистическая семантика: Введение.– М., 2003.
15. Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа.– М., 1999.
16. Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения.– М., 1988.
17. Новиков А. И. Семантика текста и ее формализация.– М., 1983.
18. Новиков А. И. Смысл: семь дихотомических признаков // Материалы конференции “Теория и практика речевых исследований”.– М., 1999.– С. 132–144.
19. Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики.– М., 1978.
20. Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации.– К., 2002.
21. Синтаксис текста.– М., 1979.

*Сергей Шевцов*

## **ЯЗЫК КАК ОБНАРУЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ**

Сращение философии XX века с лингвистикой вполне может служить указанием на приближающееся бессилие традиционных форм языкового выражения. Уже сегодня философия стремится преимущественно говорить о том, что не может быть высказано прямо, уподобляясь в этом теологии, литература же, намного опередив в этом философию, едва находит средства, чтобы говорить вообще. Создание картины мира начинает казаться невозможным. Это обстоятельство дает основания сформулировать проблему данной статьи: как возможно создание языком картины мира. Задачей работы представим поиск механизма создания картины мира. Литература, послужившая опорой для решения данной задачи, оказывается необозримой – вся литература, любой текст способен служить нам материалом или свидетельством.

Краеугольной точкой всех философий языка оказывается проблема истинности в ее ипостасях: истинность как истина, как научность, как правда... Вопрос ставится о критериях различения истинной картины и ложной (возможной / невозможной, научной / метафизической, реалистичной / вымышленной и т. д.), о необходимости «очищения» картины мира для отделения истины-действительности от заблуждений-предрассудков. Разрабатывались и разрабатываются специальные техники: логический анализ языка, верификация, фальсифицируемость и др. С другой стороны, сами «метафизики» (формализм, структурализм, психоанализ, экзистенциализм и проч.) не менее озабочены методикой выявления «подлинного» из представленной (имеющейся в восприятии) картины мира. В этом плане лингвистика, психология, антропология, фольклористика или история близки общим устремлениям логических позитивистов венского кружка или им подобных. Есть близость в методике работ В. Я. Проппа, К. Леви-Стросса и историков школы «Анналов», с одной стороны, а с другой, – их всех – «Логико-философскому трактату» Л. Витгенштейна. Ситуация, когда бихевиорист Э. Торндайк рядом с З. Фрейдом просеивает повседневность опыта ради обнаружения истинного, подлинного или значимого, неожиданно уподобляет их обоим Э. Гуссерлю; ситуация интенционального сходства или почти тождества Мориса Шлика с Карлом Ясперсом, Марка Блока с Вернером Гейзенбергом, Мартина Хайдеггера с Рудольфом Карнапом, а Владимира Проппа с Вильгельмом Райхом может вызвать головокружение. Подобное сравнение оказывается неприменимо к Канту, Гегелю или Декарту, при их столь же несомненной устремленности к истине. Их никак не отнести к создателям «методик», даже пресловутый «метод» Рене Декарта способен

вызвать лишь улыбку на губах современного методолога, свидетельствующую не об осознании превосходства (это было бы слишком уж примитивно), но о невозвратности «золотого века», когда можно было иметь дело с «реальностью», не наталкиваясь на стоящий между нею и исследователем язык. Это напоминает улыбку больного старика, вспоминающего время, когда он был здоров и дееспособен («Никогда больше нам не насладиться блаженством утренней безмятежности»).

Можно ли всерьез поставить вопрос о языке, не выходя за его пределы? Витгенштейн с остротой террора сформулировал проблему предела выразимости, границы прозрачности мира вещей для языка. И сам же отказался от мучительно найденных решений – «...моя первая книга содержит серьезные ошибки» [9, с. 78]. Попытка обнаружить мир за поверхностью языка представляется безумием, как попытка Леграна увидеть смысл в знаках на пергаменте в рассказе Э. По. Даже после расшифровки: «Хорошее стекло в трактире епископа на чертовом стуле...» Может ли это вообще что-нибудь означать, как и весь рассказ? Сказка и фантастический роман создают картину мира ничуть не хуже, чем текст ньютоновских «Начал» или учебника географии для средней школы. В мире, созданном Д. Р. Толкином, нашлось место для огромного количества «толкинистов», и не потому ли, что мир Ньютона и мир Толкина в равной степени продукты языка? Тот факт, что в одном случае мы можем предположить конгруэнтность текста реальности, а в другом – нет, ничего не меняет в самом факте возможности создания этих двух разных миров. «Реальность» предстает не более чем нашей установкой, установкой веры, опять-таки возникшей не без участия языка. Если признать реальность за миром сэра Исаака Ньютона, то как отнестись к альтернативной картине, выдвинутой Рене Декартом? Не окажется ли она рядом с миром Шахрезады? Научно или безумно звучат сегодня упреки на неточность и ненаучность перевода «1001 ночи» Галлана, открывшего этот мир европейцам? [11, с. 66–69]. Не внесет ясности заметка Борхеса о переводах и переводчиках этой книги: трудно сказать, не выдумал ли автор всех переводчиков сам, оставив от реальных людей только имена [6, с. 210–231]. Но мир Шахрезады все же есть, хотя нет даже единого арабского текста, хранящего его [11, с. 15–20]. Может ли быть создана картина мира без каких бы то ни было указаний на ее реальность? Что именно в языке создает картину мира?

При такой постановке вопроса мы попадаем в область двусмысленностей. Во-первых, «картина мира» подразумевает полагание некоего «мира» за пределами картины, то есть «объективной реальности», и картина неизбежно и сразу оказывается соотносена с этой реальностью. Это неминуемо приводит нас опять к проблеме истинности, избежать

которой нам хотелось бы. Во-вторых, «картина мира» подразумевает мир самой картины, мир выраженный, при этом сама картина предстает просто средством и отходит на второй план. Обнаружение этой двойственности почти сразу указывает и на существование третьего мира – мира субъективного представления, тесно связанного с обоими указанными мирами сразу, но не сводимого ни к одному из них. На первый взгляд, нетрудно разделить эти три мира терминологически, но трудно оказывается очертить границы этих терминов.

В самом деле, выделяя, например, мир-представление, мы тем самым невольно отбрасываем мир-реальность в область трансцендентного, как это было у Канта. К тому же все время придется оговаривать, идет ли речь о субъективном (индивидуальном) мире-представлении, или о трансцендентальном. А кроме того, еще и решать вопрос о возможности такого представления вне языка<sup>1</sup>. Что же касается мира-картины, то он вообще оказывается «содержанием» текста, а следовательно, миром-представлением воспринимающего или воспринимающих (в том числе и автора). Здесь, конечно, возможны варианты – можно, например, полагать его своего рода идеально-объективным (вроде «третьего мира» Карла Поппера [19, с. 439]) или просто текстом. В любом случае такое превращение само потребует обоснования, особой методологии для исследования и т. д., что уведет нас от поставленной проблемы, или предложит решение ее, конституированное избранной методологией.

Пусть поэтому мир будет один. Это будет мир, представленный в речи (тексте). И никакого другого мира мы пока не предполагаем, как не проводим различия между отправителем текста и его адресатом. Это, конечно, условность, но мы ее оговорим и хотя бы временно постараемся ее придерживаться. Если мы примем такую позицию, то для нас окажется безусловным тот факт, что мир этот создан средствами языка. Этот мир может быть любым – детская страшилка («В черной-черной комнате...»), путеводитель («Город Будапешт расположен...»), статья («Для всех людей – и только для людей – язык является...»), сказка («У одного короля была дочь, которая...»), книга по философии («Все люди от природы стремятся к знанию...»), математический справочник («Математика – широкое поприще идей...»), газетная статья («Если бы еще год назад кто-то решил...») или книга воспоминаний («Это было, надо думать, весной 1920...»), но каждый раз это будет особый мир. За счет чего возникает подобный мир? Что в языке или в речи дает ему возможность возникнуть?

Ответ: сам язык – не может нас устроить. К тому же язык, как его рассматривают лингвисты после Соссюра, разделившего язык и речь [22, с. 18], – это нечто совершенно иное. Язык рассматривают как систему знаков или формальную структуру («признано, что язык необходимо

описывать как формальную структуру» [2, с. 129]). Совершенно очевидно, однако, что в создании мира, то есть по сути – коммуникации (обычно рассматриваемой как основная функция языка), участвует как системность, так и знаковость. Это видно хотя бы из того, что сами по себе знаки никакого мира не создают. Возьмем, к примеру, типологию знаков Ч. С. Пирса: знаки иконические, индексы и сигналы. Согласно Пирсу, только символические знаки способны образовывать суждения [18, с. 97]. Но при этом и они только *способны*, но взятые сами по себе, в словаре или в произвольном порядке они еще ничего не образуют. Все это неоднократно отмечалось и лингвистами, и философами – достаточно вспомнить известный пример Гуссерля *зеленый есть или* как комплекс, только претендующий по внешнему виду на то, чтобы быть выражением [13, с. 28].

Не случайно Э. Бенвенист говорит о *двойном означивании*, присущем языку. Он вскрывает два разных способа означивания, задействованных в коммуникации одновременно, называя их семиотическим и семантическим. «Семиотическим называется способ означивания, присущий языковому *знаку* и придающий ему статус целостной единицы» [2, с. 87]. Иное дело – семантический способ, он порождается речью, здесь дело не может быть сведено только к последовательности единиц, которые могли бы быть идентифицированы каждая сама по себе, напротив, единицы здесь – *слова* – появляются как разложение общего смысла как целого на отдельные элементы. «Кроме того, (это особенно важно для нас! – *С. Ш.*) семантическое означивание основано на всех референтных связях, в то время как означивание семиотическое в принципе свободно и независимо от всякой референции. (...) Тот факт, что дело касается двух разных рядов понятий, двух познавательных областей, можно подкрепить и указанием на различие в критериях, который предъявляют тот и другой способ к своим единицам. Семиотическое (знак) должно быть *узнано*, семантическое (речь) должно быть *понято*» [2, с. 88]. Еще Соссюр разделял лингвистику языка и лингвистику речи, полагая, что можно следовать либо одной, либо другой, но никак не соединяя их [22, с. 25].

Сам Бенвенист это второе направление не развивает. Он указывает лишь, что «привилегированное положение языка заключается в его свойстве осуществлять одновременно и означивание знаков и означивание высказывания» [2, с. 88]. Бенвенист также указывает, что у Соссюра проблема высказывания вызвала серьезные трудности, в итоге он отнес высказывание к «речи» («parole»), «что ничуть не помогало решению проблемы, так как вопрос именно в том и состоит, чтобы выяснить, можно ли, и если можно, то как от знака переходить к речи. В действительности мир знаков замкнут. От знаков к высказыванию нет перехода ни путем образования синтагм, ни каким-либо другим. Их разделяет непреходимая

грань. Поэтому следует признать, что в языке есть две разные области, каждая из которых для своего изучения требует отдельного аппарата понятий» [2, с. 89].

Таким образом, если следовать Бенвенисту, то нам надо для изучения того, что он назвал семантическим означиванием, исходить из смысла как из целого, затем деля его на составные элементы. Кроме того, нам нужно иметь в виду возникающую здесь проблему референции, а также создание особого аппарата понятий. Это слишком серьезная задача для разрешения ее в объеме данной статьи, но сделать несколько шагов в указанном направлении возможно. Сперва – отодвинем в сторону проблему референции, в чем нам может помочь изложение проблемы значения во втором томе «Логических исследований» Э. Гуссерля. Как известно, Гуссерль отказывается принять предложенное Фреге разделение смысла (Sinn) и значения (Bedeutung), как обозначаемого и конкретного способа его задавания [29]. Гуссерль в противовес этому выявляет феноменологический характер значения [13, с. 26–33], что в целом позволяет нам отказаться от необходимости рассматривать отношения референции как неотъемлемую часть предмета нашего исследования. Кроме того, нам может помочь сделанное П. Стросоном указание на то, что иметь референцию – характеристика не самого выражения, а его конкретного употребления [21, с. 63].

Таким образом, смысловую сторону текста (устного или письменного, художественного или научного) мы пока будем понимать как некое целое. Первое, на что в этом случае стоит обратить внимание, – в тексте это целое существует в расчленном, последовательно организованном виде, т. е. в виде синтагмы. Эта особенность и позволяет говорить о речи как о чем-то отличном от языка, так понимал это, например, Соссюр [22, с. 121–122]. Язык, в отличие от речи (взятой как смысл), прежде всего членоразделен, так как этого смысла лишен, хотя именно за счет членораздельности он участвует в смыслообразовании [2, с. 86; 12, с. 78–79]. Членораздельность как специфическое свойство языка отмечалась едва ли не всеми лингвистами [12, с. 78–80; 20, с. 226; 8, с. 236; 23, с. 30–32]. При этом следует отличать членораздельность самого языка от членораздельности речи – в речи, к примеру, мельчайшей единицей будет предложение (так считал Бенвенист [2, с. 138–140]), но мы можем допустить в качестве такой единицы пусть даже слово – просто для наглядности, а мельчайшими единицами языка, как указал Якобсон, будут различительные признаки фонемы [30, с. 80], которые Бенвенист предлагал назвать меризмами [2, с. 131]. Таким образом, с одной стороны, речь, взятая в плане текста, может быть расчленена на составные элементы – слова, предложения, с другой же стороны, речь, взятая в плане значения или смысла, оказывается неким целым, расчленение которого

проблематично. Нас будет интересовать прежде всего вторая сторона, т. е. заключенный в речи смысл.

Французский структурализм, открыто следуя по стопам «Морфологии волшебной сказки» В. Я. Проппа, создал несколько техник расчленения и структурирования повествовательного целого, взятого в плане заключенного в нем смысла. Р. Барт, Ц. Тодоров, К. Бремон и целый ряд других исследователей проделали в отношении расчленения на части смысла как целого (в основном на материале художественной литературы) колоссальную работу [1; 24; 25; 38; 32; 33; 34; 35]. Здесь у нас нет возможности представить результаты этой работы даже бегло, отметим только, что общая задача, выдвигаемая структуралистами в данной области, предполагала переход от структурирования определенного нарративного жанра (например, волшебной сказки, как это было у Проппа) к формализации любой нарративности вообще, «выделении универсалий нарративности» [7, с. 478–479] и созданию общей семиотики повествовательных текстов. К сожалению, использовать этот значительный материал мы не можем. Структуралисты почти совсем не работали со смыслом – они работали с текстом (точнее – с дискурсом), исследуя те его составляющие, которые и создавали в конечном счете смысл. Нас же будет интересовать не столько сам смысл, сколько его отношение к скрытому за ним миру. Мир этот не следует понимать в плане «объективной реальности», внешнего мира, что неизбежно возвратит нас к проблеме референции. Мир этот надо понимать скорее феноменологически, а еще точнее – архаично, когда субъект и объект еще не расчленены, мир этот можно мыслить только как абсолютно все, еще не расчлененное и лишенное возможности такого расчленения. Если это можно назвать *Единым*, то Единым в парменидовском смысле, когда «мыслить и быть одно и то же»<sup>2</sup> [28, с. 287].

Вполне естественно будет усомниться в существовании подобного Мира, но только с позиции категориального анализа. Мы же будем Миром называть просто все существующее, взятое как целое, – в существовании такого Мира усомниться нельзя, хоть и непросто указать его онтологический статус, так как подобное указание уже будет выделением некой стороны, то есть расчленением, разрушением целого. В «Логико-философском трактате» Л. Витгенштейна «Мир» (*die Welt*) рассматривают как основополагающее понятие его онтологии [9, с. 495; 10, с. 80; 36, с. 32; 37], но «Мир» Витгенштейна конкретизирован – «Мир есть все, что происходит» (1), «это факты в логическом пространстве» (1.13), «действительность во всем ее обхвате» (2.063), «целокупность существующих со-бытий (*Sachverhalte*)» (2.04). Мы же будем придерживаться иной точки зрения – любое указание на то, что же такое мир, любое членораздельное высказывание о мире (в том числе и это)

уже будет выделением в Мире (из Мира) некоего смысла. Мир в этом случае будет утрачен, но возникнет *картина мира*. Смысл и есть всегда такая картина мира. Это действительно, как говорил Витгенштейн, проекция, но, как и любая проекция, она никогда не может быть адекватна проецируемому.

«Грамофонная пластинка, музыкальная тема, нотная запись, звуковые волны – все они находятся между собой в таком же внутреннем отношении отображения, какое существует между языком и миром. Все они имеют общий логический строй» (4.014) [9, с. 19]. Возможно, это действительно так для мира «Логико-философского трактата», мира, построенного на логическом пространстве, но это не будет верно для Мира. Это проступает особенно явно из второй части данного афоризма: «Как в сказке о двух юношах, их лошадях и их лилиях. Все они в определенном смысле одно». Но когда юноши погибают, неизбежно погибают и их кони, увядают лилии. С уничтожением же грамофонной пластинки не может исчезнуть нотная запись. Здесь необходимо магическое понимание мира как единого нерасчлененного целого [15, с. 534; 16, с. 56–57], или установление некоей неразрывной связи, как между Дорианом и портретом, иначе это просто подобия по определенному кодирующему признаку. Код – необходимость перевода одного в другое, но он не условие возможности подобного перевода. Код можно найти, если знать, к какой сфере (проекции) необходимо отнести данный «текстуальный объект». Но нельзя догадаться о соотношении музыки и грамофонной пластинки (разве что случайно), если этого не знать заранее, как нельзя догадаться о том, как выглядит королевская печать по ее оттиску, хотя при этом вполне можно использовать ее для колки орехов.

При таком взгляде на Мир «смыслом» (как и значением – в терминологии Фреге [29]) оказывается всегда определенная интерпретация Мира, осуществляемая мышлением и языком. Поскольку, как уже говорилось, разделить мышление и язык оказывается затруднительно, то следует прежде всего задаться вопросом, чем вызвана необходимость взаимодействия с Миром только посредством *картины мира*, то есть интерпретации. Кант, как известно, полагал, что такою причиной служит сама природа человека как познающего субъекта [14, с. 223]. Но Кант, стремясь оставаться в своем анализе предельно строгим, двигался в обратном направлении – от познания в его уже осуществленных формах к познанию как процессу. Кант, по сути дела, начинал с анализа понятий и суждений и процесс познания у него был выводим из тех черт, которые им присущи. Иначе подходил к этой проблеме Бергсон: у него расчленение внутреннего мира человека на понятия оказывалось вторичным и искусственным действием, порождавшим даже некое другое «Я». «Как только мы пытаемся отдать себе отчет в состоянии сознания,

анализировать его, – это в высшей степени личное состояние разлагается на безличные, внеположенные элементы, каждый из которых представляет собою родовую идею и выражается словом» [4, с. 121]. И чуть далее: «Мысль несоизмерима со словом» [4, с. 122].

Нам здесь не так важно, придерживаться ли позиции Канта или отдать предпочтение Бергсону, важнее, что кантовская методичность и строгость оказываются преодолены (а Бергсон все время имеет в виду Канта, хотя почти не ссылается на него) при избрании другого исходного пункта рассуждений, иного «материала» анализа. Для Бергсона таким материалом оказывается внутренний мир, непосредственные данные сознания.

Мир в языке необходимо предстает расчлененным – это следует из самой природы языка. Грамматическая структура языка расчленяет окружающий мир [26, с. 190], иначе этот мир не мог бы быть представлен в речи (осуществлении языка) как линейный порядок [23, с. 30–31; 21, с. 70]. Следует ли из этого, что наше представление о мире всецело порождено языком и тем характером членения мира, который присущ его грамматике [26]? Эта теория языковой относительности Сепира-Уорфа неоднократно подвергалась критике с самых разных сторон, и нет возможности здесь обращаться к этому более детально. Отметим лишь, что, с нашей точки зрения, ближе к истине Гуссерль и Бергсон, оба полагавшие, что любое значение оказывается толкованием и зависит от опыта [13, с. 42], что мы членим мир под воздействием нашей телесности и практической деятельности [3, с. 166–204; 17, с. 243]. Важно отметить, что при членении Мира мы никогда и никаким образом не в состоянии ухватить или запечатлеть выделенный элемент таким, каким он существует и действует в Мире. Мы всегда имеем дело с интерпретацией. Сам предмет и его интерпретация (значение) не могут совпадать и требуют различения, о чем говорил Гуссерль [13, с. 22–23]. Бергсон считал эту рациональную традицию порочной и возводил ее к Платону [5, с. 79].

Но одного лишь членения мира и той или иной интерпретации недостаточно для создания *картины мира*. Макет, фотография, грамофонная пластинка, даже аудио- или видеозапись могут предстать как определенные картины мира только при условии их толкования со стороны воспринимающего (адресата, по терминологии Р. Якобсона [31, с. 198]). Но такое толкование всегда основано на установлении неких связей и отношений между элементами предлагаемого сообщения. Якобсон выделял две основных операции речевого поведения: *селекцию* и *комбинацию* [31, с. 204]. Селекция понимается как подыскивание слова и опознавание его в парадигматическом аспекте, который Соссюр называл ассоциативным [22, с. 122], комбинация же – построение предложения (синтагматический аспект). С точки зрения теории коммуникации, этих двух сторон, возможно,

вполне достаточно, но для значения, для семантического аспекта надо отметить еще один момент. Чрезвычайно существенным оказывается установление связей между элементами речи. Именно эти связи и наделяют некоторый набор объектов способностью служить картиной или подобием мира. Только тогда, когда все элементы речи благодаря грамматике, синтаксису, интонации и проч. оказываются тесно взаимосвязаны, когда они предстают как единое целое, только тогда они оказываются *картиной мира*. Это как бы особое связующее измерение языка можно было бы назвать *симферическим* (от греч. συμφέρω – соединять воедино, сходиться) и именно это измерение и оказывается при ближайшем рассмотрении «условием возможности» построения картины мира. Когда мы подбираем эпитет или ищем более точную формулировку мы никогда не ограничиваемся одним элементом – словом, но всегда мыслим синтагмой.

Это симферическое измерение языка не представляет собой чего-либо принципиально нового для лингвистики. Хотя синтаксис, грамматика и морфология обычно рассматриваются в отдельности, но существование между ними тесной связи хорошо известно. Классификации языков как фузионных (флективных) и агглюкативных, изолирующих (аналитических) и инкорпорирующих (синтетических) по сути и выражают во многом именно эту сторону языка. Что касается взаимосвязи грамматики и синтаксиса, то давно известна обратная зависимость – чем слабее формы приспособляемости одного слова к другому посредством словоформ (флексий и др.), тем жестче порядок слов [23, с. 33]. Можно предположить, что степень взаимной обусловленности элементов речи составляет некую неизменную величину для любого языка.

Чрезвычайно важно также, что эти связи оказываются не просто формой упорядочивания элементов в синтагмы, а до определенной степени задают иерархию связей самой действительности. Белый конь, *cheval blanc*, *white horse* – не просто разные выражения одного и того же, это разные формы упорядоченности и выстроенности. Не случайно, тот же Теньер различает в различном порядке существительного и прилагательного нисходящий (центробежный) и восходящий (центростремительный) порядок, но следует отметить, что и флективное уподобление прилагательного существительному в русском языке также играет немалую роль при восприятии. Дикость словосочетания *белая конь* не только в непривычном звучании и явной грамматической ошибке, но и в ощущении, что подчиненный признак взбунтовался против господствующего над ним существительного-сущности, но при этом самостоятельной сущностью не стал, а как бы «ищет себе другого хозяина».

По сути, можно сделать вывод, что подобный род симферических связей во многом и определяет возможность построения картины мира. Именно с точки зрения этого симферического измерения вопросы,

поднятые теорией лингвистической относительности, по нашему мнению, и должны быть рассмотрены. Именно поэтому Мир и предстает прежде всего как целостность, так как для любой картины мира необходимо наличие стройной системы связей. Но эта система связей всегда все же предстает пусть и как весьма значительная, но все же вполне конкретная в каждом конкретном речевом фрагменте и исчисляемая. Мир же всегда значительно будет превосходить свою картину в этом отношении, даже если принять допущение, что и количество связей Мира в принципе исчислимо, хотя и чрезвычайно велико. Можно прийти к заключению, что картина мира, которая была бы адекватна миру и, следовательно, объективно истинна, невозможна, истинность всегда будет оставаться в этом смысле измерением исторической человеческой практики.

#### Примечания

<sup>1</sup> Существует вполне обоснованное мнение, что мышление вне языка невозможно или, как минимум, лишено какой бы то ни было определенности. Особенно настаивают на этом лингвисты [22, с. 109; 20, с. 37, 227; 2, с. 27].

<sup>2</sup> Эту фразу толкуют различным образом, я же беру один, сугубо внешний аспект – когда все «одно и то же» просто потому, что ничего другого нет.

1. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – С. 114–163.
2. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М., 1974.
3. Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Собр. соч. в 4-х тт. – Т. 1. – М., 1992. – С. 160–316.
4. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч. в 4-х тт. – Т. 1. – М., 1992. – С. 50–155.
5. Бергсон А. Творческая эволюция. – М., 1998.
6. Борхес Х. Л. Переводчики «тысячи и одной ночи» // Борхес Х. Л. Соч. в 3-х тт. – Т. 1. – М., 1997. – С. 210–231.
7. Бремон К. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа // Семиотика. – М., 2001. – С. 472–479.
8. Бюлер К. Теория языка. – М., 1993.
9. Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. I. – М., 1994.
10. Вригт Г. Ф. фон. Логико-философские исследования. – М., 1986.
11. Герхардт М. Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи». – М., 1984.
12. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М., 1984.
13. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. II. Исс. I, §§ 15–16 // Логос. – М., 1997. – № 10. – С. 5–64.
14. Кант И. Соч. в 6-ти тт. – Т. 3. – М., 1964.
15. Кассирер Э. Опыт о человеке // Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М., 1998. – С. 440–722.
16. Лосев А. Ф. Мифология греков и римлян. – М., 1996.
17. Ницше Ф. Соч. в 2-х тт. – Т. 1. – М., 1990.
18. Пирс Ч. С. Избр. соч. в 2-х тт. – Т. 2. – СПб., 2000.

19. Поппер К. Логика и рост научного знания.– М., 1983.
20. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии.– М., 1993.
21. Стросон П. О референции // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XIII.– М., 1982.– С. 55–86.
22. Соссюр Ф., де. Курс общей лингвистики.– М., 1998.
23. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса.– М., 1988.
24. Тодоров Ц. Поэтика // Структурализм: «за» и «против».– М., 1975.– С. 37–113.
25. Тодоров Ц. Теории символа.– М., 1998.
26. Уорф Б. Лингвистика и логика // Новое в лингвистике. Вып. I.– М., 1960.– С. 183–198.
27. Новое в лингвистике. Вып. I.– М., 1960.– С. 135–198.
28. Фрагменты ранних греческих философов.– М., 1989.
29. Фреге Г. О смысле и значении // Фреге Г. Логика и логическая семантика: Сб. трудов. – М., 2000.– С. 230–246.
30. Якобсон Р. Звук и значение // Якобсон Р. Избранные работы.– М., 1985.– С. 30–91.
31. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против».– М., 1975.– С. 193–230.
32. Bremond C. Logique du récit. Paris, 1973.
33. Dundes A. The Morphology of North American Indian Folktales. Helsinki, 1964.
34. Greimas A. J. Sémantique structurale. Paris, 1966.
35. Greimas A. J. Du Sens. Paris, 1970.
36. Keyt D. Wittgenstein's notion of an object // Eseys on Wittgenstein's Tractatus. N. Y., 1966.
37. Maslow A. A. Study on Wittgenstein's Tractatus. Berkeley, 1961.
38. Todorov T. Poétique de la prose. Paris. 1971.

*Анна Рабокорова*

**ВНУТРЕННЯЯ ФОРМА КАК ОСНОВА НОМИНАЦИИ:  
СЕМАНТИЧЕСКИЙ И ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ  
АСПЕКТЫ**

Многие, наверное, помнят начало удивительной сказки Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц». Там взрослые, разучившись понимать главное и видя лишь то, что лежит у них перед глазами, неизменно отказывались замечать удава, который проглотил слона, и принимали его за самую заурядную шляпу. Нечто подобное, как мне кажется, происходит до сих пор и с внутренней формой.

Понятие это не лежит на поверхности и, не обладая эмпирической значимостью, долгое время оставалось вне интереса философско-методологической рефлексии, направленной, в первую очередь, на анализ понятийно-концептуального аппарата естественных наук. Но сегодня момент ситуация кардинально изменилась. На передний план выдвигается сфера гуманитарного познания, в результате чего ощущается острая необходимость в прояснении его специфики и качественной определенности. Вследствие этого становятся актуальными понятия и категории гуманитаристики, отличительной особенностью которых является их универсальный характер и применимость в различных областях познания. Особое значение в связи с этим приобретает, по нашему мнению, категория внутренней формы, зародившаяся первоначально в сфере языкознания (В. фон Гумбольдт), впоследствии применявшаяся в исследованиях мифа в его связи с языком (А. Потебня), а затем получившая более общее философское осмысление (Г. Шпет).

У Гумбольдта внутренняя форма предстает как универсально действующее устройство, направляющее течение мысли [6, с. 71]. В ней причина того, что деятельность языка протекает так, а не иначе, использует те средства, а не иные. В каждом языке, по Гумбольдту, существует «возможность отыскать единую форму, из которой вытекает своеобразие его строя» [6, с. 160]. Она, осуществляя синтез внешней звуковой формы с «внутренними языковыми законами» [6, с. 107], выступает не только порождающим началом языка, формообразующим принципом, но и как особая позиция в видении мира [6, с. 80], благодаря чему слово рассматривается не как «эквивалент чувственно воспринимаемого предмета, а эквивалент того, как он был осмыслен речетворческим актом в конкретный момент изобретения слова» [6, с. 103].

Для А. Потебни внутренняя форма есть прежде всего предшествующее этимологическое значение, служащее опорой для актуального значения или смысла [9, с. 97–98]. К примеру, значение слова

«око» явилось основой, на которой возникло актуальное значение или смысл слова «окно». Т.е., внутренняя форма предстает как универсальный языковой механизм, постоянно приходящий в движение в тот момент, когда нужно представить, осмыслить и закрепить в индивидуальном обозначении новое явление, а именно выразить словом новое смысловое содержание вещей. Сущностью внутренней формы, в данном случае, выступает связь смысла со звуком, где внутренняя форма предстает как некое связующее звено, которое, с одной стороны, органично сплетено с данностью слова, а с другой направляет и стимулирует образование его смысла [2, с. 55]. Но глубинный, сущностный характер этой связи со временем нарушается, в результате чего язык предстает всего лишь как набор произвольных, бессмысленных обозначений-знаков. Чтобы преодолеть это затруднение, А. Потемня вводит еще одно, более «сильное» определение внутренней формы, согласно которому она предстает уже как некий «образ образов» [9, с. 131], способный, по мысли исследователя, более надежно и органично связать между собой языковой знак со смыслом. Но между тем, приходится признать, что «преодолеть произвольность языкового знака за счет конкретно языковой внутренней формы, которая коренилась бы в непосредственной выразительности звука самого по себе и исходя из такого звука шаг за шагом мотивировала бы смысл слова, Потемне не удастся» [2, с. 60].

Проблемное поле, разрабатываемое Г. Шпетом, остается в целом в пределах границ, очерченных идеями Гумбольдта. Пытаясь освободить внутреннюю форму от психологических напластований, Шпет отказывается видеть в ней образ образа и выдвигает альтернативную точку зрения, согласно которой внутренняя форма предстает как словесно-логическая, или иначе форма форм, понимаемая как «закон становления самого, полного жизни и смысла, слово-понятия» [13, с. 50]. В то же время располагаясь на границе языковой эмпирической формы слова и «принципиально идеального смысла», внутренние формы «терминируют» изложение этого смысла, т.е. логически конструируют познание, благодаря чему выступают как «формы конструирующие или конструктивные, созидательные и дающие» [14, с. 399–400]. При этом связь между «вещью» и «знаком» носит у Шпета изначально гетерогенный характер, нуждаясь в интерпретативном методе, способном установить пределы и смысл каждого из понятий [14, с. 381].

Легко видеть, что все вышесказанное органично вписывается в большую и серьезную проблему, связанную с осмыслением значения языка не только для мышления, но и для действительности в целом. Акцент делается на то, что язык, с одной стороны, не похож на вещи, но с другой, не является и неким произвольным знаковым образованием.

Слово, при этом, рассматривается в соотношении с обозначаемым им понятием, показывая, «каким образом сама действительность отражается в идеальной стороне языковых единиц» [5, с. 12], тем самым до предела обостряя проблему сходства, связи слов и вещей. В более узком смысле эта проблема предстает как проблема номинации, в решении которой значительное место может быть отведено внутренней форме.

Задача, которую ставит перед собой автор статьи, состоит в том, чтобы раздвинуть границы применимости категории внутренняя форма, показать ее возможную приложимость к проблематике, выходящей далеко за пределы сугубо лингвистических феноменов, в частности, к области гносеологии, логики и онтологии. Поэтому целью статьи можно считать демонстрацию возможностей категории внутренняя форма для решения конкретных теоретико-познавательных и практических задач. Работы, написанные в последнее время, посвящены анализу некоторых аспектов рассматриваемой в данной статье проблемы [11; 2] и потому могут послужить отправной точкой для решения поставленных нами задач.

Первым философским осмыслением проблемы, посвященной отношению между вещью и ее наименованием, является диалог Платона «Кратил». Столкнувшись со сложностями при разработке теории идей, Платон вынужден был искать устойчивые образования в человеческом сознании. В результате он обращается к проблеме номинации, поскольку именно имя рассматривается им как нечто относительно стабильное и непосредственно связанное с объективной действительностью. Платон предпринимает попытку «путем правильного толкования субъективных сторон имени ... получить ... реально функционирующие степени проявления объективного мира в человеческом субъекте» [7, с. 613].

Две диаметрально противоположные точки зрения задают в диалоге два крайних полюса проблемы. Кратил, ученик Гераклита, связывая имя с сущностью вещи, с ее идеей, говорит о существовании правильности имен, присущей каждой вещи от природы [8, с. 613]. Его оппонент Гермоген, последователь Протагора, указывая на отсутствие соответствия между вещью и именем, на их взаимную отчужденность, настаивает на том, что «ни одно имя никому не врождено от природы, оно зависит от закона и обычая тех, кто привык что-либо так называть» [8, с. 614]. Главным аргументом выступает для него факт наличия синонимов, благодаря чему родственные по значению слова передаются качественно отличными друг от друга звуковыми формами. Сократ, призванный разрешить спор между Гермогеном и Кратилом, парирует этот аргумент, указывая, что кроме звуковой оболочки и значения, слово имеет еще такой признак, как образ слова [8, с. 621] который, основываясь на пояснениях Платона, можно было бы назвать внутренней формой.

Дело в том, что мир идеальных сущностей, согласно Платону,

слишком далек и недоступен для человека. Его непосредственное познание – удел богов, но никак не людей [8, с. 623]. Говорить об абсолютной тождественности имени вещи самой вещи, при таком раскладе, не приходится. Следовательно, человек вынужден искать особые подходы к объективной действительности, выделяя в идеальных сущностях лишь ту или иную сторону, признак, свойство и т. д. Это, в свою очередь, приводит к необходимости тем или иным образом интерпретировать, истолковывать идеальные сущности, что благополучно и делается человеком при посредничестве внутренней формы, фиксирующей «в содержательной структуре лексических единиц признаки, служащие основанием номинации» [4, с. 234]. При этом имя, являясь полноправным носителем сущности вещи, выступает своеобразным итогом такой интерпретации, результатом осмысления, особого «видения» предмета, представленного в нашем сознании в определенный момент времени. Так, например, имя Зевса есть результат истолкования Зевса как жизни [8, с. 628], а имя Агамемнон – следствие его интерпретации как человека удивляющего неизменной отвагой [8, с. 627]<sup>1</sup>. При этом следует понимать, что именование не есть просто пассивная репрезентация предмета в нашем сознании. Именование, указывает Платон, представляет собой сознательное воспроизведение сущности предмета [8, с. 660]. Прежде всего, это связано с тем, что внутренняя форма, в отличие от других, родственных ей категорий, таких как форма и структура, не есть некое безличностное начало. Делая акцент на активности субъекта, внутренняя форма указывает на работу сознания и мысли, на субъективный, внутренний ментальный план. Для нее важно не только «что» я вижу, но и «как» я это вижу. А здесь уже огромное значение приобретает личностное начало, позиция наблюдателя, формирование индивидуальной, личностной системы координат во взаимоотношениях с миром.

Один из главных вопросов, волнующих Платона, это вопрос об отношении «между логическим и а-, или анти-, или сверхлогическим началом бытия» [3, с. 435]. Рассекая вопрос об именовании на две принципиально не сводимые друг к другу точки зрения, указывая, с одной стороны, на связь, единство имени и вещи, отстаиваемое в диалоге Кратилом, а с другой, воздвигая непреодолимую преграду, в виде существующих между ними конвенциональных отношений, сторонником которых является Гермоген, Платон переводит проблему из области лингвистики в область онтологии, фокусируя внимание на проблеме поиска «онтологического корня» бытия. В дальнейшем обе линии получили свое развитие. Направление, заданное Гермогеном, обрело новые смыслы в концепции Ф. де Соссюра, основанной на идее о произвольной природе языкового знака. Ф. де Соссюр писал: «Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна, или, иначе говоря,

поскольку под знаком мы разумеем целое, вытекающее из ассоциации означающего и означаемого, мы можем сказать проще: *языковой знак произволен*» [10, с. 79]. Отсюда де Соссюр делает вывод о том, что идея «сестра», к примеру, не связана никакими внутренними отношениями с последовательностью звуков s-ö-t, служащей во французском языке ее «означающим». Данный тезис, согласно Соссюру, доказывается самим фактом существования различных языков. «Произвольность» не есть зависимость означающего от свободного волеизъявления говорящего субъекта. Под «произвольностью» Соссюр понимает «немотивированность» означающего, то есть то, что означающее «произвольно по отношению к означаемому, с которым у него нет в действительности никакой естественной связи» [10, с. 79–80].

Выдвинутое де Соссюром положение легло в основание зарождающегося тогда структурализма, являясь отправной точкой для формирования новой, по тем временам, исследовательской модели. Но будучи спорным, это утверждение породило дискуссию, растянувшуюся на десятки лет. В результате – сторонники де Соссюра вынуждены были если и не отменить его генеральный тезис о произвольной природе знака, то, по крайней мере, основательно его прояснить.

Так, в работе «Природа языкового знака» Э. Бенвенист показывает внутреннюю неоднородность, двусоставность утверждения де Соссюра, подвергая одну из сторон решительному пересмотру. «Произвольность, – по мнению Бенвениста, – существует лишь по отношению к явлению или объекту материального мира и не является фактором во внутреннем устройстве знака» [1, с. 94]. Отношения между понятием (означаемым) и акустическим образом (означающим) не могут быть случайными, напротив, они необходимы, т.к. понятие неизменно отождествляется в человеческом сознании с определенным, фиксированным звуковым комплексом. Произвольность же проявляется лишь в отношениях знака и реального предмета, вещи. Противоречие в системе рождается тогда, когда де Соссюр «бессознательно» включает в определение знака третий термин, а именно эмпирический объект, реальность, что приводит к противоречию «между способом, каким Соссюр определяет языковой знак, и природой, которую он ему приписывает» [10, с. 91]. Пытаясь снять это противоречие, Бенвенист исключает из рассмотрения вопрос о соотношении слов и вещей, сводя его к философской проблеме соответствия разума и действительности [1, с. 93].

В данном контексте подобный отход от проблемы представляется весьма обоснованным. Поставив себя в определенные условия, в виде принятой за основу идеи о конвенциональной природе языка, и видя в последнем лишь произвольную систему знаков, продукт соглашения, основанного на субъективном факторе, и Соссюр, и Бенвенист вписывают

вопрос о взаимоотношениях слов и вещей в заданную заранее схему. Все дальнейшие рассуждения находятся в русле этого основополагающего тезиса. Поэтому отношения между словом и вещью, между значением и смыслом могут носить в их системе исключительно случайный, произвольный характер<sup>2</sup>. Отсутствие строго фиксированных отношений приводит к тому, что слово легко становится на место вещи, а смысл заменяется значением, и наоборот. Возможность наличия между ними внутренней, сущностной связи полностью исключается, что делает невозможным применение категории внутренней форма в рамках подобных исследовательских программ.

Принципиально иное видение предлагает философия имени, направление, тесно связанное с православной христианской традицией в философии. С. Булгаков, один из его представителей, является продолжателем платоновской линии в философии. Разделив мир на две принципиально не сводимые друг к другу сферы (мир идеальных сущностей и мир жизненного пространства человека), Булгаков оказался перед вопросом о соотношении между этими мирами, вследствие чего вынужден был искать между ними посредствующее начало, некую пограничную область, являющуюся гарантом их возможной связи<sup>3</sup>. На путях решения этой задачи С. Булгаков обращается к проблеме именованности, тесно связанной с вопросом о внутренней форме.

Так именованность, согласно Булгакову, есть некий «онтологический акт», точка соприкосновения, слияния неодушевленной материи с идеей, раз и навсегда определяющая бытие своего носителя. «Ошибочно думать, – писал Булгаков, – что слова возникают или придумываются по поводу земных вещей, как их умовые отражения, напротив, земные вещи именованы по их идеям, умопостигаемым образом. Мы именуем их потому, что узнаем в них идею, дремлющую в нас самих, как их онтологическую первооснову [3, с. 115]. Благодаря этому каждое имя имеет свой изначальный, первичный смысл, который составляет, по представлению Булгакова, его внутреннюю форму [3, с. 96]. Это как бы некий оттиск, слепок с идеи, направляющий и формирующий все дальнейшие проявления смысла. В случае же забвения внутренней формы человек утрачивает способность различать этот изначальный смысл и начинает, выражаясь языком Э. Гуссерля, действовать хабитуальным (привычным) способом, что приводит к тому, что смысл отрывается от своего основания, от своей идеи. По существу, мы уже ничего не можем сказать о предмете, нам остается лишь навешивать на него разнообразные ярлыки в виде предикатов, все более и более затемняя его изначальный смысл [3, с. 101]. Средством удержания этого изначального смысла выступает, по мнению Булгакова, внутренняя форма, создающая некий пропускной режим, регулирующий общение идеального и материального.

П. Флоренский, также представитель философии имени, придерживается сходных взглядов на проблему именования, однако внутреннюю форму трактует в несколько ином ключе. С. Булгаков, по сути, сводит внутреннюю форму к некоему главенствующему, преобладающему над всеми остальными признаку (влияние А. Потебни проступает достаточно ясно). «Когда мы называем данный предмет столом,– пишет философ,– т. е., как показывает анализ этого слова, выделяем для имени его признак *стлать*, предикат постланности, постановки, приспособленной поверхности, то из всех других признаков, которые могут оказаться связаны со столом, избираем только этот» [3, с. 235]. Таким образом, мы видим, что внутренняя форма предстает у С. Булгакова как нечто фиксированное, ставшее. П. Флоренский напротив, понимает под внутренней формой постоянно рождающуюся живую сущность, событие личной духовной жизни человека [12, с. 225]. Она зависит от контекста, от здесь и теперь и потому не может иметь изначально заданного, строго определенного значения. По Флоренскому, внутренняя форма есть целый мир смысла, имеющий свои пропасти и вершины, подлинная душа слова, неисчерпаемая по своей сути. Каждая эпоха мысли прибавляет к внутренней форме нечто свое, и потому процесс познания бесконечен. Внутренняя форма, подчеркивает мыслитель, «способна беспредельно расширяться, изменяя строение соотношенных в ней духовных элементов, менять свои очертания, вбирать в себя новое, хотя и связанное с прежним содержание, приглушать старое,– одним словом, она **живет**, как и всякая душа, и жизнь ее – в непрестанном становлении» [12, с. 231]. Подобная трактовка, по нашему мнению, существенно меняет когнитивный статус внутренней формы и открывает новые возможности в ее изучении и использовании.

В заключение следует отметить, что основным результатом данной статьи можно считать расширение границ применимости категории внутренняя форма, а также демонстрацию ее гносеологических и методологических функций. Начиная анализ с лингвистического аспекта проблемы, мы подвергли рассмотрению историю и основные этапы развития исследуемого нами понятия с тем, чтобы более детально обрисовать его специфику и качественную определенность. Установление связи внутренней формы с другими родственными ей категориями, такими как форма и структура, вывело проблему на иной уровень рассмотрения. В статье показаны возможности применения внутренней формы к истории познания, к гносеологии, онтологии, а также на примере проблемы номинации ее эвристические возможности. Кроме того, нами были намечены пути использования понятия в различных сферах философско-гуманитарного познания. В частности, обращение

к внутренней форме предоставляет большие возможности для логики, теории искусства, социологии познания, а также герменевтики.

### Примечания

<sup>1</sup> В дальнейшем эта платоновская идея найдет свое развитие в концепции В. фон Гумбольдта, считающего, что именно в этом состоит главная причина разнообразных наименований для одного и того же предмета. Гумбольдт, например, указывает на то, что в санскрите слона называют то дважды пьющим, то двузубым, то одноруким каждый раз подразумевая один и тот же предмет [6, с. 103].

<sup>2</sup> Хотя Бенвенист, в отличие от Соссюра, утверждая наличие необходимой связи внутри знака, допускает, тем самым, факт существования некоей объективной сферы в недрах человеческого сознания.

<sup>3</sup> Задолго до С. Булгакова эта проблема достаточно остро стояла перед И. Кантом. Резко противопоставив в своей философии область чистых понятий и сферу чувственности, И. Кант столкнулся с проблемой, касающейся способа применения категорий к чувственным данным.

1. Бенвенист Э. Природа языкового знака // *Общая лингвистика*. – М.: Прогресс, 1974. – С. 90–96.
2. Бибахин В. Принцип внутренней формы и редукционизм в семантических исследованиях // *Языковая практика и теория языка*. – М.: МГУ, 1978. – С. 52–69.
3. Булгаков С. Н. *Философия имени*. – СПб.: Наука, 1998. – 448 с.
4. Варина В. Г. Лексическая семантика и внутренняя форма языковых единиц // *Принципы и методы семантических исследований*. – М.: Наука, 1976. – С. 233–244.
5. Гак В. Г. К проблеме соотношения языка и действительности // *Вопросы языкознания*. – 1972. – № 5. – С. 12–22.
6. Гумбольдт В. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества // *Избранные труды по языкознанию*. – М.: Прогресс, 1984. – С. 37–298.
7. Лосев А. Ф. *Кратил* // *Платон. Сочинения в 4-х тт.* – Т. 1. – М.: Мысль, 1990. – С. 826–835.
8. Платон. *Кратил* // *Там же*. – С. 613–681.
9. Потебня А. *Мысль и язык* // *Слово и миф*. – М.: Правда, 1989. – С. 17–200.
10. Соссюр Ф. *Курс общей лингвистики*. – М.: Соцэкгиз, 1933. – 244 с.
11. Степанов Ю. *Концепт* // *Константы: Словарь русской культуры*. – М.: Академ. проект, 2001. – С. 43–83.
12. Флоренский П. *У водоразделов мысли* // *Христианство и культура*. – М.: ООО «Изд-во АСТ», Харьков: «Фолио», 2001. – С. 15–340.
13. Шпет Г. *Внутренняя форма слова. Этюды и вариации на темы Гумбольдта*. – М.: Гос. акад. худ. наук, 1927. – 219 с.
14. Шпет Г. *Эстетические фрагменты* // *Шпет Г. Сочинения*. – М.: Правда, 1989. – С. 345–472.

*Павел Барковский*

### **К КРИТИКЕ ЛОГОЦЕНТРИЗМА ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФИИ**

В атрибуции одной из известных философских программ XX в. понятия «герменевтической философии» обычно сомнений не возникает, поскольку данное устойчивое выражение традиционно закрепилось за той парадигмой герменевтики, которая связывается с именами Г.-Г. Гадамера и опосредованно М. Хайдеггера, как «отцами-основателями» данного типа дискурса. И хотя в его названии содержится указание на философский характер обращения к герменевтическому предмету, что проявляется в непосредственной интерпретации феномена понимания с ее необходимым последующим выходом в практическую плоскость герменевтики, это не должно наводить на ложный след, поскольку, как справедливо полагает Г. Фигаль, «не существует философской герменевтики без герменевтической философии», так как «без герменевтической философии, которая теоретична, философская герменевтика останется настолько же неосуществимой, как и практическая философия» [5, с. 341]. Здесь обнаруживается фундаментальная связь между результатами теоретического описания базовых понятий и отношений в структуре герменевтического знания и возможностью их успешного практического воплощения как эффективного инструмента интерпретации различных сфер феноменов культуры.

Если в целом для гадамеровского подхода к определению предмета понимания характерна ориентация на такую его характеристику как феноменальность, что отсылает к трактовке данного понятия М. Хайдеггером, то конкретно это воплощается в анализе произведения искусства как преимущественного предмета понимания по сравнению с традиционным понятием текста. В то время как в понятии произведения искусства наиболее явным образом подчеркивается его феноменальный характер (единство изображения и изображаемого), в понятии текста отражается, в первую очередь, его связь с традицией как слова среди прочих слов. Хотя то, что между собой объединяет понятия текста и произведения, находит свое выражение в их языковой природе. Так, по мнению М. Вишке, «на самом деле философская герменевтика в понимании Гадамера не примыкает к традиции герменевтики» [2, с. 152], поскольку она обращается не к некоторому конкретному предмету интерпретации, такому как текст или то же произведение искусства, что было во многом характерно для предыдущих версий герменевтики, но к их общему «жизненно-мировому основанию» – языку. Таким образом, основной проблемой «философской герменевтики» становится понимание того, что такое язык.

По Гадамеру, язык для человека есть сам по себе «опыт мира», что означает: язык художественного произведения раскрывает для нас мир, не чуждый нам, но другой. Мир и язык имеют в герменевтике непосредственную связь, т. к. на языке основывается то, что называют миром, и нет языка, который бы не выражал мир. Для Гадамера задача мира – утихомирить стихию встречающихся нам вокруг вещей. Однако в языке не только «представляется сам мир» в его целом, но язык производит аналитическую работу, когда отличает один порядок вещей от другого. Взаимопонимание на базе общности языка и мира есть непосредственный жизненный процесс, в котором живет человеческое общество, что для Гадамера – фундамент понимания, избавленный от субъективности. Каждый мир, поскольку он имеет интересубъективную языковую природу (язык всегда общий, тот, кто говорит на никому непонятном языке, не говорит вообще), способен к познанию иного мира, т. е. к расширению собственного образа. Значит, уже не субъективность интерпретатора имеет дело с миром произведения искусства, но совокупный горизонт первого взаимодействует с горизонтом мира последнего.

Понятие горизонта представляется важным для описания герменевтической ситуации в качестве обретения правильного горизонта вопрошания для тех вопросов, что ставятся нам преданием. Когда, историзируя горизонт предания, пытаются заняться реконструкцией путем забвения собственных историчности и горизонта и полного перенесения в историческую ситуацию, замещения ею своей личной, тогда раскрывают данный нам замкнутый горизонт лишь в одном направлении. Собственный горизонт мира – это первое место, куда мы попадаем, и хотя он и движется вслед за человеком, подобно шатрам кочевников, но довольно прочно привязан к земле, очерчивая круг знакомого и понятного. Однако горизонт прошлого тоже приводится в движение, которое является по сути самодвижением, поэтому вступая в горизонт исторического предания, человек не просто входит в горизонт параллельных миров, но в образуемый ими общий большой подвижный горизонт, превосходящий настоящее и охватывающий глубины нашего сознания. Это есть преодоление партикулярности обоих горизонтов и обретение единого совокупного, что подразумевает введение в игру наших предрассудков, образующих горизонт настоящего, их опосредование прошлым. Поскольку нет для-себя-сущих горизонтов настоящего или прошлого, то понимание есть скорее процесс «сплавления» подобных, предположительно для-себя-сущих, горизонтов.

Таким совокупным горизонтом для Г. Гадамера является в первую очередь язык, не как конкретный национальный или как знаковая система, а, вслед за М. Хайдеггером, как онтологическая характеристика человеческого бытия. Г. Гадамер даже усиливает вынесенное им в эпиграф

к третьей части «Истины и метода» выражение Ф. Шлейермахера «*Все, из чего может исходить герменевтика – это лишь язык*» собственной формулой «*Бытие, которое может быть понято, есть язык*», что позволяет многим исследователям говорить о преимущественном вкладе философа в герменевтику именно вдоль путеводной нити языка, языкового измерения в противоположность онтологическому (см., напр.: [9, s. 15f.; 7, s. IX–X]). Основные гадамеровские тезисы, систематически изложенные в последнем разделе «Истины и метода», следующие: 1) понимание всегда осуществляется в языковой форме таким образом, что язык не до и не после вещей, но является языком, на котором говорят сами вещи; 2) разговор подразумевает в конечном итоге языковое единство, иначе никакого разговора не возникает вовсе; 3) язык не некое средство для достижения чего-либо, а само разворачивание охватывающей собеседников истины; 4) язык в той же степени универсален, как и разум.

«Превращение в структуру» человеческой игры, характеризующее, по Г. Гадамеру, опыт произведения искусства, подразумевает нахождение последним своей материальной выраженности, требующей собственного перевода в языковую форму. Г. Гадамер, как кажется, изначально солидаризируется с хайдеггеровской трактовкой сущности языка, согласно которой «язык не является лишь человеческой способностью», но указанием, возможностью явления вещей как их отражения в игре «Четверки»: небесного и земного, божественного и смертного – как их «стояние вблизи», в «четверении» происходящего в мире. Именно в этом контексте язык трактуется Г. Гадамером как «язык самих вещей», и тогда такие выражения, как язык музыки, живописи или архитектуры представляют собой нечто большее, чем просто метафоры: они выражают способ артикуляции бытия, который присущ каждому из вышеназванных искусств. Однако в целом над гадамеровской концепцией языка довлеет воспринятая от Августина идея внутреннего слова („*verbum interius*“), как и вся средневековая концепция инкарнации с ее реминисценцией стоической оппозиции внутреннего и внешнего логоса, где внешнее слово (письмо, речь), хотя и единородно внутреннему слову мышления, но является некоторым уменьшением совершенства (в соответствии неоплатоническому понятию эманации), насколько «язык есть язык самого разума» [3, с. 467]. В этом контексте процесс понимания приобретает у Гадамера исключительно вербальную форму, что для произведения искусства подразумевает необходимость словесной артикуляции, которая бы надстраивалась в качестве метауровня над его собственными артикуляционными возможностями. Это требование остается в силе несмотря на то, что сам Г. Гадамер резко

критикует романтическую герменевтику за ее невнимание к преданию как таковому и ориентацию на понимание другой личности, а, точнее, на воссоздание заложенных ею смыслов, и предлагает такую модель живого разговора с преданием, согласно которой последнему навязывается нечто вроде квази-субъективности другого собеседника, автономного в своей свободе говорить и умалчивать. Но и здесь срабатывает второй из упомянутых тезисов Гадамера, а именно требование языкового единства участников разговора, поэтому, если исходить из предпосылки о преимущественно языковой природе человеческого мышления, что весьма трудно оспорить в рамках языка, напрашивается необходимость перевода языка произведения искусства на язык межчеловеческой коммуникации, чтобы диалог состоялся как таковой.

Для Гадамера «герменевтика – это искусство договариваться» [6, s. 251], а понимание в последней является возможным лишь на базе слов, на основе общности языка. Понимание же самого языка есть процесс неподлинного понимания, ибо говорить на языке означает жить в нем: языком нельзя просто пользоваться, можно либо быть в его среде, либо не быть там. Для Гадамера дополнительным аргументом в пользу взаимосвязи языка с пониманием является то, что само историческое предание имеет языковую природу, где под преданием подразумевается произведение искусства в его временном аспекте. Причем письменные предания имеют преимущество перед иными формами, например, картиной или скульптурой, т.к. посредством выразительности в языке они сохраняются и могут быть современниками любой современности (в этом случае язык выступает как память), и именно по этой причине, полагает Гадамер, является фрагментарным всякое понимание иной культуры, от которой не сохранилось письменных источников. Поэтому можно утверждать, что в качестве основного определения предмета понимания Гадамером выделяется такая его характеристика как **вербальность**: «Лишь в широком смысле можно говорить о герменевтической задаче применительно к неписьменным памятникам. Ведь они не могут быть поняты из самих себя. То, что они означают, есть вопрос их толкования, а не дешифровки и дословного понимания» [3, с. 455].

С другой стороны, письменное также обладает определенным несовершенством по отношению к устному, насколько для Гадамера преимущество «внутреннего слова» над внешним, разговора над чтением является неоспоримым, ведь «высказанное можно понять лишь тогда, когда усвоена звучащая за ним внутренняя речь», а «фиксация на высказывании и его доступности скрывает борьбу за язык, которую ведет *verbum interius*, герменевтическое слово» [7, s. X]. Именно в языке понимающий понимает сам себя, а также тот извечный «спор языка», что происходит в голове автора и находит свою собственную фиксацию в

предании. Г. Гадамер видит проблему языковой множественности лишь на уровне существования разных национальных языков: ведь как тогда можно понять чужой язык, находясь замкнутым в границах одного из них? Но и эта проблема для него представляется разрешимой, когда он обращается к тому, как легко любой язык, вопреки всем отличиям от других, может высказать все, что пожелает. Это означает сохранение, вопреки различиям в способе выражения, единства языка и мышления, что в герменевтике обретает форму единства понимания и истолкования. Язык обладает неисчерпаемым ресурсом образования понятий, а поскольку для Гадамера преимущественная форма понимания именно **понятийная**, то с помощью любого языка можно понять все что угодно. Однако роль понятий здесь весьма показательна: «их назначение скорее – исчезнуть, растворившись в том, чему они, толкуя, позволили заговорить» [3, с. 463]. Судьба, достойная знаков в гадамеровском значении этого слова, но способно ли истолкование с помощью знаков достичь понимания феноменов?

Хотя Г. Гадамер и признает возможность возникновения понимания вне выраженного толкования, но и в этом случае требует его последующей актуализации, так как для него языковое понимание является формой понимания вообще. Вопрос же о возможности понимания неязыковых произведений искусства решается путем перевода художественного опыта на язык слов. Даже ту интерпретацию, которую с необходимостью производит исполнитель художественного произведения репродуктивного искусства (например, дирижер), предлагается переносить в вербальную сферу, где ее только и можно понять. Тогда любое переживание, претендующее на понимание произведения без слов, будет для гадамеровской концепции маргинальным: даже при наличии конгениальности в нахождении истины художественного творения невербальным образом (при условии, что не всякое понимание может быть выражено словами). Этот опыт не будет признан адекватным из-за отсутствия в нем пространства для рациональной аргументации, диалектики вопросов и ответов. В таком случае можно скорее утверждать, что предание получает тот язык, который ему согласен предоставить его интерпретатор, неспособный разговаривать на другом языке, кроме произвольно им выбранного (что созвучно смыслу известного галилеевского изречения: «книга природы написана на языке математики»). Если человеческому мышлению присуща лишь вербальная форма языка, то все альтернативы снимаются и вновь набирает силу старое выражение, что человек способен к постижению истины лишь своими несовершенными и неадекватными средствами. Косвенным образом отказ от ориентации на язык предания связан в случае Г. Гадамера с критикой «наивных» интенций историка

трактовать свой предмет через призму понятий исследуемой эпохи, безотносительно собственных предрассудков и представлений. Но и гадамеровская концепция предоставляет не лучший вариант работы, лишь теоретически призывая к сотрудничеству с произведением, включению в игру собственных предрассудков и вслушиванию в голос предания, на деле оборачиваясь хайдеггеровским «пониманием в безличном модусе», говорением за произведение, чревовещанием.

Для Г. Гадамера, как он об этом довольно часто заявляет, его собственное понимание языка обязано творческим импульсом, полученным скорее от языковой теории В. фон Гумбольдта, чем от знаковой теории Э. Гуссерля. Отсюда неприятие с его стороны современной лингвистической трактовки языка, образовавшейся в результате отхода от присущей грекам языковой неосознанности и его инструменталистского обесценивания в Новое время. Г. Гадамеру важно показать, что «языковая бессознательность как была, так и остается действительным способом бытия языка» [3, с. 471], поскольку в языке живут, а не просто пользуются как подручным средством. С другой стороны, его размышления сопровождаются двумя «негативными» интенциями: 1) резким неприятием инструменталистской концепции; 2) несогласием с утверждением вторичного характера слова по отношению к бытию, невозможностью передать с его помощью идеальную истину. Первое подразумевает, что язык не является средством, которое можно отложить в сторону после использования, а второе, что истинность языка все-таки достигает истины бытия, а не так, что мы должны постигать бытие из него самого без помощи слов. Истина слов не в соответствии вещам, но в совпадении значений слов и бытия таким образом, что в языке находит свое воплощение целостная система взглядов на вещь как истина последней. Рефлексия над языком как совокупностью знаков начинается, согласно Г. Гадамеру, с платоновского диалога «Кратил», что увело в сторону философию от рефлексии над языком как «иконой» (εἰκών), изображением. Тем самым еще раз утверждается вербальность любого нашего опыта мышления, коль скоро нельзя представить бессловесный опыт вещей, хотя его унификация к чисто вербальному уровню – задача одного порядка с лейбницевским проектом создания «языка мышления». К тому же данное утверждение далеко не бесспорно, ибо говорить, что мы никогда не имели дела ни с чем, кроме языка слов, раз мы сейчас только им и пользуемся, означает практиковать софистику.

Язык, безусловно, не основан на точном совпадении слов и именуемых вещей, но и при отсутствии определенного опыта вещей язык также нельзя уразуметь, что является очевидным, как представляется, и

для Г. Гадамера, который вслед за Г. Гердером и В. фон Гумбольдтом рассматривает язык как мировосприятие, мировоззрение. Поэтому узурпация языком всех прерогатив на осуществление понимания не казалась бы столь недопустимой, если бы он не трактовался в узком значении словесно выраженного феномена. По сути главная претензия к гадамеровской языковой концепции состоит в том, что вопреки декларируемой им универсальности произведения искусства как предпочтительного предмета герменевтики, получающего статус Другого, Гадамер обосновывает в качестве единственно правильного опыт языка при помощи слов, в полемике превратив слова в идеальные предметности, старательно скрывающие собственные истоки и претендующие на целый мир, вновь низводя тем самым предмет понимания к тексту. Конечно, такие выражения, как язык архитектуры, живописи или музыки остаются по большей части метафорами, т. е. формальным переносом структур и функций языка межчеловеческой коммуникации на область явлений, в которых эта коммуникация происходит невербальным образом. Важно, таким образом, терминологически отграничить понятие **языка искусства** от **языка общения**, где *под языком музыки*, например, будет пониматься не словесная фиксация опыта воспроизведения музыкального произведения и опыта слушающей аудитории, выраженная с помощью специальных терминов музыковедения, как скажем, адажио, крещендо или а капелла, но *такая совокупность видов артикуляции музыкального материала, которая задает границы определения произведения искусства именно как музыкального и является специфическим способом представления самого бытия.*

Хотя язык человеческой коммуникации достаточно гибок и позволяет включать в собственный горизонт довольно разнородный опыт человеческой деятельности, и, стало быть, никаких препятствий к переводу произведения искусства на язык слов теоретически (кроме нахождения критерия аутентичности перевода) возникать не должно. Подобное сведение предполагает ограничение процесса понимания как «рационального» и, соответственно, коммуницируемого опыта вопреки «иррациональному» и некоммуницируемому (здесь подразумевается как то, что традиционно греческое понятие «λόγος» передавалось через латинское *ratio*, так и характерное для Гадамера отождествление языка и мышления). Здесь отождествление языка с коммуникацией является вовсе несамоочевидным, в том числе и для описания гадамеровской позиции, но оно осуществляется косвенным образом, когда понимание предполагает такое представление понимаемого смысла, которое необходимым образом должно быть как можно более прозрачным и транслируемым для каждого из членов человеческого сообщества. Это,

в свою очередь, завязано на определении фигуры понимающего как усредненной единицы исторического коллектива и нахождении оптимальной среды для функционирования идей внутри последнего в виде словесно организованного языка.

В целом универсальное притязание герменевтики на осуществление понимания находит в гадамеровском проекте как неисчерпаемый резерв продуктивных возможностей обращения со своими предметами, так и опасность самозамыкания, тотального ограничения сферы собственной предметности. Концептуализация языка как вербального в целом опыта мышления вновь сводит предмет понимания к тексту либо письменному содержанию произведения, соотнося таким образом смысл с формой представления общей организации бытия на уровне мышления, безотносительно от того, предполагается ли, что данная организация бытия существует объективно либо является продуктом креативной способности автора произведения (как наследие феноменологии, вопрос о существовании мира для герменевтики не является фундирующим). Это обесценивает несомненный вклад самого Гадамера в расширение сферы понимания – включение в его содержание феномена эстетического и концептуализацию в качестве непосредственного предмета понимания художественного произведения. Понятие произведения искусства в данном случае вводит в сферу понимания гораздо более обширный круг феноменов, чем это позволяло сделать традиционное понятие текста, даже учитывая тот факт, что «само понятие текста расширилось до границ культуры, и оказалось возможным и необходимым читать не только книги и свитки, но и картины, кинофильмы, ритуалы и образ жизни. Оказалось, все, что мы можем понимать, т.е. все, что несет на себе печать человеческой мысли, – своеобразные тексты» [4, с. 3]. Однако здесь речь идет скорее всего не о том, что предмет понимания целиком объемлетя понятием текста, но об обратном эффекте – расширении понятия текста за счет обнаружения новых предметов понимания. Безусловно, понятие художественного произведения обладает тем же набором преимуществ и недостатков, что и традиционное понятие текста; оно так же ограничивает область феноменов понимания, с тем нюансом значения, который отметил Р. Барт: что оно в своем имени несет отпечаток собственной созданности, зависимости от автора, включенности в процесс филиации [1, с. 419–420]. Однако – несмотря на этот общий с понятием текста изъян – в понятии произведения предполагается его общая соотнесенность с представлением, прямое указание на его феноменальную природу.

Для Гадамера концептуализация произведения искусства была важна, в первую очередь, для попытки выхода за рамки традиционного

определения герменевтики как «искусства правильно понимать чужую речь, преимущественно письменную» [8, s. 71] и отказа от не критичного видения в процессе понимания отношения одного духа к другому посредством некоего объекта. Однако, с другой стороны, подобное обращение было невозможно без критического пересмотра понятий эстетической теории и возвращения к «Критике способности суждения» И. Канта, где разрабатывались вопросы вкуса, гения и эстетического различия. Тем не менее, хотя Гадамер и продемонстрировал односторонность и историческую относительность этих краеугольных для классической эстетической теории понятий (как и относительность самого понятия эстетики), противопоставляя последней концепцию феноменального характера бытия прекрасного, укорененного в игровом пространстве языка, в специфичности его притязаний на истинность, за основу он все же, как представляется, брал совокупность тех феноменов, которые описывались с помощью понятий традиционной эстетики. Отсюда ведет исток принципиальная «антимодерность» гадамеровской концепции произведения искусства, нежелающей придавать статус последнего творениям художников авангарда и так называемого постмодернистского искусства. Не в последнюю очередь также и потому, что благодаря экспансии «безграничной эстетики» новые художественные формы резко сопротивляются собственному замыканию в музейные рамки, интенсивно осваивают новый невербализируемый опыт и грозят в своем мгновенном существовании нарушить непрерывность традиции.

Таким образом, герменевтическая трактовка понятия языка выступает в качестве необходимого фундамента для обоснования расширения предметной области понимания – от текста к произведению искусства. Однако в своей концептуальной разработке понятие языка обнаруживает необходимость собственной ревизии и расширения в направлении отражения артикуляционных возможностей, в том числе невербальных форм искусства. В целом анализ апорий обращения к языку выявляет насущность вовлечения в горизонт понимания различного рода художественных произведений, исходя из необходимости сохранения языкового богатства их собственных форм выразительности, в противоположность сведению всего пространства языкового опыта к его вербальной компоненте. Последнее обстоятельство тем сильнее противостоит логоцентризму гадамеровского обращения к языку, находящему собственное основание и центр в вербальности – основной характеристике языка как логоса и всеобщего разума.

1. Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика.– М.: Прогресс, Универс, 1994.
2. Вишке М. Герменевтика, философия и этика: тенденции новейшей

- интерпретативной литературы произведений Х.-Г. Гадамера // Исследования по феноменологии и философской герменевтике.– Мн.: ЕГУ, 2001.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова.– М.: Прогресс, 1988.
  4. Текст как явление культуры / Антипов Г.А., О.А. Донских, И.Ю. Марковина, Ю.А. Сорокин; Отв.ред. А.Н. Кочергин, К.А. Тимофеев; АН СССР, Сиб. отд-ние.– Новосибирск: Наука. Сиб. отд-ние, 1989.
  5. Figal G. Philosophische Hermeneutik – hermeneutische Philosophie // Hermeneutische Wege: Hans-Georg Gadamer zum Hundersten / hrsg. von G. Figal, J. Grondin, D.J. Schmidt.– Tübingen: Mohr Siebeck, 2000.
  6. Gadamer H.-G. Replik zu Hermeneutik und Ideologiekritik // Gadamer H.-G. Gesammelte Werke: 10 Bde. – Tübingen: Mohr, 1992-9.– Bd.2. Hermeneutik: Wahrheit u. Methode.– Ergänzungen, Register.– 2. Auflage.– 1993.
  7. Grondin J. Einführung in die philosophische Hermeneutik.– Darmstadt: Wiss. Buchges., 1991.
  8. Schleiermacher F. Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer texte Schleiermachers / hrsg., eingeleitet von M. Frank.– Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
  9. Vattimo G. Jenseits der Interpretation: die Bedeutung der Hermeneutik für die Philosophie / Aus dem ital. von M. Kempter.– Frankfurt a.M.; New York: Campus Verlag, 1997.

*Андрей Богачёв*

## **ЗНАЧЕНИЕ ПОНЯТИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ У ГАДАМЕРА И АПЕЛЯ**

Стремление проводить сопоставительный анализ взглядов Г.-Г. Гадамера и К.-О. Апеля на понятие интерпретации порождено не столько моим желанием выяснить позиции указанных авторов в определении этого понятия самого по себе, сколько пониманием продуктивной возможности развернутого философского исследования на базе такого сопоставления. На мой взгляд, это сопоставление помогает прояснить онтологические принципы в истории новоевропейской философии, которые прямо связаны с обсуждением данными авторами понятий интерпретации, языка и сознания.

Оба теоретика развивают критику философии сознания. Главный мотив этой критики обычен для философии второй половины XX века. Это противоречие целевой и ценностной рациональности (М. Вебер) и признание значимости понятия истины вне сферы научного сознания. Рациональность, которая ранее трактовалась в терминах сознания, оказалась явно односторонней и малопригодной для решения проблем коммуникации. Для Гадамера и Апеля осмысление истины, которую сообщает интерпретация, играет важную роль в попытках по-своему определить то, на чем может основываться претензия на истинность.

Во-первых, оба автора считают, что философия – это не индивидуальное *миросозерцание*, а разговор философов, анализирующих смыслы, используемые в коммуникации. Поэтому обоих можно назвать «коммуникативистами», с той оговоркой, что они не политические «коммуникативисты», как Ю. Хабермас, а подчеркнуто академические. Их академический стиль мышления принуждает вспомнить М. Хайдеггера, который оказал на них решающее влияние. Этот мыслитель, как известно, был склонен к аполитическому академизму и даже прямому (поэтическому) отрицанию того образа философа, который мы связываем с Хабермасом. Можно сказать, что мышление Гадамера и Апеля отличается философской автономией на фоне таких антагонистичных критиков философии сознания, как Хайдеггер и Хабермас.

Во-вторых, оба теоретика видят задачу философии в критике авторитетов и пересмотре предрассудков и догм. Однако идеал просвещения у них разный. Гадамер полагает, что освобождение от всех без исключения предрассудков – это ложный предрассудок эпохи Просвещения и настаивает на значении традиции как поля «истинных предрассудков». Апель же отстаивает идею предельного обоснования истины, т.е. идею абсолютного знания, правда, не сциентического, а философского. Таким образом, если гадамеровский идеал постижения

истины скорее ориентирован на *дружеский разговор*, с изначальным участием сторон в общем отношении к миру (*ursprüngliches Gespräch*), то апелевский идеал постижения истины восходит к идеалистической оценке Ч. Пирсом *спора внутри сообщества исследователей*, устанавливающих рациональные нормы своей аргументации и всего остального человеческого поведения.

В-третьих, оба автора настроены критически по отношению к scientismу и убеждены в существовании нескольких видов знания. Между тем они по-разному определяют эти виды; Апелль даже предпочитает говорить о различных рациональностях. Гадамер в предисловии к «Истине и методу» четко заявляет о том, что научный опыт мира в естествознании (1) и науках о духе (2) – не единственная сфера постижения истины. Уже истина гуманитарных наук сближается с вненаучным, т.е. неметодичным, опытом искусства (3), истории (4) и философии (5) [2, с. 39]. Кстати, Гадамер в «Истине и методе» не обсуждает подробно религиозный опыт и религиозную истину. Такое умолчание легко объясняется тем, что для Гадамера всякое знание (истина) конечно и исторично, тогда как религиозная истина по определению универсальна и неизменна. Апелль, наоборот, особо выделяет «сверхнаучное» философское знание, претендующее на предельное обоснование своих истин. Как сказал бы Р. Рорти, потребность Апеля в окончательной истине – добровольно и теоретически установленной коммуникативным сообществом, а не исторически случайной, – это то, что радикально отличает трансцендентальную прагматику Апеля от философского прагматизма и должно пониматься как регрессия к просвещенческому замещению вечной религиозной истины на вечную истину разума [4, с. 75, 80–82]. Думаю, такую оценку разделил бы и Гадамер, который тоже отвергает взгляд на науку (и технику) как парадигму человеческой деятельности. По Гадамеру, творческий, а не методический, аспект деятельности человека требует философского поворота от объясняющей теории к нарративу.

Апелль четко противопоставляет философское, или бесконечное, знание и интерпретацию. Последнюю он трактует как понятие, которое следует соотносить с опытом естествознания, искусства и герменевтических (т.е. гуманитарных, или исторических) наук. Таким образом, Апелль отказывается рассматривать интерпретацию как герменевтический феномен, свойственный любому постижению истины. Для него философия как главным образом этико-нормативная рациональность – это не герменевтическое постижение, не интерпретация, а предельно обоснованное знание.

Итак, теперь можно указать на *три типа отношения к феномену*

*интерпретации*, или герменевтического феномену, чтобы подчеркнуть различие в подходах к нему со стороны Гадамера и Апеля.

Первый тип, который не принимают оба теоретика, – это *сциентизм*. В такой установке резко противопоставляется «научное объяснение» и «ненаучное понимание», т. е. интерпретация. Фатальный недостаток сциентизма состоит в том, что он не учитывает всех последствий критики эпистемологического фундаментализма, предложенной связанными с неопозитивистской традицией Л. Витгенштейном, К. Поппером, Т. Куном и П. Фейерабендом. Тут можно вспомнить, что такие архаичные сциентисты, как неопозитивисты, считали, что следует особо заботиться о фундаменте научного познания, который должен быть абсолютно достоверным сам по себе, до всякого обобщения и теоретизирования. Теперь среди приверженцев аналитической философии и натурализма, пожалуй, не встретить уже фундаменталиста, радикально отличающего окончательное знание от верования. Современные сциентисты, как правило, не возражают против того, на что указал Хайдеггер задолго до позднего Витгенштейна. Речь идет о том, что любой смысл (значение) существует не самождественно, а в горизонте языка и исторического предпонимания. Однако философы аналитического лагеря и сейчас воспринимают эту мысль в контексте методологической установки и по устоявшейся неопозитивистской традиции в целом негативно относятся к онтологии.

Второй тип отношения к герменевтическому феномену можно, как я полагаю, обнаружить в работах Апеля, который поставил на место обладателя достоверной и бесконечной истины философию, а не науку. Впрочем, если говорить об обладании достоверной истиной, Апель считает, что обладать и обосновывать – это не одно и то же. По мнению Апеля, наука обладает достоверными трансцендентальными условиями своего существования, а «безусловно нормативная и идеальная предпосылка трансцендентальной языковой игры неограниченного коммуникативного сообщества, с одной стороны, постулируется каждым аргументом и даже каждым человеческим словом (точнее говоря, даже каждым поступком, который следует понимать как таковой), с другой же стороны, в исторически предданном обществе его всё еще следует реализовать» [1, с. 198].

Таким образом, Апель возвращает философии статус рефлексивного обладания абсолютной достоверностью, поскольку, восстанавливая оппозицию понимания и объяснения, он противопоставляет пониманию как герменевтическому феномену не причинно-аналитическое объяснение науки, а философское предельное обоснование. Последнее, конечно, по своей структуре отличается от

причинно-аналитического объяснения, однако все же есть объяснением в смысле однозначности и окончательности.

Заметим, что известный приверженец идеи «сверхнаучности» философии Г. В. Ф. Гегель, предложил систему «спекулятивного объяснения», которая в свете принципа когерентной истины тоже сочетала эпистемологический антифундаментализм с претензией на абсолютную достоверность. Отличие Апеля от Гегеля, думаю, в том, что Апель основывает сочетание антифундаментализма и предельного обоснования на идеях философии коммуникации, меж тем как Гегель – на идеях философии сознания.

Третий тип отношения к герменевтическому феномену присутствует в текстах Хайдеггера и его ученика Гадамера. Этот тип можно назвать универалистским, ибо герменевтический феномен признается универсальным. Любой опыт мира (*Welterfahrung*), в том числе философский и научный, любой вид знания, согласно подходу Хайдеггера–Гадамера, имеет по сути герменевтический характер. Здесь понятия опыта и интерпретации соотносимы, поскольку оба подчеркивают конечность, историчность и языковость мира как «универсума понимания».

Апель отвергает универсальную герменевтику. Он настаивает, с одной стороны, на несводимости понимания к причинно-аналитическому объяснению, с другой, на том, что этическая рациональность выходит за границы герменевтической рациональности. Если сказать кратко, Апель выделяет сциентическую (1), техническую (2), герменевтическую (3) и этическую (4) рациональности, причем каждый следующий вид рациональности обосновывает у него предыдущий. Техническую целерациональность он, в свою очередь, разделяет на инструментальную (субъект – объект) и стратегическую (субъект – субъект). Поскольку этика у Апеля обосновывается понятием коммуникации, то коммуникативная рациональность содержит как этическую (нормативную), так и герменевтическую (описательную) рациональность. Попутно замечу, что апелевскую теорию рациональностей известный объективный трансценденталист В. Хёсле считает выдающимся достижением философии XX в. [3, с. 76].

Далее моё сопоставление позиций Гадамера и Апеля должно выявить главную причину их исходного несогласия, не упуская из виду того, что оба – хотя и по-разному – отвергают философию сознания и спорят об универсальности герменевтического феномена в терминах философии языка, или философии коммуникации.

Сначала несколько слов о главной специфике философии языка, одинаково понимаемой обеими авторами. Так называемый «лингвистический поворот» в философии XX в. означает не замену

метафизики лингвистикой, а центрирование философии на онтологии языка. Иными словами, поворот произошел от философии сознания к философии языка. И тут важно понимание того, что речь идет о новом, не сциентистском осмыслении языка, которое превращает философию языка из побочной философской дисциплины в центральную область философии. Словом, когда мы теперь говорим о философии языка, мы подразумеваем онтологию языка, или онтологию языковой коммуникации.

Поясню эту связь понятий язык и коммуникация, беря во внимание герменевтический феномен. Когда я интерпретирую, или понимаю, я отношусь к предмету истолкования опосредовано, через предшествующую языковую коммуникацию. Абстрактное и непосредственное отношение «субъект – объект» как принцип познания или интерпретации отвергается, поскольку оно является философски незвистичным и нерелевантным онтологическому мышлению. Философ не может игнорировать онтологический статус и способ бытия членов этого принципиального отношения. Для него основное значение имеет то, что акт постижения (познания, пояснения, понимания, интерпретации, истолкования и т. д.) предопределен языком как свершением (*Geschehen*), как историей и опытом коммуникации. Стало быть, говоря о философии языка, мы имеем в виду коммуникативную философию, исходящую из языка как условия смысла, сформированного интересубъективно.

А теперь я перейду к тому, что укажет на исходное несогласие Гадамера и Апеля в их философском подходе к языку и, следовательно, феномену интерпретации. Итак, нам надо применить понятие онтологии к философии языка в том изначальном смысле онтологии, которое требует от философского исследования прежде всего определения фундаментальной структуры бытия. Только в таком подходе мы можем понять язык не как репрезентирующее реальность *средство* или *медиум*, а как *бытие*, отличное от бытия физического, психического и идеального, известного философии сознания XVII–XIX вв. Попробую дать краткую *типологию фундаментальных структур*, которые предполагались новоевропейской философией. Эта типология как раз поможет прояснить изначальное несоответствие онтологических взглядов Гадамера и Апеля и место понятия интерпретации в их теориях.

Ранняя, т. е. докантовская, философия Нового времени крайне беспомощна в определении основы онтогносеологического соответствия (термин В. Хёсле), т. е. условия единства принципа организации реальности и принципа ее постижения. Здесь мир неизбежно распадался на протяженный и ментальный, связь между которыми оставалась такой же неизъяснимой, как и несомненной. Поэтому при всём энтузиазме, вызванном достижениями причинно-аналитического (сциентистского)

познания протяженной реальности, скептицизм Юма стал закономерным итогом этой философии, убедившейся в причинно-аналитической необъяснимости самого познания как психического процесса и невозможности отделить истинный фундамент познания от ложных идей воображения.

Попытки Спинозы и Лейбница восстановить онтологию и преодолеть исходный *дуализм* новоевропейской философии имеют существенное значение только как малосодержательные указания на необходимость обосновать вещественный и психический способы бытия в бытии Бога. Лишь Гегелю удается построить онтологию, где Бог как объективная и абсолютная идея оказывается принципом как организации реальности, так и ее постижения. Думаю, в системе Гегеля мы имеем пример реализации принципа онтогносеологического соответствия, который уже намечен в платоновской идее блага. Впрочем, если у Платона идея блага должна быть и принципом познания и принципом бытия, то у Гегеля таким единым принципом является структура сознания.

Вся классическая немецкая философия как философия трансцендентальная представляет собой усиливающуюся реакцию на редукцию постижения реальности к сциентистскому причинно-аналитическому познанию. Эта реакция полностью реализовывалась в гегелевской онтологии сознания. Фундаментальная структура такой онтологии – *рефлексия*. Абсолютная достоверность и истинность этой структуры обосновывается следующим образом: только сознание является объектом постижения, который дан непосредственно, следовательно, достоверно; таким образом, в акте самосознания (рефлексии) утверждается тождество сознания-субъекта и сознания-для-себя-объекта. Иными словами, в рефлексии сознание есть для себя тот объект постижения, который не воздействует на сознание извне, т. е. причинно. Следовательно, рефлексия – это структура, которая не подлежит причинно-аналитической реконструкции. Она «атомарна», неделима, поэтому основополагающая. И, что главное, она является первосущностью как способа человеческого постижения реальности, так и самой реальности в целом. Для утверждения такого принципа онтогносеологического соответствия (тождества бытия и сознания) надо лишь признать, что реальность есть предметность «сознания Бога», или «рефлексии субстанции-субъекта». То есть надо лишь признать, кроме вещественного и психического бытия, еще и бытие объективной идеи или абсолюта.

Итак, мы выявили фундаментальную структуру онтологии сознания. Это *рефлексия*. А как же тогда быть с фундаментальной структурой сознания в трансцендентальной теории Гуссерля, как быть с

*интенциональностью*? Несомненно, что трансцендентализм Гуссерля тоже отстаивает идею «сверхнаучности» философии, как и гегелевский или апелевский трансцендентализм. Но вместе с тем следует согласиться, что Гуссерль, будучи субъективным трансценденталистом, как Фихте и Кант, не придерживается принципа онтогносеологического соответствия; а всякий субъективизм в философии – декартовский, кантовский или гуссерлевский – это гносеологизм, соответственно, отсутствие эксплицитно разработанного учения о бытии<sup>1</sup>. Поэтому в рамках моего изложения хочу подчеркнуть, сопоставляя такие фундаментальные структуры, как *рефлексия* и *интенциональность*, что общим для них является служение обоснованию «сверхнаучности» философии и ограничению сциентистского принципа причинности, а различным – их онтологическая ценность. Думаю, онтологическая несостоятельность гуссерлевского принципа интенциональности и была ключевым пунктом поворота Хайдеггера к языку.

Продолжим типологию фундаментальных структур. В онтологии языка Гадамера фундаментальной структурой является *герменевтический круг*, впервые онтологически истолкованный Хайдеггером. На мой взгляд, эта структура, подобно *рефлексии* в философии сознания, мыслится как ответ на главное требование, выдвинутое еще философией Платона. Эта структура позволяет обосновать бытие и его постижение из одного начала. (Философская претензия на значимость этого платоновского требования онтогносеологического соответствия такова, что заставляет проводить сопоставление теорий Гадамера и Апеля именно в его аспекте.) И тут надо заметить, что онтологически истолкованный *герменевтический круг* можно считать фундаментальной структурой онтологии языка, а вот *идеальное коммуникативное сообщество* Апеля – нет. Остается пояснить эту причину исходного несогласия Гадамера и Апеля, сохраняя в поле зрения понятие интерпретации.

Я считаю, что апелевское сочетание философской герменевтики Хайдеггера–Гадамера с интерсубъективистским истолкованием Пирсом кантовского трансцендентализма не позволяет создать когерентную онтологию языка. Что мешает поставить знак равенства между трансцендентальной прагматикой Апеля и онтологической теорией языка? То, что Апель истолковывает язык скорее не как бытие, словом, что-то превосходящее наш активизм, а как прежде всего способ рационального существования коллективного субъекта (хотя Апель и не отрицает выразительную, поэтическую, функцию языка). Говоря в терминах Хайдеггера, Апель рассматривает язык скорее онтически, чем онтологически. Исток онтического подхода к языку – в субъективистском трансцендентализме, который на первый план выдвигает взаимную несводимость плана генезиса и плана смысла, плана необходимости и

плана свободы. Апелль убежден, что универсальность феномена интерпретации, на которой настаивает Гадамер, означает невозможность универсально-нормативной этики. Стало быть, он обречен структурно воспроизводить кантовский дуализм сущего и должного<sup>2</sup>. Только теперь этот дуализм проявляется как дуализм герменевтических описаний и нормативных условий идеальной коммуникации. Смысл нормы коммуникации теряет у него свою бытийность, что сказывается и на всей апеллевской теории смысла.

Итак, если трансцендентализм немецких классиков отмечен постепенным возрождением онтологии в новоевропейской философии, то теории Гуссерля и Апелля демонстрируют несовместимость их трансцендентализма и онтологии языка. Повторю: подлинная онтология языка должна отвечать требованию единства принципа бытия и принципа постижения бытия. Таким образом, язык должен быть понят и как бытие, и как способ понимания бытия. Тут язык должен предстать как то, что открывает человеку мир: и как способ организации мира, и как нарративный способ существования личности, и как выражение вещей в смысле «прироста бытия» (Seinszuwuchs) в самом выражении. Короче, язык должен осмысляться как интерпретация (понимание) в целостности этого феномена.

Мне кажется, философское направление Хайдеггера и Гадамера характеризуется постепенным освобождением от трансцендентализма в онтологии, говоря иначе, созданием подлинно неметафизической онтологии. Вместо «сверхнаучной» онтологии метафизиков мы в философской герменевтике Гадамера имеем онтологию языка как понимания, или, если угодно, онтологию интерпретации. Замечу еще раз: интерпретация здесь не есть свойство непосредственного отношения абстрактного субъекта интерпретации к объекту интерпретации. Следует окончательно отбросить эту теоретическую абстракцию. Целостность феномена интерпретации схватывается только тогда, когда интерпретация, или понимание<sup>3</sup>, осмысливается на уровне фундаментальной структуры.

Не вдаваясь в анализ способов открытия мира и самосозидания личности в языке, дам краткое описание интерпретации как фундаментальной структуры языка. Именно возможность дать такое описание в теории Гадамера и невозможность описания фундаментальной структуры в теории Апелля есть, по моему мнению, несомненным преимуществом мысли Гадамера.

Интерпретацией в онтологическом смысле следует называть круговое взаимное определение, с одной стороны, заброшенности в языковую традицию, в говорение, в языковой мир и, с другой стороны, проекта интерпретации. Если Хайдеггер описывает человеческую

экзистенцию как «заброшенный проект», то из предыдущего высказывания ясно, что структурой экзистенции является понимание как герменевтический круг [2, с. 306–316]. Кроме того, «заброшенный проект» означает конечность и историчность всякого понимания. То, что мы понимаем, смысл, – это не «объективная реальность», не наличная и самотождественная вещь, а то, что присутствует только в выражении благодаря языковости (Sprachlichkeit), образности и интерпретативности выражения. Такая бытийность, а не наличность, смысла также означает, что смысл не существует без историчности и телесности того, для кого он выражается, то есть без (заброшенной) экзистенции как понимания смысла. Он не некая протяжная вещь или произвольный продукт психики. Смысл входит в универсум понимания, в языковой мир, в который заброшена экзистенция, и одновременно входит в ее проект, в «набрасывание» экзистенцией своих возможностей на то, что она интерпретирует. Поэтому для характеристики пространства смысла тут уместно гадамеровское слово *Zwischenwelt* («междумир» или, точнее, «сомир»). Увидеть фундаментальную структуру языка как фундаментальную структуру интерпретации смысла – вот что, по-моему, удалось Гадамеру. Если же не видеть эту фундаментальную структуру, не известную философии сознания, то придётся соглашаться с Деррида, что в философии, подобной хайдеггеровской и гадамеровской, мы имеем дело с апофеозом языка, который есть всего лишь переводом версии идеалистического апофеоза сознания (Цит. по: [4, с. 32]).

#### Примечания

<sup>1</sup> Гуссерлевское учение о формальной и материальной онтологии не касается бытия как такого. Под формальной онтологией Гуссерль понимает учение о том, каковы необходимые условия существования какого-либо предмета сознания. Под материальной (региональной) онтологией Гуссерль понимает учение о том, каковы сущностные различия между типами предметов сознания.

<sup>2</sup> См. подробную критику субъективизма Апеля в статье В. Хёсле «Трансцендентальная прагматика как фиктивизм интерсубъективности» (А. М. Єрмоленко. Комуникативна практика філософія. Ч. II. Вибрані тексти.– К., 1999.– С. 455–478).

<sup>3</sup> В рамках данной статьи я считаю допустимым использовать термины интерпретация и понимание как синонимы.

1. Апель К.-О. Трансформация философии.– М., 2001.
2. Гадамер Х.-Г. Истина и метод.– М., 1988.
3. Гёсле В. Практична філософія в сучасному світі.– К., 2003.
4. Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность.– М., 1996.

*Валентина Скиданова*

## **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ПЕРЕВОД СИМВОЛОВ НА ЯЗЫК СОДЕРЖАТЕЛЬНОГО ЗНАНИЯ**

Два мира есть у человека:  
Один, который нас творил,  
Другой, который мы от века  
Творим по мере наших сил.

*Заболоцкий Н.*

Анализ существующих в методологической литературе определений интерпретации (Г. С. Батыгин, С. В. Крымский, И. М. Волошко, И. В. Поляков, В. В. Пазельская, В. Ф. Генинг, А. Н. Елсуков, Ж.-К. Гарден и др.) позволяет признать, что интерпретация всегда представляет собой установление отношения между двумя системами, из которых одна выполняет функцию носителя информации, системы знаков (интерпретируемая система), а вторая – функцию быть смыслом, значением, информацией приписываемыми первой системе в целом или ее компонентам (интерпретирующая система). А результатом интерпретации следует, по сути, считать появление третьей системы, образованной из первых двух. Если первая система – носитель смысла или значения, а вторая – смысл, то третья система – нечто вроде осмысленного, понятого текста.

Наименее исследованными в методологии науки, как показывает анализ литературы, являются те формы интерпретации, когда в роли интерпретируемой системы выступает совокупность эмпирических данных, а в роли интерпретирующей – теоретическое знание или другие эмпирические данные. В научном описании, особенно в начальном эмпирическом описании, часто присутствуют именно эти разновидности интерпретации. Исходные же эмпирические данные выступают в функции знаковых образований не сами по себе, а в контексте исследовательской деятельности ученого, являющегося членом определенного сообщества. «Раскрытие намерений автора, уяснение формы его духа, определение степени строгости его мысли ...замыслов, проходящих красной нитью через его существование и придающих ему значение» [9, с. 30].

Отсюда, основная цель статьи – показать, что появление знаков внутренне связано с формированием принципиально новых информационных отношений, обусловленных присвоением индивидом общественно-исторического опыта человечества, с необходимостью его сохранения и воспроизведения (то есть наличием внегенетических, наиндивидуальных социальных систем информации). Однако, при этом, следует отметить, что не любой исторический материал может выступать

в роли знаковой системы, а лишь тот, который включен в процесс закрепления и передачи знаний, выработанных сообществом историков, и, тем самым социально санкционирован. Не случайно в литературе часто признается методологический смысл сравнения генезиса знаков и формирования бумажных денег: «Подобно тому, как бумажные деньги возникают из функции золота как средства обращения, естественную основу формирования языковых знаков составляет информационно-коммукативная функция реальных предметов» [4, с. 23]. В начальном описании роль знаков нередко выполняет именно реальные предметы.

Основная задача статьи – показать, что процесс распознавания, идентификации исторических (археологических) источников приобретает черты знаковой деятельности, когда он опирается на заранее принятый фиксированный словарь, в котором тем или иным сочетаниям признаков ставятся в соответствие понятийные конструкции или имена классов; с их помощью далее возникают более сложные образы, теоретические или эмпирические<sup>1</sup>.

Следует сделать оговорку, касающуюся условности, произвольности знаков. Обычно подчеркивается, что форма знака, его физические свойства не зависят от объекта; один и тот же предмет может быть обозначен различными знаками, а один и тот же знак может употребляться для обозначения различных предметов. Это верно и для материальных предметов, наделяемых функциями знаков в процессе археологического описания, – в той мере, в какой это связано с относительностью представления данных и их расшифровки. Однако специфика данного вида знаковой деятельности состоит как раз в том, что между выбранным объектом – означаемым и означающим – здесь может иметь место отношение детерминации; знание этой детерминации опосредовано, как правило, реконструирующими процедурами (знак мыслится как часть некоей целостности). В этом случае знак может быть отнесен к категории естественных знаков. Если в роли означающего используется совокупность знаков из искусственного языка (или используемого специального фрагмента естественного языка), а в роли означаемого – материальные объекты, выступающие предметом археологического описания, в этом случае знаки также часто не являются произвольными, их выбор, как правило, мотивируется.

Если мы обратимся к экспликации самого процесса знаковой деятельности, включенной в научное описание, то здесь, очевидно, нельзя не учитывать общих закономерностей, касающихся любой знаковой ситуации. «В своем наиболее общем виде проблема значения заключается в выяснении того, каким образом мы переходим от физики к семантике?..., каким образом разум придает интенциональность

сущностям, которые не обладают внутренней Интенциональностью, то есть звукам и знакам, похожим на все остальные феномены физического мира?» [8, с. 124–125], – так формулирует проблему значения американский философ Дж. Серль, работы которого относятся к базовым, классическим в области философии языка [7, с. 3]. Такая постановка вопроса весьма созвучна ситуациям первоначального археологического описания, благодаря которому материальные предметы с вполне конкретными физическими свойствами наделяются свойством представлять собой жизнь древнего общества, сообщать об этой жизни информацию, подтверждать, опровергать или задавать вопрос в адрес существующих теоретических и эмпирических знаний, которыми располагают специалисты и представляемая ими наука. Дж. Серль дает ответ на поставленный вопрос, обращая внимание на особое свойство нашего сознания – его направленность на объекты и положения дел внешнего мира. Эта направленность выражается в различных состояниях, таких как вера, надежда, сомнение, желание, удивление, ожидание, воображение и др. Но интенциональность не обязательно связана с языком: «Язык выводим из Интенциональности, но не наоборот» [8, с. 101]. Следует также отметить, что некоей независимости семантики языка не существует: смысл, передаваемый с помощью языка, произведен от концептуальных систем коммуникантов как систем мнения и знания [6, с. 263]. «Сами по себе выражения, – отмечает Р. И. Павиленис, – не указывают на какие-либо объекты мира: указание как речевой акт осуществляется носителями языка как носителями определенных концептуальных систем» [5, с. 385]. И далее он показывает, что понимание языкового или неязыкового текста есть их интерпретация на том или другом уровне концептуальной системы [5, с. 388]. То есть текст может быть и не языковым, а смысл, приписываемый тексту, всегда строится на основе уже имеющихся в сознании смыслов (концептуальной системы), и наша способность понимать знаки базируется на способности идентификации и различия объектов и состояний мира. Отсюда становится понятным такое свойство любого знака, как полисемантность, способность соотноситься с разными концептуальными системами. Однако, полисемантность должна в каждом конкретном случае ограничиваться, ибо иначе взаимопонимание будет невозможным. Одним из способов ограничения полисемантности является учет предметного, знакового и смыслового контекстов. Знаковый контекст – окружение объекта-знака, а смысловой (интеллектуальный) контекст – окружение данной смысловой единицы в концептуальной системе человека, использующего знак.

Возможность учета различных ситуаций общения, знаковой

деятельности выбирается в качестве центрального момента в процессе построения такого варианта теории значения как ситуационная семантика. «Пытаясь развить теорию лингвистического значения, которая исходит из ситуаций, мы признаем эпистемологическую первичность ситуаций, но следуя языку и беря объекты, отношения, и локусы как исходные понятия нашей теории, реконструируем из них ситуации» [1, с. 265]. Для нас важно отметить такие существенные моменты ситуационной семантики, как: признание первичности ситуации по отношению к языку; признания существенного участия реконструирующих процедур в самом процессе интерпретации знаковых образований. Дж. Барвайс и Дж. Перри считают, что средства передачи значения – предложения языка и различные факторы в их употреблении: «Изучение языка предполагает координацию с более или менее удаленными частями окружения, а не со смыслами и мысленными представлениями» [1, с. 272].

Таким образом, мы можем заметить сосуществование двух различных установок в изучении интерпретативных процедур: первая связана с обращением к концептуальным системам, к интенциональности исследования, вторая – с обращением к знаковому и ситуационному окружению. Эти две процедуры ориентированы, по-видимому, на дополнительные друг другу подсистемы знаковой деятельности: подсистему восприятия информации и подсистему продуцирования информации. Когда строится словарь, например, археологического описания, исходна концептуальная система, которая соотносится со всей системой известных эмпирических данных. Из археологических источников при этом выбираются и фиксируются признаки, релевантные концептуальной системе и задаче, для которой строится язык описания. Когда каталогизируются новые памятники, исходными являются признаки памятника, из языка описания выбираются единицы, релевантные этим признакам. В этом случае более приемлемой является установка на анализ объектов-знаков, их окружения, поскольку чем более полно и адекватно изучены признаки и их взаимосвязи, тем менее произвольным будет выбор языка описания и единиц словаря. Связь с концептуальной системой исследователя здесь тоже есть, но она опосредована используемой знаковой системой (языком описания).

Весьма важными методологическими проблемами являются оценка языков описания, обоснование выбора языка описания в соотнесенности с задачами описания, проблема адекватности языков описания и, тем самым, объективности результатов. Здесь нельзя не согласиться с Ж.-К. Гарденом, который пишет: «Можно только удивляться тому, что оценка языков сводов, каталогов и иных публикаций

занимает столь мало места в археологической литературе... Действительно редко встречаются инвентари, своды и каталоги с серьезно продуманным семиологическим аппаратом, адекватным тем целям, которые стоят перед данной публикацией... Пока нет таких научных сообществ, которые бы устанавливали определенные нормативы и стандарты описания, подобно тому, как это делается в других областях знания (в физике, химии, технике и т. д.)» [2, с. 113].

Сам факт неоднозначности интерпретации в процессе описания, факт множественности языков описания является нормальным явлением, отражающим многоаспектность, многокачественность, относительность эмпирического материала. «Интерпретация, – отмечает М. Фуко, – это способ реакции на бедность высказывания и ее компенсирования путем умножения смысла, способ говорить, исходя из нее и помимо нее» [9, с. 121]. Не совсем верно, что нормативы и стандарты описания отсутствуют в археологических исследованиях. Они есть, но не задаются явно; они не являются однозначными; они интуитивны и могут быть эксплицированы лишь в процессе методологической рефлексии.

Р. Дж. Коллингвуд подчеркивает значение предшествующего опыта историка, его знаний, методологической вооруженности в процессе интерпретации: «Свидетельства прошлого, находящиеся в нашем распоряжении при решении любой конкретной проблемы, меняются с изменением исторического метода и при изменении компетентности историков. Принципы, в соответствии с которыми интерпретируются эти свидетельства, также меняются, так как эта интерпретация представляет собой задачу, в решение которой человек должен вложить все, что он знает: историческое знание, знание природы и человека, математическое знание, философское знание, и не только знания, но и умственные навыки и умения всякого рода, причем ни одно из этих знаний и умений не остается неизменным из-за этих непрекращающихся изменений, сколь бы медленными они ни казались наблюдателю в кратковременной перспективе, каждое новое поколение должно переписывать историю по-своему, каждый же новый историк не удовлетворяется тем, что дает новые ответы на старые вопросы: он сам должен пересматривать и сами вопросы» [3, с. 236].

Однако здесь весьма остро встает вопрос об объективности процесса интерпретации и его результатов: изменение метода и исходных знаний исследователя влияют на результат исследования, это верно. Но это вовсе не довод в пользу вывода о субъективности содержания результата. Во-первых, потому, что метод и фундаментальные знания сами имеют объективные основания (это признает и Коллингвуд). Во-вторых, потому, что интерпретируемые эмпирические данные объективны по

отношению к исследователю. Пока что следует признать, что явно недостаточно исследованы те материалы, благодаря которым данные источника становятся элементами исторического знания, то есть, получают интерпретацию в рамках существующих теорий, идей.

Ряд интересных наблюдений в этом направлении проводит Ж.-К. Гарден, предлагая довольно узкое употребление термина «интерпретация»: интерпретация у него – лишь одно из звеньев (пятое в его перечне) археологического исследования. Ему предшествуют следующие четыре звена: 1) постановка задач, 2) построение свода данных, 3) описание, 4) упорядочение [2, с. 211]. Для нас интересно проанализировать механизмы именно 2–4 звеньев, характерных для начального описания памятника. Опираясь на материалы Ж.-К. Гардена, можно утверждать, что составление свода, например, уже предполагает интерпретативные процедуры, состоящие в оценке пригодности материала для будущего исследования, построения методики отбора материала, предусматривающее его минимизацию. И наивная «установка коллекционера», из которой часто исходили историки, археологи, рассмотреть «возможно большее число» случаев, «рассмотреть по возможности все» не случайно вызывает иронию Гардена, который считает, что «искусство отбора материала... состоит не в том, чтобы собрать как можно больше данных, а в том, чтобы определить, исходя из задач исследования, такую методику отбора, которая позволит свести к минимуму число необходимых для решения данной задачи памятников» [2, с. 211]. Высшее достоинство современных методик Гарден видит в обосновании ограничения в количестве материалов для решения намеченных исторических задач. То же подчеркивается и по отношению к описанию: от наивной установки на «как можно более полное» описание сегодняшний историк, археолог переходит к другой установке: он видит прогресс научной методологии в том, что принимается принцип относительности системы представления данных. Идея «универсальных» документальных языков признается в связи с этим идеей несбыточной: любая типология, любой словарь отображают только часть свойств объектов, а сам выбор этих свойств меняется от исследователя к исследователю. Ведь «Язык всегда конституирует систему для всех возможных высказываний – конечную совокупность правил, которая подчиняет бесконечную множественность представлений» [9, с. 29].

Здесь важно не смешивать два момента: момент субъективности и момент необходимой относительности, отражающий характер описания. Основной частью языка является специальный словарь, «то есть совокупность терминов, обозначающих реальности, выбранные для изучения;... это – условные символы (знаки), каждый из которых получает

свое определение в рамках документального языка» [2, с. 92]. Другим важным компонентом языка является парадигматика – структура его лексики (содержательные связи, отношения между терминами), одни из этих связей не зависят от контекста, другие – зависят. Связи между терминами эксплицируются с помощью специальных морфологических средств (составные термины, связующие символы, аффиксы, указатели классов и т. д.) [2, с. 93]. Синтаксис языка произведен от морфологии.

Таким образом, один из видов интерпретативных процедур присутствует при создании языка описания; он связан с установлением отношений соответствия между теоретическим образом объекта, представленным ключевыми понятиями и их структурными связями, с одной стороны, и наличным эмпирическим материалом, – с другой стороны. Выбор словаря парадигматики и синтагматики, безусловно, зависит от наличной концептуальной системы исследователя. Гарден, например, в качестве существенных аспектов языка описания выбирает следующие три: а) правила ориентации, цель которых – установить каноническое пространственное положение объекта при его описании; б) правила сегментации, т. е. общепринятые способы членения объекта или памятника на различные части; в) правила дифференциации, определяющие объем и природу различий, которые должны быть описаны в терминах данного языка [2, с. 95].

Другой вид интерпретативных процедур, типичный для научного описания всех его уровней, – это установление отношения между новыми данными, новым материалом и, через посредство языка описания, теми теоретическими образами, построениями, которые существуют в данной науке. Учитывая характер реконструируемых в процессе интерпретации связей, Гарден изображает ее как многоступенчатый процесс с рядом переходов от рассуждений одного уровня к рассуждению другого, логически и семантически более высокого уровня. Этот процесс рассуждений он изобразил в качестве схемы, назвав ее логико-семантической организацией. При этом Гарден строит следующую классификацию интерпретативных процедур: 1) простые (совпадение, влияние, наследование); 2) нормативные (идеи, верования, культурные ценности); 3) динамические (системы поведения) [2, с. 19]. В последнем случае исследователь выходит за рамки формальной организации данных, чтобы объяснить их значение.

Первые анализируют однородные памятники: погребальный обряд, поселения любого типа, инвентарь и т. д. – и не позволяют исследователю представить более развернутую интерпретацию.

Вторые построения охватывают более разнообразные совокупности материалов, отыскивая в них группы, формально

аналогичные типам, но определенные на более высоких уровнях исследования: группы (и подгруппы), культуры (и субкультуры), объединения, общества и т. д. Предполагается, что каждый из этих уровней отражает определенные нормы поведения определенных человеческих групп, различных по характеру и составу: от индивидуума до общества, этнической группы и т. д. [2, с. 160–161].

Для третьей группы построений – динамических построений – характерен метод исследования, когда памятники материальной культуры, природа и их распределение должны быть выявлены и изучаться непосредственно на том месте, где, по предположению, осуществлялась эта деятельность. При этом изучаются не только естественные ресурсы данного региона, но и вероятностные способы их добычи, использования, а также археологические «следы» всего этого. То есть строятся системы, в которых участвуют три категории искомым данных: экономические, социально-экономические и археологические. Их функционирование и общие следствия можно моделировать посредством исчисления. В результате исследования, в таком случае, появляется некая «сверхобобщенная система, в которую эти связи не только фиксируются, но и исчисляются в логическом и математическом смысле этого слова, что позволяет предвидеть изменения уклада жизни, вызванные любым, пусть даже малейшим изменением этого комплекса условий окружающей среды» [2, с. 164].

Эта схема весьма условна, но она задает некоторую последовательность рассуждений в виде типовой, блочной конструкции, выделяя слабые места в рассуждениях, заставляя исследователя обращаться к новым фактам, анализировать связи между ними и тем самым способствовать повышению общего уровня исследования. Процесс интерпретации здесь происходит по линии расширения системных связей, учитываемых в описании. Первый вид – простая интерпретация – фиксирует связи, фиксируемые уже в словаре языка описания, его парадигматике и синтагматике. Второй вид – нормативная интерпретация – возможен только на том уровне, когда «текст», возникший в результате простых интерпретаций, включен в контекст теории объекта. И, наконец, динамическая интерпретация требует подключения не только теории, но и учета контекста, в котором эта теория функционирует, а также предметного контекста, в котором существует изучаемый объект.

И в заключение, подводя итог, можно сделать вывод, что:

– интерпретация касается процессов понимания и предполагает знаковую деятельность, являясь процедурой надления смыслом некоторых вещей, которые, в итоге, функционально становятся «текстом» или фрагментом «текста»;

– интерпретация выступает как один из обязательных механизмов описания, состоящий в установлении отношения между двумя системами, в одной из которых фиксируется в качестве исходных отношения между знаниями, а в другой – отношения между значениями, смыслами. Результат интерпретации – образование третьей системы – нового осмысленного, понятого текста. Как в качестве интерпретирующей системы, так и в качестве интерпретируемой системы могут выступать тексты;

– известные в современной семантике две установки в изучении интерпретативных процедур (одна ориентирует на концептуальные системы коммуникантов, другая – на изучение знакового и ситуативного окружения) реализуются в разных механизмах научного описания: первая – при построении словаря описания, при интерпретации теоретических систем на эмпирическом материале; вторая – при первичном описании новых источников (с помощью принятого языка описания), при интерпретации исходных данных на теоретической области.

### Примечания

<sup>1</sup> Отметим, что говоря об интерпретативных процедурах именно в начальном научном описании, мы имеем в виду использование знаковых систем, создаваемых исследователями, а не изучение знаковых свойств исторических (археологических) объектов, возникающих помимо деятельности историков (археологов), – надписи, рисунки, орнаментации, ритуальные языки и т. п.

1. Барвайс Дж., Перри Дж. Ситуации и установки // *Философия. Логика. Язык.* – М.: Прогресс, 1987.
2. Гарден Ж.-К. *Теоретическая археология.* – М.: Прогресс, 1983.
3. Коллингвуд Р. Дж. *Идея истории. Автобиография.* – М.: Наука, 1980.
4. Мантатов В. В. *Образ, знак, условность.* – М.: Высшая школа, 1980.
5. Павленис Р. И. *Понимание речи и философия языка: Вместо предисловия // Новое в зарубежной лингвистике: Теория речевых актов.* – Вып. 17. – М.: Прогресс, 1986.
6. Павленис Р. И. *Проблема смысла: современный логико-философский анализ языка.* – М.: Мысль, 1983.
7. Петров В. В. *От философии языка к философии сознания: Новые тенденции и их истоки. Предисловие // Философия. Логика. Язык.* – М.: Прогресс, 1987.
8. Серль Дж. Р. *Природа интенциональных состояний // Философия. Логика. Язык.* – М.: Прогресс, 1987.
9. Фуко М. *Археология знания.* – К.: Ника - Центр, 1996.

*Ирина Одоховская, Адоль Погорелький*  
**СООТНОШЕНИЕ ЗНАНИЯ И ЯЗЫКА  
В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОПОНИМАНИЯ**

Содержательная сторона духовной культуры субъекта определяется тем знанием, что имеется у него о мире, себе и способах их познания. Как социокультурный феномен, знание проявляется в процессе общения посредством текста, сводимого к языковому. Основанием потребности общения выступает необходимость взаимопонимания, которое неразрывно связано с человеческой деятельностью, представляя и основу, и процесс, и цель сосуществования, сотрудничества, сотворчества. В зависимости от типа деятельности, а также от субъекта взаимодействия (коллективный субъект или отдельная личность), направленность, полнота, признаки взаимопонимания имеют свои особенности. Общими предпосылками адекватного межличностного взаимопонимания является психофизиологическое сходство индивидов и культурно-историческое единство, преломлённое через личностное восприятие, общий язык.

На первый взгляд, кажется, что взаимопонимание должно строиться на адекватном отображении действительности и учёте взаимных интересов. На практике же приходится преодолевать множество барьеров: этнокультурных различий, форм естественного языка, объёма и содержания знаний субъектов и т. д. Поэтому актуально рассмотрение знания, его выражения и взаимного понимания, как целостной проблемы. *Цель статьи* – выявить недостаточно изученные аспекты соотношения знания и языка, значимые для взаимопонимания субъектов общения. *Задача исследования* – поиск новых подходов к систематизации знания.

Взаимопонимание в межличностном общении включает в себя два момента: передачу и адекватное воспроизведение личностных смыслов одного субъекта другим и совместное осмысление, придание новых смыслов объекту или индивидуальным значениям друг друга. Если есть общность предпосылок, то в процессе общения происходит приращение смыслов – изменение, (дополнение, уточнение) совпадающей части индивидуальных смысловых контекстов и переосмысление, как возможность новой системы оценок, несовпадающей части. Происходит расширение горизонта личности. Процесс познания и приращения знания, выражая культурно-историческую преемственность, осуществляется в различных формах коммуникации, как диахронно, так и синхронно. В первом случае непосредственные контакты невозможны и главным является понимание и интерпретация текстов. Названные акты, присутствуя в

синхронном познании, дополняются взаимопониманием. При этом безличностная форма общения представляет субъектно-объектные отношения, при которых взаимопонимание оказывается лишь средством познания объекта. Личностная форма коммуникации реализуется в субъектно-субъектном отношении и допускает раскрытие самооценности партнёров, где взаимопонимание – его цель.

Естественный язык, в силу своей многозначности, всегда предполагает выбор из нескольких альтернатив. Адекватность выбора – важное условие взаимопонимания. В любом высказывании смысл развёрнут в содержание, и требуется его снова воссоздать, свернуть в цельность фрагменты, увязать с контекстом и собственным знанием, обобщить, т. е. переконструировать воспринимаемое. При общении важен переход от «текста» (содержания) к «подтексту» (замыслу) с тем, чтобы стали ясны мотивы, цели и намерения субъекта: «...глубина прочтения текста может отличать различных людей друг от друга в значительно большей степени, чем полнота восприятия поверхностного значения» [5, с.220].

Как заметил Б. Рассел, естественный язык, давая имя, позволяет «хотя и неверно, но зато удобно в повседневной жизни» отображать действительность. Вместе с тем, «язык... есть хотя и полезное и даже необходимое, но опасное орудие, поскольку он начинает с предположения об определённости, дискретности и мнимой постоянности объектов, каковыми свойствами, как, по-видимому, доказывает физика, объекты на самом деле не обладают» [6, с.95-96]. «Перетекание» понятий, как ситуационное значение их, вплоть до противоположного, делает язык гибким инструментом общения, богатым красками и оттенками. Даже «глокая куздра», что «кудланула бокра», может не выглядеть бессмысленностью, не вызвать ни малейшего возражения у аудитории точно также, как *поэтический* язык с его метафорами и аллегориями не вызывает возражения у любителей литературного творчества. Эта многозначность даёт пищу для ума и воображения и поддерживает интерес при многократном обращении к тексту. Однако, для делового общения и в науке такой язык мало пригоден. Здесь более приемлема скучная однозначность *логического* языка.

Если, например, за столом сидят два человека напротив друг другу и выясняют, в какую сторону повёрнут носик чайника, стоящего между ними, то они никогда между собой не договорятся в случае ответов по принципу «вправо-влево». Но если используются понятия типа «север-юг», то наблюдаем единодушие. Такое положение объясняется тем, что об *одном* и том же объекте в обоих случаях выражается *различное знание*.

Это не описательная и не объяснительная *форма знания*. «Вправо-влево» и «север-юг» – не различные языковые формы его *выражения*, а именно выражение *различных знаний* об одном и том же объекте. Это результат точек зрения субъекта на объект: во-первых, со стороны непосредственно субъекта прямым его восприятием и, во-вторых, – умозрительного взгляда на него же, как бы со стороны.

Если такой внутренний и внешний относительно субъекта взгляд (безотносительно к уровню общности знания) обозначим как *субъектный* и *объектный*, то тем самым зафиксируем, что всякий объект в знании может отображаться двумя понятиями, а в выражении иметь соответствующие знаки (слова). *Субъектное знание* – то, что остаётся в памяти субъекта о явлениях мира и результатах их обобщений, непосредственно полученных через *познающую систему* человека, как целостную структуру, проявляемую в природных способностях. [Её работу называют *интеллектом* (мышлением на базе памяти) и оценивают через его же уровень. А результаты её работы по обработке информации от модальностей восприятия (цвет, вкус и т. д.) обобщённо выражают понятиями *качества, количества, пространства и времени*, которые обозначим, как **субъектные базовые основания видов познания (БОВП)**.] *Синтетическое* рассмотрение субъектного знания раскрывает механизм образования личностной составляющей понятия. А *аналитическое* – его содержание. *Объектное знание* – воссоздаваемое мышлением знание о том, *что* именно определяет субъектное восприятие. Это либо *внешнее* рассмотрение объекта, как элемента системы, либо рассмотрение системы, образующей объект, *изнутри*.

Приведём некоторые примеры. Субъектно – восход-заход солнца, свет, элементарная частица. Объектно, – соответственно, вращение земли, электромагнитная волна, волновой пакет. Такое размежевание во многом условно, так как, во-первых, и то, и другое может быть не наблюдаемым непосредственно. Поэтому их нельзя квалифицировать как чувственное и рациональное знание. Во-вторых, – оно корректно только в пределах понятий, выражающих один уровень действительности. Например, те же элементарная частица и волновой пакет – отображения явлений одного уровня, а волновая функция выражает их единство на следующем уровне. Аналогично – квант, обладающий свойствами корпускулы и волны (дискретного и непрерывного), или соль как вкус и радикал плюс металл. В третьих, – пока всё знание построено на *субъектных БОВП*, оно фактически *субъектно-объектное* и чисто *субъектное*. В этом смысле чисто *объектным* будет только знание, построенное на базе *объектных БОВП*. Но их ещё необходимо найти. (Об этом – ниже).

Как видим, понятия *субъектного* и *объектного* знания хотя и

близки к тому смыслу, что вкладывают обычно и в слова «*субъективное*» и «*объективное*», но имеют свою специфику. В итоге за вторыми остаются только значения *форм* проявления *реальности* как *действительности*. Здесь под *реальностью* мы понимаем всё то, что *существует*, есть *бытие*, является основанием для проявления тех свойств и отношений, которые мы обнаруживаем и называем *субъективной действительностью* в сознании индивида и *объективной действительностью* вне её. Это и нечто независимое от познающего её субъекта, и зависимое от него. Где объективная действительность шире субъективной, так как она включает *все* возможные формы проявления реальности и её моделирования познающими системами человека при *всех* возможных внешних условиях и способах познания, а также возможных вариантах построения систем знания. И это несмотря на то, что воображение и фантазия создают некоторое многообразие единиц внутреннего мира. («То, что называют «*трезвой действительностью*», на самом деле является компромиссом, коллажем утопии и жизни» [4, с. 27]). Реальность – то, что познаёт субъект, потенция, обнаруживаемая многообразием субъективной и объективной действительности. Через объектное знание последняя может выступать *относительной реальностью* в сравнении с субъектным знанием. Например, химическое соединение  $H_2O$  – относительно свойств глобул воды, кристаллов льда и молекул пара.

Таким образом, познаваемая *реальность* репрезентирует себя через *субъективную* действительность *наглядно-образно* (на *сенсорном* и *созерцательном* уровнях интеллекта) и *знаково* (на *рассудочном* и *разумном* уровнях) как бы в форме проявления *объективной* действительности, которая предстаёт перед нами *вещественно-энергетически* (уровни *вакуума* и *неживой* природы) и *модельно-информационно* (*живой* природы и *общества*).

Вводя понятия объектного и субъектного знания, мы фиксируем мысль, содержащуюся, например, в высказывании Дирака: «поля и частицы – это не два различных объекта, а два способа описания одного и того же объекта» [3, с. 9] (имеются в виду *математические* описания отношений, определяющих свойства), только относим это к объектам всех уровней. *Объектный взгляд так же удваивает знание об объекте восприятия относительно субъектного знания, как процесс познания вообще удваивает объективную действительность, творя её субъективную форму, в том числе, знание*. Без такого «стереоскопического» взгляда невозможно знание, адекватное действительности, а не только практике, часто вуалирующей кажимость.

Сегодня физики вынуждены интерпретировать объектное знание языком, опирающимся на субъектные БОВП. Поэтому, например, даже в

областях, где теория совпадает с практикой, это приводит к необходимости «перенормировки» для ухода от бесконечностей путём подстановки эмпирических констант. Или парадокс теории: при описании коллапса звезды в чёрную дыру происходит перемена временной координаты на пространственную и одной из пространственных – во временную, что даёт возможность интерпретировать это, как переход к определению события не предыдущими, а последующими событиями. Надеемся, что формальное разведение объектного и субъектного знания будет способствовать разрешению подобных проблем. А для взаимопонимания, кроме того, необходимо ещё признать, что *нет «неправильного»* знания, если это *модель* действительности [1, с.12] или возможность его объективации. Действительность может описываться с различных точек зрения, отображаться аспектами и т. п., а также иметь различную интерпретацию в других системах знания.

Очевидно, что язык лишь тогда может однозначно выражать мысль, когда он соответствует системе знания. Однако социокультурная система языка не идентична системе знания индивида, имеющей особенности, зависящие как от количества и качества полученного знания, порядка получения и степени веры в каждую единицу, так и от его психофизиологии. Это создаёт сложности при общении. Их стараются устранить систематизацией знания и формализацией языка. Но только формализованный учёт структуры познающей системы может дать необходимый результат. Стандартные схемы систем знания способствуют их однозначной согласованности и зависимости как бы только от действительности, которая объектно не имеет противоречий. У неё есть диалектические противоположности связей (тождественные и дополнительные) и взаимоисключающие потенции направлений развития. Противоречия же возникают в сознании субъектов: либо как логические несходности из-за недостоверности единиц знания и связей между ними или неполноты систем, либо из-за того, что противоположности сторон знания об объекте, отказывая диалектике, считаем противоречиями.

Язык, как заметил ещё В. Гумбольдт, – это мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека. Одновременно он и продукт, и источник знания. Образы восприятий и знаки *взаимосвязаны* и совместно формируют «пирамиду знания», переживаемую, как субъективная действительность индивида. При этом память шире её. А именно извлечённое из памяти индивид называет своим «знанием». Но действительным *индивидуальным знанием*, участвующим в формировании *субъективной действительности*,

является только та часть единиц памяти и в той мере, в какой они приняты на веру и включены в *систему сознания*: знания о внешней действительности, себе и способах их познания и выражения.

*Субъектно знание* является культурно-исторической, соответствующей практике-действительности, памятью общественного субъекта. Динамичное по своей сути, в каждый момент познания оно выступает стационарной системой индивида, уже подвергшейся влиянию ситуации и его психофизиологического состояния. Далее знание также дискретно обновляется результатами познания внешнего мира и внутреннего осмысления имеющегося знания. Но *объектно знание* – результат проекции внешней *реальности* в некоторых условиях на *познающую систему*, первичные биологические сигналы которой затем *обрабатываются* и моделируют объект. Познающая система, как элемент субъекта, представляет и абстрактное, и личностное начало. При этом условия взаимодействия или общения включают сложившуюся *систему знания*, а *мыслительная деятельность* – способы, приёмы, процедуры познания. Здесь *реальность* и *познающая система* – независимые от воли субъекта факторы *объективной действительности*, определяющие *знание*. А *мыслительная деятельность* и условия познания, определяя ход *процесса познания*, зависят от субъекта. Таким образом, *знание* есть продукт *объективной действительности* и *процесса познания*. Это *внешнее объектное знание*.

В *субъектной интерпретации (синтетически) действительность* через познаваемые объекты ассоциируется с *реальностью*. А *познающая система* включается в *познание*, как его источник.

*Объектно внутреннее* рассмотрение *знания* отображает *действительность* (онтология) *субъектным* и *объектным* знанием, а *познание* – знанием *условий* и *способов* познания (гносеология).

*Субъектно аналитическое* рассмотрение *знания* показывает, какие конкретно стороны-уровни его репрезентируют: *чувственный* и *рациональный*. Где чувственное – *наглядно-образное* и *экспрессивное*, а рациональное – *знаково-понятийное* и *смысловое* знание.

Вернёмся к познающей системе человека. В первом приближении, обобщая имеющееся знание, можно предположить, что в процессе мышления она работает *ступенчато* на различных уровнях и *постадийно* всеми модальностями *субъектных БОВП*. Где *стадии* мышления отображают процессы восприятия, целеполагания, прогнозирования и реализации (в форме активного внешнего действия-операции по осуществлению намерений и внутреннего преобразования мысли в содержание для внешнего выражения её); *ступени* – действие-операция (мысленная или физическая), результат, оценка и реакция (физическая

или экспрессивная); *уровни* – сенсорный, созерцательный, рассудочный (в т. ч. целеполагающий) и разумный (в т. ч. целесообразный). Это как бы три вектора познающей системы, образующие декартовы координаты, в которых модальностями *видов* познания, отображаются явления, формы, содержания и сущности мира. Таким образом, перед нами своеобразное *объектное внешнее* рассмотрение **познающей системы** человека (по субъектной схеме): равнозначные *параллельные виды* познания и *последовательное* их прохождение по *уровням, ступеням* и *стадиям* подсистем. Возможно, здесь проявляется диалектика противоположностей вещественно-энергетического и модельно-информационного уровней мира. (Подобно тому, как, воспринимая предметный мир, мы фиксируем только его свойства, а отношения домысливаем, на уровне общества, наоборот: фиксируем отношения, а свойства домысливаем.) Либо это является следствием опоры на субъектные, а не объектные БОВП. Это ещё предстоит осмыслить. Если же рассматривать **познающую систему изнутри**, то это подсистемы, дающие конечный *результат* в память (*виды, ступени*) и только *динамику* прохождения (*стадии, уровни*).

Под стадией *восприятия* мы понимаем процессы «перевода» поступающей информации в модели. Эта стадия включает в себя также и вторичное восприятие от других уровней и стадий (малые перцептивные циклы). Например, результаты стадии прогнозирования созерцательного или разумного уровней вторичным восприятием на рассудочном уровне в обобщённой форме нами осознаются и переживаются, как *мысли* – озарения образными представлениями или смысловыми идеями. Содержание ступеней и уровней лучше всего продемонстрировать на субъектной схеме отношений *вида качества стадии восприятия*, когда каждую *ступень* рассматриваем по *уровням*. А заодно она показывает возможности модельного подхода к интеллекту для систематизации знания. В ней по **уровням** (*сенсорному, созерцательному, рассудочному и разумному*) **ступень** познания «*действие-операция*» предстаёт, как *условный рефлекс, наглядно-образное мышление, логическое мышление и интуиция*. *Результат* – *ощущение, восприятие, понятие, смысл*. *Оценка* – *различение, значимость, значение, ценность*. *Реакция* – *приятное-неприятное, низшие эмоции, высшие эмоции, воля*.

Под *интуицией* имеем в виду способность интеллекта на стадии прогнозирования рационального уровня неосознаваемо (предсознанно) мыслить смысло-образами, не имеющими знаково-понятийного эквивалента. Это высшая, или обычная интуиция, результат которой, как новый смысл, мы осознанно уточняем логикой рассудочного уровня или возражаем диалогично. (Низшая интуиция, как *соображение*,–

оперирование представлениями или знаками с помощью аппарата наглядно-образного мышления.)

На чувственном уровне познающая система человека структурой формо-образов и связями-операциями предметно-образно отображает действительность. А на рациональном уровне, кроме их корреляционных эквивалентов и обобщений (знако-образов), появляются ещё и семантические и синтаксические связи между ними, а также новые образы действия. Язык «встраивается» в память через стадию восприятия, но оказывается и самостоятельным блоком стадии реализации (в части *выражения* знания). Т. е. *внутренне* он как бы *посредник* между всем *знанием-памятью* и её *выражением* (через оперативную память). А *внешне* – между знанием *различных* субъектов. Такая посредническая роль языка даёт в интеллекте *внешнее со-знание* с другими субъектами, не выходя при этом за пределы индивида, и *внутреннее со-знание* предметно-образной и знаково-образной систем памяти. Одновременное пребывание единиц знания в структуре *долговременной* и *оперативной* памяти субъективно переживается, как противопоставление «Я» (обобщения знания всей системы) выделенному «иному», как *осознание*. И в «*статике*» структуры памяти на стадии *восприятия* по уровням переживается, как продукт *ступеней* «результат, оценка» и «реакция» в ситуации от соответствующего «действия». В то время, как то же в «*динамике*» мышления переживается последовательностями: «различение – избирательное выделение», «внимание – узнавание», «осознание – вера» и «понимание-убеждение».

Опуская ряд рассуждений (из-за отсутствия печатного места), авторы считают необходимым упомянуть ещё некоторые выводы. *Субъектное* знание понятия «*вещь*» есть диалектическое тождество *свойств* и *отношений*. В *синтетическом* аспекте *свойство* ассоциируется с *качеством*, а *отношения* с тем, в чём мы их обнаруживаем: с *пространством*, *временем* и *количеством*. А *аналитический* аспект показывает, что *свойство* отображает межуровневые противоположности *качества* и *количества* и одноуровневые *отношения* в *пространстве* и *времени*.

Не отрицая того, что *субъектно* в мире нет ничего, кроме вещей, свойств и отношений, и того, что для субъекта «вещью» может выступать любая единица знания, *объектно* они, прежде всего, продукты взаимодействия внешней реальности и познающей системы человека. При этом мы можем менять логику рассуждения и синтаксис языка, но не можем влиять на стадийность, ступенчатость и многоуровневость мышления. Точно также, как отменить *субъектные* БОВП. Но ничто не мешает ввести системно ещё и *объектные* БОВП. Стихийно они

проявляются через объектное знание. Ими, конечно, можно считать и субъектные понятия «количество, качество, пространство, время» и оставаться в рамках установившегося миропонимания. А можно попробовать пойти несколько далее. Например, считать объектными БОВП «элементы, связи, структура, развитие». Они рождались, как объектные понятия, но безотносительно к БОВП. Скорректированные и в системе, они могут оказаться близкими к искомому. Такое использование их в отображении *многоуровневого* мира, например, позволяет делать вывод, что необходимо учитывать по уровням перехода каждый раз своё развитие-время. Т. е., пространственно-временной континуум картины мира может описываться, как одиннадцатимерный при двух переходах развития (двух временах) *трёхуровневого* рассмотрения. И он же десятимерный в выражении при обобщённом (условном, усреднённом) времени-переходе. Отсюда, вероятно, не полное соответствие теории практике.

Сегодня люди пользуются стихийно сложившимися и искусственными языками, отображающими и формирующими знание на базе субъектных БОВП. Осознанное формирование дополнительной формы знания на базе объектных БОВП, конечно, не изменит того положения, что «смысл слова не является полным. В конечном счёте он опирается в понимание мира и во внутреннее строение личности» [2, с. 305–306], но зато в состоянии влиять на *понимание* мира. И в этом плане мы надеемся, что появление возможности разграничивать объектное и субъектное знание, их внутренний и внешний, аналитический и синтетический аспекты, а также соображения по структуре познающей системы, будут способствовать более адекватному выявлению соотношения знания и языка в контексте взаимопонимания.

1. Амосов Н. М. Разум, человек, общество, будущее.– Киев: Байда, 1994.
2. Выготский Л. С. Мышление и речь //Выготский Л. С. Соч. в 6-ти тт.– Т. 1.– М., 1982.
3. Дирак П. Лекции по квантовой теории поля.– Волгоград, 1997.
4. Крымский С. Б. Запити філософських смислів.– К.: ПАРАПАН, 2003.
5. Лурия А. Р. Язык и сознание.– М.: МГУ, 1979.
6. Рассел Б. Человеческое познание.– М., 1957.

*Виктор Ополев*  
**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ  
СИМВОЛИЧЕСКОГО И ЗНАКОВОГО  
ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЯЗЫКА**

Подобно тому, как человечество в своё время овладевало водным и воздушным пространствами Земли, в последние два столетия в особенности оно настойчиво стремится подчинить себе стихию языка, сделать её управляемой и послушной, служащей реализации конкретных человеческих целей. Однако, несмотря на то, что язык, как всё более и более выясняется, по-прежнему скорее владеет нами, чем мы им, эта увлекательная авантюра не прошла бесследно. Не достигнув результата, имеющего глобальное значение, и потеряв в известной мере даже надежду на это, человечество добилось целого ряда блестящих локальных побед, отвоевав у этой чрезвычайно мощной «природной» силы небольшую территорию, благодаря чему, в частности, стали возможны чудеса современной компьютеризации.

Темой настоящего исследования выступает уже сложившееся и имеющее немалые, но в то же время, можно сказать, в достаточной мере все ещё «разбросанные» достижения, направление изучения языка, связанное с разграничением (или различением) его знаковых и символических составляющих. Задача же данной статьи состоит в осуществлении своеобразного поворота в рассмотрении этой проблематики от плоскости описательной, оценочной и чисто теоретической, в которой оно по преимуществу сейчас находится, в сторону методологии. Последнее в нашем случае означает, по меньшей мере, попытку сформулировать такие представления, нормы, принципы и т. п., с помощью которых могла бы подвергаться известной рационализации сама языковая практика, что, на наш взгляд, открывает значительные и самые разнообразные перспективы.

**Определённую часть средств общения составляет язык. К нему в широком смысле можно относить любые материальные элементы, их совокупность или систему, применяемые в связи с объективацией и последующим распредмечиванием некоторого духовного содержания. Применительно к различного рода видам специализированного общения можно выделить, по меньшей мере, три различных и в достаточной степени обособленных друг от друга сферы языка, основываясь при этом на различиях того содержания, для выражения которого они используются:**

- 1) язык, относящийся к специальным, предметным знаниям;
- 2) язык методологической рефлексии, который, естественно, используется и в связи с коммуницированием образований сознания,

отображающих регулятивы мышления;

3) язык, связанный с организацией и управлением соответствующим взаимодействием.

Другую часть средств общения образуют определённые интеллектуальные технологии, совокупности или системы духовных операций, связанные с использованием языка. Применительно к общению как виду межсубъектного взаимодействия эти совокупности операций можно, например, совершенно естественным образом специфицировать, апеллируя к различию ролей, которые выполняют его участники. Доведя эту спецификацию до предельного противопоставления, можно сказать, что существует, с одной стороны, методология выражения или объективации коммуницируемого содержания, с другой – методология осмысления или понимания его. Между этими методологиями имеются тесные и достаточно сложные взаимосвязи, которые могли бы стать предметом специального исследования, но они в данном случае могли бы быть интересны лишь как пример, показывающий возможность существования фундаментальных различий в рамках определённой сферы реальности. В некоторых условиях в связи с подобными системами операций имеет смысл производить спецификации и по другим основаниям. Последние, правда, могут оказаться не столь очевидными, как имеет место в приведенном нами примере, и их усмотрение может потребовать известных усилий, но в таких случаях, по-видимому, в первую очередь следует принимать во внимание фактор существенности, то, в какой мере эти основания обуславливают соответствующую деятельность.

В рамках рассматриваемых видов общения заметные различия в способах функционирования имеют место между языком методологической рефлексии и языком, относящимся к уровню предметных знаний. Особенно существенны они в тех случаях, когда содержанием последнего являются естественнонаучные или технические знания, а также некоторые другие, близкие к ним по характеру методологической организации. Поскольку эти языки используются в сфере одного и того же коммуникативного взаимодействия, стандарты оперирования, относящиеся к каждому из его уровней, могут в той или иной мере распространяться на другие. Происходит это в основном стихийно или на базе неадекватных методологических представлений. В условиях профессионального и многих других видов общения приоритет в этом процессе, как правило, принадлежит уровню предметных знаний. В связи с этим, в частности, возникают определённые деформации той интеллектуальной технологии, которая характеризует методологическую рефлексиию и отвечающий ей уровень коммуникации. Точнее, может быть,

было бы сказать, что подобная сциентизация методологической компоненты мышления просто не даёт во многих случаях последнему развиваться [6, с. 17–25].

Чтобы этого не происходило и каждый из уровней общения функционировал нормально, необходима достаточно глубокая и систематическая их дифференциация, учитывающая методологическую специфику каждого из них, а также характер тех взаимосвязей, которые между ними естественным образом складываются. Рассмотрим в этой связи некоторые особенности функционирования языка на указанных уровнях, акцентируя внимание на тех моментах, которые являются источником наибольших сложностей в организации общения. Следуя при этом одному из принятых в литературе употреблений соответствующих терминов, оперирование с языком, характерное для предметного уровня общения, мы будем называть **знаковым**, а уровня методологической рефлексии – **символическим**.

Отметим здесь же, что в весьма обширной литературе, посвященной проблемам теории языка или в той или иной мере затрагивающей их, термин «символ» употребляется в различных смыслах. Однако в целом спектр этих значений распределяется между полным отождествлением символа и знака до радикального их противопоставления. Мы в данном случае будем придерживаться точки зрения, близкой к последнему.

Отличие символического языка от знакового определяется, прежде всего, спецификой способов функционирования языков в рамках той или иной деятельности. Каждый из этих способов детерминируется, с одной стороны, совокупностью объективных условий, в которых осуществляется соответствующая духовная деятельность, с другой – своеобразием применяемой в рамках этой деятельности парадигмы. Последняя предполагает наличие некоторого образца (модели) использования языка или оперирования с ним и тех идеальных субъективных средств, которые обеспечивают его воспроизводство. Использование той или другой парадигмы может зависеть в определенной мере от субъективных намерений, обуславливаться сознательным выбором или зависеть от других факторов, которые принято относить к субъективным. Другие обстоятельства, относящиеся к условиям осуществления деятельности, имеют относительно безусловный, иначе говоря, объективный характер. Очень важно, естественно, чтобы эти предпосылки соответствовали друг другу. Этому может способствовать, в частности, знание условий и границ возможного применения каждой из указанных парадигм.

Ситуация, специфичная для символического применения языка,

отличается тем, что она лишена одного из главных компонентов, обуславливающих его знаковое функционирование. В последнем случае язык всегда связан и систематически соотносится с некоторой объективно заданной предметностью. В естественнонаучном исследовании, для которого подобное использование языка нормативно задано и в рамках которого, можно сказать, оно особенно культивируется, всегда имеется некоторый фиксированный материальный объект, на который направлена познавательная деятельность, и язык, посредством которого объект осваивается. Цель такого рода исследования – получение истинного, точного, предельно конкретного в логическом смысле знания, выраженного в специальном языке. Для самого же языка как особого образования все это означает, что изменения, которые в нем происходят, постоянно обуславливаются его соотносительностью с независимо от него существующим внешним фактором. Если в языке появляются новообразования: вводятся термины, происходит их уточнение, устраняются неопределенности и т. п. – то при этом существенную роль играет процедурно оформленная практика оперирования с объектом. В естественнонаучном мышлении, как и в любом другом, помимо того, имеются также и невербальные компоненты – образы, представления, чувства – но они, как принято считать, относятся к вспомогательным, второстепенным элементам этого процесса.

Когда же указанный компонент, отвечающий идеалам естественнонаучного мышления, отсутствует в исследовательской деятельности или хотя бы начинает «исчезать» как что-то такое, что обладает реальной функциональной нагрузкой, то в ней кардинально меняются многие характеристики, в том числе и те, которые определяют условия существования языка. Соответственно этому должны модифицироваться правила оперирования с языком и изменяться методологические и другие требования, предъявляемые к нему. Однако такое «исчезновение» предмета может быть по своему характеру разным. В определенных случаях оно является результатом разрушения в силу каких-то причин предпосылок знакового функционирования языка, что может приводить, в частности, к заблуждениям.

Помимо этого, однако, существуют два вида продуктивного применения языка, при которых предпосылки предметности мышления в полном объеме отсутствуют, и это является для них нормой. Один из них связан с такими способами оперирования с языком, которые основываются только на законах его собственной организации. Можно назвать это **формальным** функционированием языка и выделить соответствующую парадигму. Подобное функционирование языка характерно, например, для математики. Но здесь мы это явление

рассматривать не будем, а обратимся ко второму виду указанного выше мышления, связанному с символическим применением языка.

**Ситуация, определяющая символическое функционирование языка, предполагает наличие связи между ним и определенной «реальностью». Последнее отличает этот вид использования языка от формального, но сближает со знаковым. Однако соответствующие связи в случаях символического и знакового функционирования языков по своему характеру существенно различны. Это различие и дает основание говорить о беспредметности символического языка. Но чтобы раскрыть смысл этого выражения, придется снова обратиться к рассмотрению предпосылок, конституирующих предметное, или как его еще называют позитивное, мышление и соответствующее ему знаковое функционирование языка. Определим в предельно схематизированном виде те из них, которые имеют непосредственное отношение к нашей проблеме:**

- мышление обуславливается некоторым фактором или реальностью, которая, в свою очередь, не зависит ни от каких его компонентов или характеристик;
- взаимодействие с этой реальностью организуется сознательно и имеет место соответствующая систематически осуществляемая и процедурно оформленная практика;
- результатом этого процесса и его целью является знание, то есть идеальный образ определенного объекта, обладающий характеристикой истинности и фиксированный посредством языка.

Применительно к знанию и языку все это, в частности, обуславливает наличие следующих моментов. Во-первых, предполагается, что объект познания обладает абсолютной независимостью и устойчивостью по отношению к любым характеристикам знаний о нем, которыми располагает соответствующий субъект. Знания могут быть истинными или ложными, доказанными или предположительными, полными или фрагментальными и т. д., однако, согласно установкам позитивного мышления, все это никак не может повлиять на природу исследуемого объекта. Практически тоже самое можно сказать и относительно характеристик языка. Во-вторых, в рамках этого мышления достигается адекватное – точное, конкретное и удостоверенное – воспроизведение познаваемого объекта. Онтологический постулат, лежащий в основе этой парадигмы, допускает возможность существования определенного тождества между знанием и языком, с одной стороны, и объектом – с другой. Соответствующий гносеологический постулат предполагает, пусть и с известными иногда оговорками, что возможно контролируемое установление того, когда такое

тождество имеет место, а также каковы его границы.

Эти моменты являются условиями, которые делают оправданной, осуществимой и эффективной весьма важную в методологическом плане процедуру **замещения**. Эта процедура в общем случае предполагает, что в рамках некоторых типов познавательной деятельности можно производить подстановку: вместо операций с реальными вещами осуществлять действия с определенными языковыми конструкциями (или их семантической основой), а полученные выводы, трактуемые буквально, переносить на соответствующие объекты, либо делать их основой построения релевантной чувственно-практической деятельности [9, с. 16–17]. Процедуру замещения мы здесь оговариваем особо, поскольку характер ее осуществления, то есть то, насколько она эвристически значима, эффективна, методологически осознана и контролируема, в рамках той или иной деятельности может служить также признаком, позволяющим распознавать знаковое функционирование языка.

Условия, определяющие последнее, не выполняются и в принципе не могут быть выполнены в случае его символического функционирования. Особенность символического языка заключается в том, что та реальность, которая с ним связана, в значительной мере сама обуславливается им. Язык теперь играет роль своеобразного «скелета» или «несущих опор», которые обрастая еще какой-то дополнительной «плотью» образуют саму эту реальность. Можно сказать, что язык оказывается частью соответствующей реальности, существенным образом определяющей целое. Развитие языка влечет изменения других аспектов этой реальности. Языковые конструкции теперь уже нельзя рассматривать как образ или модель чего-то, некоторого объекта. Правда, соответствующий элемент в них присутствует, но он здесь перестает быть главным, как это характерно для знаковой парадигмы. Существо языка теперь заключается в том, что он есть условие существования этого чего-то, а языковая деятельность оказывается вместе с тем процессом конструирования, создания и трансформации последнего. Соответственно, и процедура замещения здесь приобретает иной методологический статус. Формально она может быть выполнена во многих случаях, но если это делать, имея ввиду всю полноту ее существенных свойств, то соответствующие результаты будут вести, скорее, к деструктивным, чем к конструктивным последствиям.

В силу ряда обстоятельств, на которых мы здесь останавливаться не будем, между образованиями символического языка и связанной с ним реальностью всегда существует определенный «зазор», существенное несоответствие (последнее следует понимать в смысле корреспондентской теории истины). Существование этого «зазора» не вынужденное, оно, скорее, необходимо и неустранимо. Его наличие можно рассматривать как один из специфических признаков, характеризующих ситуацию

символического функционирования языка. Вместе с тем этот «зазор» не поддается строгому сознательному контролю, поэтому нельзя вносить соответствующие поправки при оперировании с языком, мысленно отбрасывать некоторую несущественную семантическую составляющую. Однако этот «зазор» компенсируется за счет расплывчатости и неопределенности, присущей модельным аспектам этого языка. От него, поэтому, не следует требовать строгости и других «совершенств», свойственных семиотическим образованиям, использующимся в качестве знаков. Применительно к символическому языку можно даже попытаться сформулировать некий аналог известного в физике принципа неопределенности. Можно сказать, что, чем более строгим и точным в формально-логическом смысле будут формулировки символического языка, тем меньше в них, как правило, будет истинности. Однако термин «истинность» при этом следует употреблять с известными оговорками, точнее было бы говорить об эффективности как некоторой интегральной характеристике, выражающей адекватность языковых построений ситуации использования языка в целом.

Вместе с тем разграничение, базирующееся на выделении признаков определенности или неопределенности, не может служить надежным основанием, позволяющим распознать соответствующий модус языковой деятельности. Метафоры и аналогии, например, могут встречаться также в ситуациях знакового и формального функционирования языка, но здесь они либо используются лишь в качестве некоторых вспомогательных средств, как правило, в эвристическом или коммуникативном плане, либо их присутствие свидетельствует о неразвитости определенных аспектов соответствующей деятельности. Нечто подобное можно сказать и о строгих по форме высказываниях, встречающихся в рамках символического языка. Все это говорит о том, что по собственным свойствам семиотических образований нельзя однозначно определить характер их функционирования, для этого необходим анализ того, что можно в данном случае называть ситуацией. Но зная специфику ситуации, следует действовать по правилам, отвечающим ее имманентным характеристикам.

Если теперь обратиться к проблеме понимания построений символического языка, то следует, прежде всего, сказать о невозможности их буквального распрямления, а в более широком плане – оперирования с ними по законам знаковой парадигмы. В принципе, канон знакового распрямления может быть во многих случаях осуществлен или, по крайней мере, имитирован, но это всегда приводит к существенным потерям в сфере действительного смысла соответствующих высказываний. Функциональная и культурная сущность символа не в том, что он нечто обозначает, а в том, что он сам есть в

некотором смысле бытие, и это бытие необходимо понять, реконструировать его бытийность, может быть, в других формах, но не теряя при этом главного в его содержании. В то же время реконструируя содержание символа нужно иметь в виду, что он есть часть некоторого целого, поэтому в самом процессе его постижения и в соответствующих результатах это целое определенным образом должно присутствовать.

Теперь необходимо как-то обозначить природу той реальности, с которой связано символическое применение языка. Эта реальность представляет собой сознание, точнее, его глубинные, фундаментальные, основополагающие структуры. Понимание символических высказываний и оперирование с ними по канонам, отвечающим ситуации, это вместе с тем процесс построения или модификации указанных структур, которые, в свою очередь, конституируют сознание в качестве некоторой формы и организуют в рамках соответствующего мышления определенное «пространство». Если последнее будет «заполнено», то мы получим предметное знание. То есть символическое применение языка, или, возможно, соответствующее движение дискурса, формирует своеобразные интеллектуальные (духовные, субъективные) пространства, которые в последующем могут быть заполнены «вещами», но сами в силу своей природы не должны опредмечиваться. Символический язык, таким образом, создает предпосылку для знакового функционирования языка. В этом заключается их основная взаимозависимость. Семиотические же образования, используемые в том или другом случае, могут быть как разными, так и одними и теми же, а иногда и просто похожими – это не так существенно. Однако плохая распознаваемость семиотических средств по их внешним характеристикам в связи с тем или иным использованием языка – одна из причин заблуждений в познании.

Невозможность буквального понимания символических выражений, то есть простого сведения их содержания к чисто предметным, эмпирическим значениям, подводит нас к еще одной характеристике символического применения языка, указанием на которую мы и закончим наше исследование. Между дискурсивным ходом мысли и изменениями той реальности, частью которой он является, всегда имеется, как мы уже говорили, некоторый «зазор», не поддающийся сознательной корректировке. Это обстоятельство компенсируется посредством неопределенности выражений, однако последняя не может быть безграничной – любой процесс обязан иметь свою «логику», иначе он будет неэффективным. В связи с этим существенным фактором, обуславливающим символическое применение языка, оказывается некоторое, назовем его так – интуитивное представление о той реальности, с которой это применение связано. Его можно также определить и как некоторое чувство целого. В свою очередь, это чувство

следует обязательно понимать в качестве определенной интенции, то есть не считать его просто состоянием сознания или переживанием, имеющим только известную «окраску» и интенсивность, но предполагать в нем наличие некоторого содержания: образа или модели чего-то. Помимо того, оно может также дополняться определенными образованиями сознания, имеющими наглядный характер, и даже в известных случаях – логическими построениями. Мы в данном случае не будем рассматривать проблему формирования указанного компонента мышления или пытаться выяснить природу интуиции, здесь важно зафиксировать его функциональное место в структуре мышления. Этот компонент последнего выступает в виде некоторой, можно сказать, квазипредметности символического языка. Элементы этого языка в процессе оперирования с ними постоянно соотносятся с указанным интуитивным представлением и благодаря этому уточняется их смысл. Поэтому содержание соответствующей квазипредметности в известном смысле оказывается важнее конкретного состава используемого языка, и к нему в первую очередь следует апеллировать в процессе понимания выражений, а не к их непосредственному, выявляемому за счет процедур логико-лингвистического анализа смыслу.

Проведенная здесь, хотя далеко и неполная, но все же, как нам представляется, методологически значимая сравнительная спецификация двух способов функционирования языковых образований, позволяет сделать вывод не только о том, что соответствующее разграничение имеет серьезные основания, но и о необходимости и реальной возможности проведения такого разграничения в строении и организации дискурса по меньшей мере тех видов общения, в которых адекватное понимание содержания сообщений имеет достаточно существенное значение.

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика, поэтика.– М., 1989.
2. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности.– М., 1995.
3. Бунге М. Интуиция и наука.– М., 1967.
4. Лоренцер А. Археология психоанализа.– М., 1996.
5. Лукач Д. Своеобразие эстетического.– Т. 4.– М., 1987.
6. Рефлексивные процессы и творчество.– Новосибирск, 1990.
7. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике.– М., 1995.
8. Франкл В. Человек в поисках смысла.– М., 1990.
9. Щедровицкий Г. П. Проблемы методологии системного исследования.– М., 1964.
10. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм.– М., 1978.

*Наталья Муравенко*

## **ЯЗЫК И ИДЕАЛЬНАЯ ПРЕДМЕТНОСТЬ СМЫСЛОВ В ФЕНОМЕНОЛОГИИ Э. ГУССЕРЛЯ**

Проблема существования объективно-идеальных предметностей имеет огромное значение для обоснования научного знания, по крайней мере, в рамках классической гносеологической парадигмы [9]. Для последней характерно стремление познать объективную истину как таковую в ее непосредственном самоприсутствии. Возможность достижения этого намерения считается вполне осуществимой силами человеческого разума. Выделяется некая *третья область автономных идеальных объектов* (Б. Больцано, Г. Фреге, Э. Гуссерль, Н. Гартман, К. Поппер и др.), не совпадающая ни с окружающим нас миром объективных вещей, ни с психическими образованиями. Познающий субъект лишь обнаруживает уже существующие истины в процессе познания. Мышление и язык – лишь посредники, абсолютно прозрачные средства, презентующие нам познаваемые истины, которые существуют независимо от того, познает ли их кто-либо или нет. Такое гипостазирование объективных смыслов влекло за собой, конечно, обвинения в «платонизме». Тем не менее, представители классической философской традиции (Б. Больцано [1], Г. Фреге [10; 11], Э. Гуссерль периода 1-го тома «Логических исследований» [4] и др.) шли на этот шаг гипостазирования, считая его *единственной возможностью* сохранить объективный характер познаваемых истин.

Основная проблема статьи – вопрос о наличии идеального содержания знания (как условия феномена науки) в его решении Э. Гуссерлем. Цель статьи – показать возможности решения проблемы идеальности объективного смысла на современном этапе развития философии, а также указать на связь решения данной проблемы с проблемой языка. Для осуществления поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- рассмотреть оригинальный вариант обоснования объективности смыслов и их способа бытия, разработанный Гуссерлем в рамках феноменологии; выяснить, существуют ли смыслы как идеальные предметности, определенным образом сформулированные в языке, или как особый слой доязыковых образований;
- определить, играет ли язык *принципиальную* роль в конституировании смысла как объективного образования, или он является просто внешним выражением сформированного уже на доязыковом уровне смысла.

Исходные положения сформулированы на основании изучения исследовательских работ в области феноменологии отечественных и зарубежных философов: К. Бакрадзе, В. Бимеля, Е. Гурко, Ж. Деррида, А. Михайлова, В. Молчанова, Н. Мотрошиловой, К. Свасьяна, Я. Слинина, М. Хайдеггера, М. Шелера и др.

Определение научного знания как носящего объективно-логический, идеальный характер имеет в виду, что его содержание (связанное с определенным предметом и областью познания) всегда *одно и то же* независимо от того, кто бы и когда бы ни осуществлял это познание. Возможность *воспроизведения* содержания, смысла, постижение его как *того же самого* различными субъектами (или одним и тем же субъектом в разное время и при различных обстоятельствах) делает этот смысл объективным образованием, то есть доступным всем, осуществляющим определенное познание. Если бы познаваемые человеком смыслы порождались им во время акта познания, они были бы ограничены определенной фактичностью (конкретный субъект познания, место и время его осуществления), эмпирически нагружены, что не позволило бы им претендовать на статус абсолютно объективного знания. Если мы утверждаем наличие объективного научного знания (а оно имеет место, по крайней мере, с точки зрения классической философской традиции), то мы должны признать возможность и необходимость наличия идеальных смыслов (идеальный характер носит не только содержание научного знания, это касается и других культурных образований, в том числе и языка [6, с. 215]).

Ответ Гуссерля на данный вопрос (в первом исследовании 2-го тома «Логических исследований» – «Выражение и значение»), отличен от «классического» способа его решения. Здесь появляется тема выражения: чтобы полученное знание могло стать достоянием науки, оно должно быть высказано, получить выражение в языке. «Наука возможна лишь тогда, когда результаты мысли могут сохраняться в форме знания, когда эти результаты приняли форму системы высказываний и их можно применять для дальнейшего мышления...» [3, с. 141].

Поскольку смысл, содержание знания фиксируется в выражениях, обретает в языке свою «плоть», постольку мы не можем, говоря о смысле, не касаться темы языка и выражения. Гуссерль определяет выражение как «знак, *обладающий значением*» [5, с. 41], т. е. смыслом<sup>1</sup>. Выражение (или экспрессивный знак) он отличает от знака-метки, знака-признака (индикативного знака), который лишь указывает на что-то, но не обозначает это что-то, не выражает его смысл. «Каждый знак есть знак чего-либо, однако не каждый имеет некоторое «значение», некоторый «смысл», который *«выражен»* посредством знака» [5, с. 35]. Обозначение в смысле «придания значения» характерно как раз для выражения, а не

для указания<sup>2</sup>. Каким же образом осуществляется это придание значения? Чтобы определенный звуковой комплекс (или письменно зафиксированное слово) превратился из простого набора звуков (из просто наглядного представления, данного как внешнее восприятие) в осмысленное выражение, должен иметь место акт придания (интенции) значения, который осуществляет говорящий, или даже только мыслящий, субъект (даже, как говорит Гуссерль, «в одиночестве душевной жизни» выражениям присущи их значения, те же самые, что и в общении). Без этого акта интенции значения набор звуков так и остался бы пустым, ничего не выражающим, ничего не значащим набором звуков. Иногда, наряду с актами интенции значения, имеют место еще и акты осуществления значения, дающие выражению созерцательную полноту<sup>3</sup>. Акты осуществления значения играют решающую роль для реализации отношения к предметности, что принципиально в научной сфере. Но то, что делает выражение собственно выражением, – это именно акты интенции значения. Таким образом, **мы не можем обнаружить смыслы сами по себе как уже существующие, мы можем их лишь конституировать в актах смыслополагания** и, соответственно, можем обнаружить эти смыслы только при этих актах интенции значения: «...значение заключено в типологическом свойстве смыслопридающего акта...» [5, с. 71].

Но ведь эти акты осуществляет всегда конкретный человек в реальном психическом процессе. Не будет ли это смыслополагание, осуществляемое познающим субъектом, возвратом к психологизму, от которого Гуссерль так старательно пытался избавиться? Конечно, Гуссерль отрицает подобные предположения, заявляя, что логика интересуется лишь идеальными образованиями, а не актуально протекающими психическими процессами. И выражение, и значение (смысл) являются идеальными образованиями, что обнаруживается без особого труда: под выражением не имеется в виду *hic et nunc* произнесенный звуковой комплекс, который больше никогда не может быть повторен. Выражение, скажем, *квадратичный остаток*, **тождественно**, независимо от того, кто и когда бы его ни произносил. То же касается и значения, смысла этого выражения: под значением не имеется в виду конкретное переживание, придающее значение. Значением является то тождественное (содержание), которое воспроизводится всякий раз при произнесении высказывания, выражающего это значение. Именно *воспроизведение* высказывания является формой выражения тождественного, которое называется его значением [5, с. 52]. Всякий раз при воспроизведении высказывания мы можем привести к очевидности сознания значение именно как *тождественное*. И в этом, полагает Гуссерль, не обнаруживается ничего, что касалось бы *акта* суждения и судящего. Но даже если в актуальных

актах реализуются идеальные образования, и они конституируют всегда тождественное содержание, все равно будет присутствовать субъективный момент. Где же искать опору тождественности идеальных образований?

Гуссерль (уже начиная с 1-го тома «ЛИ») часто поднимает вопрос о том, как субъективная очевидность смысла может стать объективной и интерсубъективной [6, с. 216]. Ответ на этот вопрос очень важен, поскольку смысл только тогда становится достоянием культуры и истории (а не отдельного индивида – первооткрывателя этого смысла), когда он приобретает характер абсолютного, т. е. идеального объекта.

Как уже отмечалось выше, научные истины выражаются в языке и *только* в таком виде становятся всеобщим достоянием. Здесь на первый план выходит проблема соотношения языкового выражения и выражаемого им смысла. Гуссерль подчеркивает различие между физической стороной выражения (акустическим или графическим знаком) и его содержанием, смыслом. «Теорема Пифагора, вся геометрия существует лишь один раз, как бы часто и даже на каких бы языках ее ни выражали... Тематическое, то, о чем сказано (его смысл), где бы оно ни было высказано, отличается от высказывания, которое само во время высказывания никогда не бывает и не может быть темой» [6, с. 215–216]. На основании гуссерлевского различия языкового высказывания и его содержания можно предположить существование определенного языкового слоя, который затем находит свое выражение в языке. Гуссерль на самом деле признает наличие языкового слоя смысла: было бы абсурдно, если бы смысл не предшествовал языковому акту, чья *собственная ценность всегда заключается в выражении* [7, с. 79]. Это утверждение, однако, опасно вытекающими из него следствиями<sup>4</sup>.

Значит, сознание конституирует смысл независимо от его последующего воплощения в языке? В «Идеях I» Гуссерль подробно рассматривает вопросы конституирования смысла вне его языкового воплощения; проблема выражения упоминается лишь мельком. Наделение смыслом осуществляется, говорили мы, благодаря актам интенции значения. Но что же, собственно, наделяется смыслом при осуществлении смыслополагающих актов? Гуссерль говорит о необходимости созерцательного фундамента, неких чувственных (*гилетических, материальных*) данных, оформляя которые сознание может конституировать их смысл. «Чувственные данные даются в качестве материалов для интенционального формирования или наделения смыслом на различных ступенях...» [3, с. 188]. Здесь уместно упомянуть об определяющей роли «принципа всех принципов» в феноменологии [3, с. 60]: изначально дающее созерцание есть правомочный источник познания; все, что нам дается в этом изначально

созерцании, мы должны просто принять как таковое (не сомневаясь в истинности созерцаемого), ведь оно является самоданностью; но принимать, безусловно, в тех границах, в каких оно нам дается. Всегда ли для осуществления интенционального формирования, для наделения смыслом необходимо наличие гилетического слоя? Как быть, например, с логическими, математическими и т. п. истинами, положениями вещей? Нужны ли и в этом случае гилетические данные для формирования смысла? И что для «умопостигаемых» объектов может быть такими чувственными данными? Ведь ясно, что ими не будут данные цвета, вкуса, запаха и т. п., как в случае с «рецептивными» объектами (такими как, скажем, «дерево»). Будут ли созерцательной основой, на которой сознание может конституировать смысл (в этой ситуации), сами чувственные знаки, например, их графическое изображение или звучание? Гуссерль оставляет этот вопрос открытым: «...мы оставляем пока без ответа и вопрос о том, могут ли существенно конституирующие интенциональность характерные свойства обладать конкрецией без сенсуальной подкладки» [3, с. 188].

Если рассмотреть случай (нередкий, особенно в науке), когда выражение понято, но ему не соответствует никакое оживляющее созерцание, мы обнаружим следующее: «посредством первого схватывания возникает явление просто знака как здесь и теперь данного физического объекта (например, звучание слова). Это первое схватывание фундирует, однако, второе, которое совершенно выходит за пределы пережитого материала ощущений и более не находит в нем свой аналогичный строительный материал для теперь подразумеваемой и всецело новой предметности. Эта последняя подразумевается новым актом придания значения, однако она не предъявлена в ощущении» [5, с. 80]. Мы видим, что действительно *сам знак*, звучащее (графически изображенное) слово есть тот чувственный материал, опираясь на который сознание «мнит» предметность посредством акта придания значения. При этом совершенно не важно, что эта «подразумеваемая» предметность не может созерцаться. *«Придание значения, характерное свойство выражающего знака, предполагает как раз знак, в отношении которого оно является приданием значения. Или, говоря чисто феноменологически: придание значения есть так-то и так-то окрашенное типологическое свойство акта, который предполагает в качестве необходимого фундамента акт наглядного представления. В последнем выражение конституируется как физический объект. Выражением в полном и собственном смысле оно становится лишь благодаря фундированному акту»* (курсив наш. – *Н. М.*) [5, с. 80]. Итак, в случае абсолютно идеальных предметностей (чисто символических

выражений), сам знак, выражение как физический объект, выступает, во-первых, в роли необходимого для конституирования смысла чувственного материала, и, во-вторых, в роли фундирующего созерцания. Таким образом, «принцип всех принципов» сохраняет свою значимость и в отношении абсолютных идеальностей. Но тогда получается, что акт придания значения, и, соответственно, само значение, находящееся при этом акте, неразрывно связаны с физической стороной выражения. И Гуссерль действительно об этом прямо говорит: «Звучание слова *с самого начала* объединено с интенцией значения» (курсив наш. – Н. М.) [5, с. 48]. Как же согласовать это утверждение с другим тезисом – о существовании *доязыкового* слоя смыслов? Ведь если подразумеваемая предметность не может быть реализована в созерцании (как в случае абсолютно идеальных объектов), тогда конституируемый смысл может быть дан только в языковой форме, а значит, он будет непосредственно связан с физической стороной выражения. Однако Гуссерль полагает, что «самой по себе необходимой связи между идеальными единствами, которые фактически функционируют как значения, и знаками, к которым они привязаны, т. е. знаками, посредством которых они реализуются в человеческой душевной жизни, не существует» [5, с. 104]. Тем самым четко фиксируется наличие *доязыкового, предвыразительного* слоя значений. Вероятно, когда Гуссерль говорит о связи (интенции) значения со звучанием слова, для него важно, что именно *звучание слова* объединено с интенцией значения, а не наоборот: интенция значения может осуществляться и на доязыковом уровне, но после реализации акта выражения звучащее слово оказывается объединенным с этой интенцией значения. Гуссерль это демонстрирует так: «Пусть... здесь присутствует предмет, с определенным смыслом... Мы – как это нормальным образом и происходит, без запинок присоединяясь к первому, простому схватыванию восприятия – осуществим экспликацию данного и сопрягающее отождествление вычлененных частей или моментов, – скажем, по схеме «Это – белое». Такой процесс не требует ни малейшего “выражения” – ни выражения в смысле гласящих слов, ни выражения в смысле, сколь-нибудь подобном словесному означиванию...» [3, с. 269]. Итак, на основании данных восприятия нам дан посредством смысла определенный предмет, пока *никак не названный*, но уже структурированный по схеме. Далее, «...если только мы “*подумали*” или *высказали* – “Это – белое”, – вместе с тем возник новый слой, нераздельный с “подразумеваемым как таковым” чисто по мере восприятия... Любое “подразумеваемое как таковое” – любое мнение в ноэматическом смысле (а притом как ноэматическое ядро) любого акта *выразимо посредством “значений”*» [3, с. 269]. Таким

образом, как только мы помыслили в языковой форме или же высказали изначально вне языка сконституированный смысл, он оказывается уже нераздельно связанным со своей языковой формой. Важно, что, будучи даже только помысленным в языковой форме, этот новый слой выражающего значения уже окажется неразрывно сплетенным с изначально воспринятым выражаемым. «...после абстрагирования от чувственного слоя гласящих слов в наличии действительно остается еще одно наложение такого же вида...» [3, с. 271]. При этом выражение – не нечто внешнее по отношению к выражаемому; сплетаясь с ним, оно представляет собой его необходимую составляющую. Ведь именно благодаря наличию физической составляющей выражение оказывается фундированным и становится выражением в полном и собственном смысле. Выражение – «это не нанесенный сверху лак и не напыленное сверху платье; это – духовное формование, какое исполняет в интенциональном нижнем слое новые интенциональные функции и испытывает на себе ее коррелятивно интенциональные функции» [3, с. 271]. Итак, после «воплощения» смысла в языке, первый оказывается неразрывно связанным со своим языковым выражением, которое, к тому же, оказывает формирующее действие на данный выражаемый смысл. Более того, идеальность достигает своей объективности только «*посредством языка, в котором она обретает, так сказать, свою языковую плоть*» [6, с. 216].

Но если абсолютно идеальные объекты оказываются непосредственно связанными со своим выражением, то, похоже, мы «спускаемся» на уровень фактического языка, от которого с таким усилием пытались оторваться, чтобы достичь желанной абсолютной идеальной объективности научных истин. Или же нужно признать наличие некоего *чистого*, априорного языка вообще<sup>5</sup>, позволяющего удержать эти истины на уровне их абсолютной идеальности. Будет ли это действительно возврат к фактическому языку? Нет. Благодаря тому, что абсолютно идеальные объекты представляют собой исключительно «единство собственного смысла» [7, с. 88] (не отсылают ни к какой рецептивной предметности), мы приходим к объективности языка, свободной от всякой связи с реальностью. «Само по себе преодоление «*сцепленной*» идеальности... есть редукция, обнаруживающая независимость истины по отношению ко всякой фактической культуре и всякому фактическому языку вообще ...чтобы обнажить зависимость юридическую и трансцендентальную» [7, с. 90]. В этой связи Деррида говорит о так называемом *конституирующем* или *трансцендентальном* языке, который «“конститутивен” по отношению к идеальной объективности и в какой он не смешивается в своей чистой возможности ни с каким эмпирически-фактическим языком» [7, с. 92, примеч.]. У Гуссерля мы не встречаем

этих понятий, но их можно эксплицировать: «конституирующий» язык выступает у Гуссерля как «общий язык», принадлежащий «горизонту человечества». *«Человечество предполагается заранее как непосредственное и опосредованное языковое сообщество... и в этом сообществе каждый может обсуждать как объективно существующее то, что налично в окружении его человеческого мира. Все имеет свои имена или называется в каком-то более широком смысле, то есть может быть выражено в языке»* (курсив наш. – Н. М.) [6, с. 218]. Поскольку Гуссерль не говорит о каком-то определенном фактическом человечестве (сказанное им относится к любому исторически существовавшему или будущему сообществу), то его утверждения относятся к человечеству и языку *вообще*, значит, являются их сущностной характеристикой. Это и позволяет Деррида говорить о некоем изначальном языке как *чистой возможности выражения*.

Но говорящий субъект (сообщество субъектов) не обеспечивает еще полную объективность идеального смысла. «Не хватает *устойчивого существования* «идеальных предметов»... даже если его никто с очевидностью и не осуществил» [6, с. 220]. Что же дает идеальным объектам «устойчивое существование»? Письменно зафиксированные языковые выражения, полагает Гуссерль. Письменное выражение есть «виртуальное сообщение», не требующее непосредственного или опосредованного личного контакта [6, с. 220]. Благодаря возможности письма обеспечивается чистота отношений абсолютной идеальной объективности с универсальной трансцендентальной субъективностью. Без этой окончательной объективации в письме любой язык так и остался бы связанным с наличной интенциональностью определенного говорящего субъекта (сообщества субъектов). Пока истину нельзя сказать и написать, настаивает Гуссерль, она не может быть *полностью объективной*, т. е. доступной всем и всегда.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы. Во-первых, проблема существования идеальных предметностей остается актуальной и на современном этапе развития философии. Вариант же ее решения в русле современных исследований (феноменологических, в частности) отличается от «классического». Идеальные предметности не помещаются в *неопределенную автономную область*. Способ их бытия связывается с конституирующей деятельностью трансцендентального субъекта. Во-вторых, проблема объективности идеальных предметностей напрямую связана с проблемой языка: только будучи выраженными в языке, научные истины могут стать объективным достоянием, в любое время доступным познанию и дальнейшей исследовательской деятельности. Гуссерль, правда, настаивает на наличии доязыкового слоя смысла, который конституируется сознанием без необходимой связи с

языком. Эта ситуация, однако, не универсальна: в случае чисто символически функционирующих выражений, где предмет высказывания не реализуется в созерцании, связь смысла с физической стороной выражения является, видимо, неразрывной. Ведь именно выражение как физический знак в подобных случаях выступает необходимой чувственной основой и фундирующим созерцанием. При этом, конечно, нужно помнить, что имеется в виду «чистый» конституирующий, а не фактический язык. В-третьих, выражение не является чем-то внешним по отношению к выражаемому смыслу. После того, как мы, хотя бы только мысленно, *высказали* смысл, он оказывается неразрывно связанным со своей языковой конкретизацией, причем последняя участвует в формировании (путем оформления и, тем самым, уточнения) смысла. Таким образом, можно говорить о том, что язык играет принципиальную роль в формировании смысла как объективного образования.

#### Примечания

<sup>1</sup> Понятия «смысл», «значение», «содержание» Гуссерль употребляет синонимически, но Ж. Деррида отмечает, что «значение предназначается для идеального смысла вербального выражения, разговорного языка, в то время как смысл покрывает всю нозматическую сферу вплоть до ее невыразимого слоя» [8, с. 31].

<sup>2</sup> Ж. Деррида полагает, что Гуссерлю не удалось осуществить важное для него разделение знаков на экспрессивные и индикативные, разделение, собственно, на знаки и не-знаки, поскольку любой экспрессивный знак всегда вовлечен указательной системой. Это разделение, считает Деррида, может быть функциональным или интенциональным, но не сущностным [8, с. 32–33]. Это дает возможность Деррида отождествить письменный знак (индикативный) со знаком как таковым.

<sup>3</sup> Эти два рода актов Гуссерль определяет так: «...с одной стороны, те, которые *существенны* для выражения, поскольку оно вообще еще должно быть выражением, т.е. звучанием слова, которое наделено смыслом. Эти акты мы называем актами, *придающими значение*. С другой стороны, акты, которые *осуществляют* его [выражения. – Н. М.] интенцию значения в большей или меньшей соразмерности... и при этом как раз актуализируют его предметное отношение. Эти акты, которые в познании и осуществлении слиты воедино с актами придания значения, мы называем *актами осуществления значения*» [5, с. 48].

<sup>4</sup> Если смыслы существуют независимо от языка, то язык можно рассматривать просто как инструмент, средство выражения этих смыслов, т. е. роль языка сводится просто к сообщению мыслимого. Но если язык превращается лишь в посредника, в средство сообщения, то слово и значение (содержание) отрываются друг от друга настолько, что слова превращаются в пустые знаки сообщаемого; слово кажется случайным, а его соответствие предмету или выражаемому им значению произвольным. Деррида тоже волнует этот вопрос: не будет ли в этом случае языковое воплощение внешне бытийному смыслу идеальной объективности? не

«приводит» ли оно к смыслу каким-то довеском? Тогда можно было бы сказать, что идеальная объективность как таковая во всей полноте конституируется *до* и *независимо* от своего воплощения, точнее *воплощаемости* [7, с. 112]. В этой связи неизбежно возникает вопрос о соответствии сообщения истине: ведь если слова лишь посредники мыслимого, то положения вещей могут быть выражены тем или иным образом, каждый из которых не имеет преимуществ по отношению к другому. Для Гуссерля решение этой проблемы очень важно, поскольку истинность объективных идеальных образований, существующих до языка, имеет принципиальное значение (ведь речь идет о научных истинах). (См.: [12; 13]).

<sup>5</sup> Данной теме Гуссерль уделяет особое внимание, в частности, в 4-ом исследовании 2-го тома «ЛИ».

1. Больцано Б. Наукоучение. Опыт обстоятельного, большей частью нового изложения логики с постоянным вниманием к прежним авторам. // Больцано Б. Учение о науке. – СПб.: Наука, 2003. – С. 51–468. (Сер. «Слово о сущем»).
2. Гайденок П. П. Эволюция понятия науки. Становление и развитие первых научных программ. – М.: Наука, 1980. – 566 с.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Т.1. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 336 с.
4. Гуссерль Э. Логические исследования. Прологомены к чистой логике. – К.: Вентури, 1995. – 256 с.
5. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т.3 (1). Логические исследования. Т. II (1). – М.: Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001. – 471 с.
6. Гуссерль Э. Начало геометрии / Введ. Ж. Деррида. – М.: Ad Marginem, 1996. – 267 с.
7. Деррида Ж. Введение // Гуссерль Э. Начало геометрии. – М.: Ad Marginem, 1996. – с. 9–209.
8. Деррида Ж. Голос и феномен. – СПб: «Алетейя», 1999. – 208 с.
9. Сокулер З. А. Э. Гуссерль о геометрической традиции: к смене парадигм в теории познания // <http://www.philosophy.ru/iphras/library/phnauk5/sokuler.htm>
10. Фреге Г. Смысл и денотат // Семиотика и информатика. – Вып. 8. – 1977. – С. 181–210.
11. Фреге Г. Мысль: логическое исследование // Философия, логика, язык. – М.: Прогресс, 1987. – С. 18–47.
12. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика Просвещения. – М.– СПб: Медиум, Ювента, 1997. – 311 с.
13. Wischke M. Die „Sprache der Dinge“. Adorno über Kultur, Begriffe und Rhetorik // Интегративная антропология. Международный междико-философский журнал. – Одеса, 2004. – № 1 (3). – С. 10–20.

*Татьяна Вайчук*  
**ТЕОРИЯ РЕЧЕВЫХ АКТОВ КАК  
ПРАГМАТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЯЗЫКА**

памяти отца Бернардо Антонини

*Витгенштейн – наше все*

*Текст Витгенштейна создает столь сильное и жесткое  
энергетическое излучение, что все попадающие в его  
словое поле получают особый, и, насколько я могу судить,  
подчас близкий опыт – попадают под его власть.*

**З. Сокулер**

*...именно Витгенштейн, а не Остин, был  
подлинным основателем теории речевых актов.*

**В. Руднев<sup>1</sup>**

«Логико-философский трактат» – сочинение сугубо продуманное и очень твердо завершенное. В нем нашел выражение (и, одновременно, содержался отказ от дальнейшего исследования) *логицистский подход* к языку, а вот концепция языковых игр («Голубая книга», «Коричневая книга», «Философские исследования», «О достоверности»), действительно, весьма повлияла на становление теории речевых актов. В «Голубой книге» Витгенштейн пишет: «Слово не приобретает значения, данного ему как будто бы некоторой силой, независимой от нас, так что здесь может иметь место род научного исследования того, что означает слово на самом деле. Слово имеет то значение, которое ему дает человек. Существуют слова с различными ясно определенными значениями. Эти значения легко классифицируются. И существуют слова, о которых можно сказать: «Они употребляются тысячью различных способов, которые градуально переходят одно в другое» [3, с. 50].

Концепция языковых игр Витгенштейна – это реализация его же принципа «Не думай, а смотри». Ответ на вопрос: «Разве мы только другим людям не можем точно сказать, что такое игра?» он полагал в том, что мы не знаем границ понятия игры, потому что **они не установлены**, и, возможно, **и не могут быть установлены**. «Можно сказать, что понятие “игры” – понятие с расплывчатыми границами. – Но является ли расплывчатое понятие понятием вообще? – Является ли нечеткая фотография вообще изображением человека? Всегда ли целесообразно заменять нечеткое изображение четким? Разве нечетливое не является часто как раз тем, что нам нужно?» [2, с. 112–113]. Для Витгенштейна важно показать, что такие слова, как

«понимать», «подразумевать», «ожидать» и т. д. вообще ничего не «обозначают»; они не используются как «имена», с помощью которых «нечто» называется при описании фактов. Можно привести здесь пример Г. Райла, который хорошо поясняет то, что является главным для Витгенштейна: нельзя спросить «Как долго вы вчера вечером подразумевали?»,— подобно тому, как можно спросить: «Как долго вы вчера вечером дискутировали?».

Языковые игры мыслятся Витгенштейном как не менее разнообразные, чем «формы жизни»: при описании языковых игр показывает себя то, что является интенцией смысла. Ибо последняя не может мыслиться изолированно от «языковых игр», а это в то же время означает: от определенной поведенческой практики, которая именно как языковая игра представляет собой смысловую «форму жизни». Большинство языковых игр, используемых человеком на протяжении его истории,— коль скоро они «не работают вхолостую», но должны быть действительно поняты,— требуют дополнения определенной интерпретацией, опирающейся, помимо внутренних отношений между понятиями, на поведение игроков, которое не поддается пониманию в этих понятиях. Иными словами, языковую игру можно интерпретировать как единство языкового употребления, жизненной практики и миропонимания, т. е. как то, что не исключает противоречия между ее конститутивными моментами.

#### **О (не) происхождении теории речевых актов из Ветхого Завета**

Если быть совсем «пунктуальной» в реконструкции истории теории речевых актов, то ее нужно начать с Ветхого Завета, т.к. вторая ипостась Бога угадывается в нем как *Слово* — Слово Отца. Еврейское «*дабар*» на греческий было переведено как «*логос*», а на латинский — как «*вербум*». У греков «*логос*» — это прежде всего слово, поскольку оно умопостигаемо. Поэтому *слово* выражает внутренний смысл и закон вещей. Однако, в еврейском «*дабар*» *слово* предстает как *осуществляющее* то, что оно обозначает; таково, например, слово благословения или проклятия. Это **акт**, а не просто обозначение. Сила Слова Бога так выражена Исаией: «Как дождь и снег нисходят с неба и туда не возвращаются, но наполняют землю и делают ее способной рождать и произрастать...так и слово Мое, которое исходит из уст Моих,— оно не возвращается ко мне тщетным, но исполняет то, что Мне угодно» [Ис. 55, 10–11].

Вряд ли работа наших аналитиков опиралась на боговдохновенный текст. И вообще, такому подходу, как, например, подход Ф. Филдса, состоявший в том, что еврейские представления о языке в конечном счете были порождены специфически иудаистской концепцией, что воля Божия

обнаруживается через слово, что Слово всесильно и приводит к совершению того, что означает – с равным успехом может быть противопоставлена точка зрения Ф. Розенцвейга: нет ничего более еврейского, чем неверие в конечную силу слова и глубокая вера в могущество молчания. И вообще-то вера в могущество слова вряд ли может или должна приписываться исключительно евреям. Так, православнейший П. А. Флоренский пишет: «И речь, как ни считают ее бессильной, действует в мире, творя себе подобное. И как зачатие может не требовать сознательно-личностного участия, так и оплодотворение словом не предполагает непременно ясности сознания, раз только слово уже родилось в общественную среду от слово-творца или, точнее, слово-культуратора, бывшего ранее. Вот почему магически мощное слово не требует, по крайней мере на низших ступенях магии, непременно индивидуально-личного напряжения воли, или даже ясного сознания его смысла. Оно само концентрирует энергию духа, как бы напивается ею, раз только есть произволение его произнести, т. е. минимум внутренней самодеятельности...» [14, с. 264–265].

О том, что слово «приводит» к тому, что означает, есть остроумный рассказ В. Пелевина, в аврамической религиозности которого у меня есть серьезные сомнения. Для действенности слова достаточно конвенции. В «Оружии возмездия» говорится: «Для обученного необходимой методологии человека ничего не стоит придать реальность как еврейскому заговору, так и, например, троцкистско-зиновьевскому блоку... Ведь все наши понятия – продукт общественного соглашения, не более... Реальность словам придают люди. Когда умрет последний марксист, исчезнет вся объективная реальность, и ничто не скопируется и не сфотографируется ничьими чувствами, и ничто не дастся никому в ощущении, существуя независимо, как не происходило этого ни в Древнем Египте, ни в Византийской империи... Когда множество людей верит в реальность некоего объекта (или процесса), он начинает себя проявлять...» [8, с. 312]. Но идея сакральности слова Пелевину не чужда. Рассказывают, что в свое время он носился с идеей перевода главных священных книг мировых религий на блатной язык. На недоуменный вопрос, зачем ему это нужно, он отвечал с истинно пелевинской точностью: сегодня блатной язык единственно сакрален. Т.е. за его неправильное употребление можно заплатить жизнью. Сакральное, ритуал, ответственность остались только среди криминала; это последняя сфера, где отвечают за базар.

#### **Больше чем автор теории – автор концепта. Джон Лангшов Остин**

Так случилось, что лингвистическая философия, важным фрагментом которой является теория речевых актов Остина, в советской истории философии не заслужила и пары добрых слов. А ведь в

вегетарианские времена 60–80 годов многие работы западных аналитиков переводились, достаточно доброжелательно комментировались и т. д. Более того, некотрый ряд советских авторов работал в аналитической манере: соблюдая определенный неписанный ритуал, это было возможно. Однако творчество Остина легализовали все-таки лингвисты.

В основе большинства англоязычных работ по теории дискурса лежит противопоставление теоретического (собственно логического) и практического рассуждения. Это различие в полной мере осознавалось уже Кантом, более того, именно дистинкция чистого и практического разума лежит в основе его критической философии. Если целью чистого разума является установление истины, то задачей практического – выбор цели и пути ее достижения. Теоретическое мышление обычно имеет своим предметом прошлое и настоящее. Практическое рассуждение преимущественно обращено «вперед». Анализ текста практического рассуждения обнажает «субъективную», не отвлеченную от психологических характеристик человека, логику (поэтому обращение к естественному языку стимулировало создание таких новых видов логик, как логика оценок, логика норм, логика предпочтения, логика действия).

Остин начинал с достаточно типичной для аналитика проблематики – значение, истина, чужое сознание [7]. Наверное, потому, что вышеперечисленное рассматривалось им с точки зрения философской логики, к концу своей недолгой жизни он пришел к вот какой идее: существует тип высказываний, не являющихся бессмыслицей, но неправильное употребление которых может порождать специфические виды «бессмыслицы». Например, «Да», произнесенное во время брачной церемонии или «Нарекаю это судно “Алексей Юсев”» – слова, сопровождающие разбивание бутылки шампанского о нос судна и т. п. Эти «Да» и «Нарекаю это судно “Алексей Юсев”» не являются описанием того, как было бы квалифицировано действие в результате произнесения высказывания, или утверждением, что совершается данный акт: произнесение высказывания и есть осуществление действия. И эти высказывания не являются ни истинными, ни ложными! Для высказываний этого типа Остином и предлагается название – *перформатив*.

У Д. Быкова и И. Лукьяновой в прелестном романе «В мире животиков» есть трогательная сцена, в которой авторы как раз показывают интересующее нас тонкости речи: «Зверек... судорожно вдохнул и выпалил: “Выходи за меня замуж!”. И потупился, маленький, смущенный и печальный, как будто из него выпустили воздух. “Ахти, – потрясенно сказала Зверюша, и долго не могла сообразить, что ответить: если бы Зверек сказал “хочешь выйти за меня замуж?” – она бы тут же ответила “да” и не мучилась. Но поскольку он не задавал вопрос, а **делал**

**предложение**, то она и растерялась. Как сказать “Давай”? Или “Согласна”? Или “Почему бы и нет”? (Выделено мной – *T.B.*)» [1, с. 270]. Можно даже сказать, что это «*делал предложение*» является самореференциальным речевым актом, который можно было бы обыграть аналогично парадоксу лжеца.

Остин рассматривает язык прежде всего в его **конвенциональном аспекте**. Вот пример. Остин предполагает рассмотреть ситуацию, когда некто произнес перформативное высказывание, но такое, что его следует отнести к классу осечек, поскольку вызванная (*invoked*) процедура не была общепринятой. «Представим себе, что муж сказал своей жене “Я развожусь с тобой” и это событие имело место в христианской стране. Мы можем утверждать: “Развод все равно не состоялся, ибо мы признаем совершенно другую вербальную или невербальную процедуру”; более того, мы можем даже сказать: “Мы не признаем никакой процедуры развода – брак нерасторжим” [6, с. 40–41].

Решение Остином вопроса о том, перформативно ли используются некоторые высказывания, носит инструментальный характер – это тесты.

Первый тест состоит в выявлении осмысленности вопроса «на самом деле» в данном случае. Например, когда кто-то говорит «Рад Вас видеть» или «Приветствую Вас» можно спросить «Хотел бы я знать, рад ли он на самом деле?», но мы не можем сказать «Хотел бы я знать, приветствует ли он меня (его) на самом деле?». Второй тест: можно ли осуществить данное действие, не произнося никаких слов, например, в случае сожаления, в отличие от принесения извинения, в случае признательности, в отличие от выражения благодарности и т. д. Третий тест: можем ли мы, хотя бы в некоторых случаях, вставить перед предположительно перформативным глаголом какое-нибудь наречие типа «умышленно» или выражение типа «Я готов». Четвертый тест сводится к вопросу, может ли высказывание быть в буквальном смысле ложным, как это иногда случается с высказыванием «Сожалею», или только неискренним (неуспешным), как это происходит иногда с высказыванием «Приношу свои извинения».

Для того чтобы справиться с возникшими трудностями, Остин предлагает бросить «свежий взгляд на проблему». В конце концов «осуществление действия» – очень расплывчатое понятие. Разве мы не совершаем действия, произнося что бы то ни было? Акт «говорения» Остин предлагает назвать осуществлением **локутивного акта**, а исследование высказываний, проводимое на этом уровне, – анализом локуций, или полных единиц речи. Локутивный акт соответствует произнесению предложения с определенным смыслом и референцией, что грубо соответствует «значению» в традиционном смысле слова. Обычно осуществление локутивного акта одновременно и тем самым является

осуществлением **иллокутивного акта**. Производя иллокутивные акты (информирование, приказ, предупреждение, начинание и т. п.), мы произносим высказывания, обладающие определенной (конвенциональной) силой. Мы способны также осуществлять **перлокутивные акты**, т. е. вызывать что-то, достигать чего-либо и т. д. посредством говорения, например, убеждать, устрашать, вводить в заблуждение и т. д.

Остиновское разграничение констативов и перформативов может оказаться полезным при анализе разных типов политического дискурса. Если взять тексты современных консерваторов (бывших до 70-х годов либералами), то нельзя не отметить **рационально-констатирующий** стиль их аргументации (что, в принципе, не означает, что мы имеем здесь дело непременно с «божьими одуванчиками»). И совсем другое дело – риторические приемы большевиков или фашистов. На первый план в этом типе дискурса всегда выдвигаются **перформативы** – *оскорбить, устрашить, призвать к действию (или «порядку»)* и т. д. Но несомненно, что безразлично к политическим оттенкам, дискурс – не только коллективный агитатор и пропагандист, но также и коллективный организатор.

Поэтому Дж. Л. Остин больше, чем автор теории, – он автор концепта. Современный деятель искусства, оперируя словом «перформанс», возможно не штудировал «How to Do Things with Words», однако «употребление языка» Остина как анонимного как раз доказывает, что его код уже укоренен в культуре.

#### **Парень, который не подведет. Джон Раймунд Серль**

Серль, в отличие от Витгенштейна и Остина, имевших своих «эккерманов» (и, как правило, не в единственном числе), все свое написал сам. У меня, во всяком случае, сложилось впечатление, что сразу же после окончания Оксфордского университета он наметил себе программу, которую выполняет и по нынешний день. Он складывал монографию «Speech Acts», как роют туннель, и, завершенная в 1969 году и переиздававшаяся ежегодно, она стала одной из классических книг аналитической философии.

Совершение иллокутивного акта, полагает Серль, относится к тем формам поведения, которые регулируются правилами. Такие действия, как задавание вопросов или высказывание утверждений, регулируются правилами, аналогично тому, как подчиняются правилам ход конем в шахматах или пенальти в футболе. Серль ставит перед собой задачу эксплицировать понятие речевого акта, задав *множество необходимых и достаточных условий* для совершения некоторого конкретного вида иллокутивного акта и выявив из него множество семантических правил

для употребления того выражения (или синтаксического средства), которое маркирует высказывание как иллокутивный акт именно данного лица. Витгенштейн подходил к анализу значений как к правилам употребления языка. При этом философичнейший из аналитиков не сформулировал явно ни одного правила. На этом основании оппоненты Витгенштейна заявили, что таких правил вообще не существует. Серль же счел скептицизм противников Витгенштейна преждевременным. Он увидел источник этого скептицизма в неспособности разграничить разные виды правил. Серль исходит из совершенно верного наблюдения: есть правила, которые регулируют формы поведения, существовавшие до принятия этих правил, например, правила этикета регулируют межличностные отношения, но эти отношения существуют независимо от правил этикета. Другие же правила не просто регулируют, но создают или определяют новые формы поведения. Футбольные правила не просто регулируют игру в футбол, но, так сказать, создают возможность такой деятельности или определяют ее. Деятельность, называемая игрой в футбол, состоит в определении действий в соответствии с этими правилами; футбола вне этих правил не существует. Правила первого типа Серль называет *регулятивными*, а второго типа – *конститутивными*. **Регулятивные правила** обычно имеют форму императива или императивной перифразы. **Конститутивные правила** – совершенно другую форму; например, королю дан мат, если он атакован таким образом, что никакой ход не может вывести его из-под удара. Конститутивные правила почти тавтологичны, собственно их квазитавтологичный характер есть неизбежное следствие этой «конститутивности»: правила, касающиеся футбола, определяют «футбол». Гипотеза, на которой основывается работа «Что такое речевой акт?», состоит в том, что ***семантику языка можно рассматривать как ряд систем конститутивных правил*** и что иллокутивные акты суть акты, совершаемые в соответствии с этими наборами конститутивных правил. Серль выделяет 12 значимых измерений, в которых происходит варьирование иллокутивных актов.

(1) Различие в *цели* данного (типа) акта.

Так, смысл (point), или цель (purpose) может быть охарактеризована как попытка добиться того, чтобы слушающий нечто сделал. Смысл, или цель описания – в том, чтобы представить (правильно или неправильно) некоторое положение вещей. Важно иметь в виду, что термины «смысл», «цель» не должны приводить к выводу о том, что каждый иллокутивный акт обладает перлокутивным намерением. Обещания и утверждения не являются, по определению, попытками осуществить перлокутивное воздействие на слушающих.

**Иллокутивная цель – это только часть иллокутивной силы,**

**хотя, возможно, и важнейшая.**

(2) Различия в *направлении приспособления* (direct of fit) между словами и миром.

Некоторые иллокуции в качестве части своей иллокутивной цели имеют стремление сделать так, чтобы слова (точнее, пропозициональное содержание речи) соответствовали миру; другие иллокуции связаны с целью сделать так, чтобы мир соответствовал словам. Направление приспособления всегда является следствием иллокутивной цели. Серлю полагает, что было бы «очень элегантно» построить всю таксономию речевых актов целиком на основе различия по направлению приспособления – «но я не в состоянии положить это понятие в основу всех моих разграничений».

Элегантную операцию оказался в состоянии выполнить русский писатель Д. Горчев: «Вообще любому имбецилу прекрасно известно, что всякий коммуникативный акт по определению есть наёбка и пиздёж». (Поскольку философия языка давно борется за то, чтобы полагать значения как контекстно-значимые, я прошу воспринимать ненормативную лексику Горчева как специальную научную терминологию). А ведь действительно, если развести первое и второе, то первое как раз лежит в русле direct of fit «слова-мир», в то время как второе направление приспособления – «мир-слова». Однако дальнейшее теоретическое построение замечательного поэта и стихийного диалектика позволяет продвинуться так далеко, как и не блазнилось англо-американцам: «Единственно слегка любопытным на эту тему является то, что из всех коммуникативных наёбок самыми гнусными и наглými являются как раз те, что производятся от чистейшего сердца и из самой глубины души, как то: пьяные излияния, потоки сознания и дневники гр. Л. Н. Толстого» [4, с. 210–211].

(3) Различия в выраженных *психологических состояниях*.

Нельзя сказать: «Я утверждаю, что р, но не думаю, что р», «Я обещаю, что р, но не намереваюсь р». Психологическое состояние, выраженное при совершении иллокутивного акта, – это условие искренности акта.

Эти три «измерения» речевого акта – иллокутивная цель, направление приспособления и условие искренности представляются Серлю наиболее важными, и его таксономия построена, в основном, на них.

Рассмотрим последнее в серлевском списке (но не по значимости) измерение – стиль. Если локуция «Нарушивший закон должен понести наказание» выражается иллокуциями (декларациями) «Будем мочить в сортирах» или «Кто нас обидит, тот и трех дней не проживет» – и это, по

Серлю, вполне справедливо, так как невозможно осуществить угрозу, сказав «Я угрожаю», – то очевидно обращение автора знаменитых иллюзий к уголовно-лагерному стилю, и здесь есть над чем задуматься. За стилем всегда стоит определенная онтология. Или, мог бы сказать Игорь Чубаров, определенная стратегия власти. Поэтому политически победивший криминалитет легализовывает себя в соответствующем откровенном слове...

«Итоговая» модель языка Серля – как она дана в «Intentionality» [16], – с одной стороны, является развитием классического представления о языке, т. к. основывается на идее абсолютно прозрачного сознания, и его понятие референции мыслится как способное выразиться в означаемом без остатка. С другой стороны, Серлем усвоены подходы как Витгенштейна, так и Остина, поэтому его теория речевых актов «выдерживает» даже интерпретацию со стороны «острого галльского смысла» Ж.-Ф. Лиотара: «По поводу языковых игр следует провести три наблюдения. Первое: их правила не содержат в самих себе свою легитимацию, но составляют предмет соглашения – явного или неявного – между игроками (что, однако, не означает, что эти последние выдумывают правила). Второе: если нет правил, то нет и игры, даже небольшое изменение правила меняет природу игры, а «прием» или высказывание, не удовлетворяющее правилам, не принадлежит определяемой ими игре. Это последнее наблюдение приводит к предположению существования первого принципа, лежащего в основе всего нашего метода: говорить значит бороться в смысле играть; **языковые акты показывают общее противоборство (агонистику).** (Выделено мной – Т. В.)» [5, с. 32–33].

#### Примечания

<sup>1</sup> И с этим утверждением нельзя не согласиться. Но обращают на себя внимание уже в негативном смысле последующие замечания В. Руднева: «Другая особенность нашего перевода заключалась в том, что мы старались разрушить привычные и уже потому некорректные («замыленные») переводческие штампы. Так, например, мы порой переводили слово *Sprache* не как «язык», а как «речь», учитывая тот факт, что для Витгенштейна (в отличие, скажем, от Лакана) сосюрговская оппозиция языка и речи не играла никакой роли, *Sprache* в контексте «Трактата» чаще всего означает именно звучащий поток речи» [10, с. 100]. Представляется, однако, что Витгенштейн, какие диагнозы ему не лепи – хоть психастеник, хоть шизогимик, хоть оба одновременно, – отчетливо представлял себе различие слов «язык» и «речь» и не нуждался в соавторах. Моя дочь, впитавшая почтение к Витгенштейну с первым кефиром, даже обиделась на Руднева: «...я не вполне согласна с Рудневым, когда он

подчеркивает шизотимные черты Витгенштейна. Действительно, “пониженная чувствительность к переживанию других” может объясняться “избытком восприимчивости” и быть показателем психестенической пропорции по Кречмеру, однако, вряд ли только на этом основании можно говорить о шизотимности Витгенштейна. По крайней мере, его способность к симпатии является сильным аргументом против такого понимания. Во-вторых, на мой взгляд, стремление к жизни (Эросу) можно толковать как стремление не только к продолжению своей жизни, но и сохранению и улучшению жизни других людей посредством заботы о них»[13, с.2].

1. Быков Д., Лукьянова И. В мире животиков.- СПб., 2000.
2. Витгенштейн Л. Философские исследования.- М., 1994.
3. Витгенштейн Л. Голубая книга.- М., 1999.
4. Горчев Д. Сволочи.- СПб, 2002.
5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна.- СПб. 1998.
6. Остин Дж. Слово как действие // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXVII.- М., 1986.
7. Остин Дж. Избранное.- М., 1999.
8. Пелевин В. О. Желтая стрела.- М., 2000.
9. Руднев В. П. Витгенштейн как личность // Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель. М., 1993.
10. Руднев В. П. Л. Витгенштейн. «Логико-философский трактат» с параллельным философско-семиотическим комментарием // Логос.- 1999.- № 1.
11. Серль Дж. Р. Что такое речевой акт? // Новое в зарубежной лингвистике.- М., 1986.
12. Серль Дж. Р. Классификация иллокутивных актов // Новое в зарубежной лингвистике.- М., 1986.
13. Соловьева О. Людвиг Витгенштейн. Рукопись.
14. Флоренский П. А. У водоразделов мысли // Имена.- М.-Харьков, 1998.
15. Searle J. R. Speech acts: An Essays in the Philosophy of Language.- Cambridge, 1969.
16. Searle J. R. Intentionality. An Essays in the Philosophy of Mind.- Cambridge, 1983.

*Андрей Лаврухин*

**К ИСТОКАМ ФИЛОСОФИИ ЯЗЫКА  
(ОПЫТ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ)**

*1. Разработка языковой проблематики в философии  
Гераклита*

*1.1. Основные трудности интерпретации философии языка  
Гераклита, связанные с разъяснением понятия «логос»*

Мы начинаем нашу реконструкцию с философии Гераклита вовсе не случайно. Именно Гераклит стал первым философом, обратившим особенное внимание на то, как мысль живет в языке. Наиболее яркое тому свидетельство – его прозвище «темный», которое говорит само за себя: читающий или слушающий Гераклита должен не просто иметь острый и глубокий ум, но и тонкое чутье к самым разнообразным языковым нюансам, позволяющим угадать скрытые, иносказательные смыслы. Гераклит особенно привлекателен для нашего (феноменолого-герменевтического) анализа тем, что язык для него – это еще не предмет для изучения, не сфера языковых значений или знаков, и даже не форма выражения мысли, но *медиум* бытия и мышления, или *логос*. Этим, казалось бы, простым греческим словом сказано очень много. Но в многозначности «логоса» заключается и главная трудность интерпретации философии языка Гераклита. Поэтому нам нужно строго придерживаться тех небольших фрагментов, в которых философ употребляет это слово, задавая направление, контекст и границы его понимания. Приведем один, наиболее важный из них: «Эту-вот Речь (Логос) сущую вечно люди не понимают и прежде, чем выслушать [ее] и выслушав однажды. Ибо, хотя все [люди] сталкиваются напрямую с этой-вот Речью (Логосом), они подобны незнающим [ее], даром что узнают на опыте [точно] такие слова и вещи, какие описываю я, разделяя [их] согласно природе [= истинной реальности] и высказывая [их] так, как они есть. Что ж касается остальных людей, то они не осознают того, что делают наяву, подобно тому, как этого не помнят спящие» [1, с. 189]. Что же мы можем почерпнуть из этого фрагмента? Во-первых, то, что под словом *логос* Гераклит понимает не только свое слово и свое учение. Ведь не может же философ начинать свою речь с того, что ее никто не поймет. Да и такие предикаты речи как «сущая вечно», – даже если принять во внимание высокое мнение философа о самом себе, – явно не применимы к речи смертного человека. Во многих интерпретациях говорится, что этот логос является ничем иным, как объективным законом мира. И, действительно, в пользу такого понимания говорит то, что философ описывает вещи «разделяя [их] согласно природе [= истинной реальности] и высказывая [их] так, как

они есть». Однако, на наш взгляд, такая точка зрения, при всей ее бесспорной правоте, нуждается в существенной поправке – Гераклит не забывает указывать на то, что говорит именно он, и что закон природы слышен не в какой угодно, но в *этой-вот* речи (логосе). Во-вторых, Гераклит говорит о парадоксальной ситуации: люди «узнают *на опыте* [точно] такие слова и вещи, какие описываю я», но при этом остаются *неопытными* или «не осознают того, что делают наяву». Итак, философ подталкивает нас к мысли о наличии такого рода опыта, претерпевая который мы по-прежнему остаемся неопытными. Это и есть опыт языка. В-третьих, греческое слово ἔργον («вещи») стоит понимать не в смысле «действий, творений рук (человека)», но и в смысле «фактов, положений дел». А это означает, что речь здесь отнесена «к природе [= истинной реальности]» и *высказывает* то, что есть на самом деле (а не выдуманно или кажется существующим). Наконец, в-четвертых, философ говорит, что люди «узнают на опыте [точно] такие *слова*». Здесь важно обратить внимание на то, что под словом ἔλεον («слова») понимаются не отдельные слова, но, скорее, «слова» в смысле языковых выражений, или, говоря сегодняшним языком, «речевых актов». Итак, с одной стороны, логос есть выраженная в человеческом слове мысль, а с другой, сама действительность. Наконец, на третий аспект нам указывает сам Гераклит, когда в одном из фрагментов он говорит «Я искал самого себя» [1, с. 194]. Нельзя не заметить, что исходным пунктом этого поиска является такая структура языка, в которой выражается мышление как логос. Итак, в понятии «логос» все три феномена – мышление, язык и действительность – находятся в неразрывном, синкретическом единстве: логос – это и закон действительности, и структура языка, и ratio как принцип порядка.

### ***1.2. Отношение между именем (нома) и предметом в понимании Гераклита***

По Гераклиту, выразить в слове «не-бытие» или нечто «ложное» невозможно. Если вообще говорят, то говорят только о том, что есть, но никак не о том, чего нет. Конечно, мы можем на это возразить, что есть масса «ложных имен» и «несуществующих предметов» («золотые горы», «летающие коровы»). Чтобы понять, как решает этот вопрос Гераклит, обратимся к простому примеру – слову «бревно». Это слово истинно, когда оно обозначает очищенный от веток и верхушки ствол дерева. Но вот ситуация, когда один человек называет другого бревном. Означает ли это, что слово становится «ложным». Нет, оно по-прежнему истинно, поскольку его исходное значение сохраняется, т. е. слово бревно по-прежнему подразумевает ничто иное, как очищенный от веток и верхушки ствол дерева. Что же остается? Остается одно – слово «бревно» здесь

неправильно *употреблено*. Тем самым Гераклит проводит различие между именем (ονομα), у которого есть определенное, присущее ему «правильное», или истинное значение, и употреблением имени (vox, signifiant). Гераклит, пожалуй, впервые ставит перед философией вопрос о том, что может иметься в виду, когда встает вопрос об отношении между словом и обозначаемым предметом. Об этом, на наш взгляд, ярко свидетельствует т. н. «фрагмент о луке»: «Луку (βίος) имя – «жизнь» (βίος), а дело – смерть» [1, с. 208]. Как видим, тут одно и то же слово (у которого разные только ударные слоги) обозначает два разных «предмета». Здесь закрадывается мысль о том, что одно из слов «ложно» и «неправильно». Но это противоречило бы ранее утвержденному тезису об изначальной «истинности» и «правильности имен», ведь, по Гераклиту, структуры языка выражают структуры бытия. Если присмотреться к этому изречению более внимательно, то можно обнаружить, что и здесь противоречат друг другу, по большому счету, не имя и логос, но имя и действие («дело») или, опять же, *применение* имени. По Гераклиту, имя «лук», взятое само по себе, истинно и правильно, так же, как и имя «жизнь», разнятся лишь применения имен. А это означает, что Гераклит, осмысляя отношение между именем и предметом в горизонте дихотомии «правильности имен», тем не менее, парадоксальным образом отрицает каузальную согласованность между именем (ονομα) и обозначенным предметом, т.е. «правильность» имен, с его точки зрения, не имеет каузальной природы.

### **1.3. Язык как инструмент познания у Парменида**

Интересно, что противник и, одновременно, сторонник Гераклита Парменид ставил перед собой те же вопросы, но пришел к противоположным результатам. Поскольку язык находится в движении и становлении, по Пармениду, он не может иметь никакого отношения к действительности, к бытию, которое всегда остается в покое и пребывает равным самому себе: «То, что высказывается и мыслится, необходимо должно быть сущим [«тем, что есть»], ибо есть – бытие, а ничто – не есть...» [2, с. 288]. Это требование осуществляется в мышлении и от имени мышления, не выраженного в языке. Это такое мышление, которое, по замыслу Парменида, должно схватывать бытие в единой интуиции: «... ибо одно и то же может быть мыслимо и быть» [2, с. 287]. Таким образом, все положения Парменида – это уже не речь (эта-вот речь) и даже не языковое выражение вообще (универсальный логос), но *чистая мысль*. Отсюда стремление Парменида избежать выражений, предложений и др. многосоставных языковых структур, где язык разлагает на части то бытие, о котором должно быть сказано сразу и неразделимо – *одним именем*. Имя стало для Парменида своего рода оплотом чистой мысли, поскольку оно статично, смысл в имени дан весь и сразу, он не разворачивается,

как, скажем, в выражении или предложении, он лишен динамики и движения, как в случае глагола. Так в истории осмысления языка появляется идея о том, что сам язык, язык в его подлинной природе как бы свернут в имени, в отдельных словах. Имя, отдельное слово, стали выступать в роли модели, по которой должен осмысляться весь язык в целом. Причем, это нельзя понимать в том смысле, будто Парменид стал своего рода законодателем осмысления языка по модели имени. Скорее, речь идет о некоей тенденции философского осмысления. Если еще Гераклит рассматривал язык универсально, то уже его ученики совсем по-другому интерпретировали позицию своего учителя. Они ставили вопрос об отношении имени к предмету, но истину предмета искали в его имени. Т. е. они полагали, что путем этимологических поисков можно установить «правильную» каузальную взаимосвязь между «правильным» именем и предметом. По их мнению, отношение между отдельным словом (именем вещи) и предметом презентует отношение языка вообще к действительности вообще. Ход их аргументации таков: раз язык выражает действительность в целом, то это должно касаться и каждой его части в отдельности, т. е. каждого отдельного слова. В целом можно сказать, что вся доплатоновская философия, задаваясь вопросом о «правильности имен», тяготела к такому «сворачиванию» языка в имени. Имя или отдельное слово играло для доплатоновской философии такую же роль, какую для аристотелевской логики играло высказывание: оно могло быть истинным или ложным и выступало в роли дефиниции. Слово, в свою очередь, могло разлагаться на отдельные части, каждая из которых имела свое специфическое значение. Этот контекст смыслов, вопросов и проблем очень важно учитывать при анализе философии языка Платона, в противном случае многое в его диалогах останется совершенно непонятным или будет пониматься превратно.

## ***2. Язык в горизонте платоновской онтологии***

### ***2.1. Постановка языковой проблематики в диалоге «Кратил»***

В первую очередь вышеуказанное опасение касается диалога «Кратил», с которого мы и начнем анализ платоновской философии языка. В нем, как известно, Сократ призван разрешить спор между Кратилом, учеником Гераклита, и Гермогеном по вопросу о природе имен. Позиции спорщиков не только определены, но, что гораздо важнее, понятны в их исходных интуициях. Кратил исходит из предпосылки  $\phi\upsilon\sigma\epsilon\iota$  или необходимой правильности имен «от природы», Гермоген придерживается конвенциональной точки зрения  $\nu\omicron\mu\omega$ . В принципе, обе позиции основываются на верных интуитивных предпосылках (назовем их  $\phi\upsilon\sigma\epsilon\iota$ - и  $\nu\omicron\mu\omega$ -предпосылками), которые, тем не менее, отчетливо не осознаются и именно поэтому требуют своей интерпретативной



уже «законодатель имен». Тем самым Сократ (=Платон) указывает на какую-то неизбывную «испорченность имен». Имена всегда являются каким-то сомнительным образом вещей, их жалким и неверным подражанием. Причем отклонений и искажений в именах так много, что для их устранения даже невозможно найти общего принципа. Именно поэтому Сократ предлагает в процессе познания вообще отказаться от имен и обращаться к самим вещам без посредничества языка [3, 436 b-d]. Отсюда, в завершении диалога, опровергается тезис Гераклита, в согласии с которым предполагается два, по мнению Сократа, взаимоисключающих обстоятельства: а) постоянное движение вещей, б) абсолютная правильность имен. Для Сократа (=Платона) непонятно, как абсолютные ценности («красота или добро») могут обозначаться текучими именами. Такие имена не могут быть предметами познания, равно как и самими инструментами познания, поскольку в таком случае не было бы ни объекта, ни субъекта познания [3, 440 a-b]. Этими словами диалог завершается, словно внезапно оборвавшееся музыкальное произведение. На поставленные вопросы так и не было дано никакого определенного ответа. О чем же здесь хотел сказать Платон? Или, точнее, что он хотел этим сказать? Здесь трудно дать однозначный ответ, мы предложим лишь одну из возможных версий. *Во-первых*, Платон все-таки признает, что язык – это не произвольное собрание слов, которые отражают внеположную им реальную закономерность, но сами слова являются (пока еще неясным для него самого) «законом» (*νομος*). Это становится очевидно еще в начале второй части диалога, когда Сократ в полемике с Гермогеном опирается на различие между «приватным» и «публичным» характером языка [3, 385a]. *Во-вторых*, на вопрос о ценности языка в теоретико-познавательном отношении Платон отвечает подчеркнуто негативно. Только путем анализа слов приобрести знания о природе вещей нельзя. Некоторые слова даны «от природы», некоторые, наоборот «конвенциональны». Беда, по Платону, заключается в том, что и те, и другие стали общеупотребительными и провести между ними четкую границу практически уже невозможно. Поэтому путь к вещам через слова ненадежен. *В-третьих*, если рассматривать этот диалог с той точки зрения, насколько он поспособствовал философскому осмыслению феномена языка, то и здесь мы будем вынуждены признать лишь косвенное разъяснение феномена языка. К таким косвенным разъяснениям стоит отнести, например, определение языкового знака в качестве «отграничения бытия». Но даже эта дефиниция здесь не развернута, но лишь намечена. В общем и целом можно было бы сказать, что результат диалога заключается в отсутствии каких бы то ни было *явных, отчетливых* ответов на поставленные вопросы. Но это вовсе не означает, что этот диалог совершенно бесплоден. Платон проделал в нем

колоссальную работу, имеющую историческое значение для осмысления феномена языка – он *поставил под вопрос укоренившийся в доплатоновской философии типичный способ спрашивания о природе языка*. Ведь Платон не дает ответа ни на  $\phi\upsilon\sigma\epsilon\iota$ -, ни на  $\nu\omicron\mu\omega$ -интуицию как раз потому, что сама такая дихотомия, сама постановка вопроса кажется ему сомнительной. Она уводит нас от подлинной данности феномена языка. В этом смысле главным результатом диалога «Кратил» становится понимание того, что если исходить из противопоставления  $\phi\upsilon\sigma\epsilon\iota$ - и  $\nu\omicron\mu\omega$ -тезисов, то мы никогда не сможем ответить на вопрос о том, в чем состоит сущность языка. Вопрос теперь должен быть поставлен совсем по-другому. И, похоже, Платон сам еще не знал, как теперь должен выглядеть этот вопрос. Об этом, на мой взгляд, хорошо свидетельствуют два других диалога – «Седьмое письмо» и «Софист».

## **2.2. Дальнейшее развитие скептического взгляда на природу языка в «Седьмом письме»**

В «Седьмом письме» Платон продолжает развивать свою скептическую точку зрения на роль языка в процессе познания, опираясь на ставшую знаменитой критику письменности и письма: текст не может защитить себя самого, опровергнуть ложное истолкование, а потому, в силу своей «беззащитности», не может стать «дорогой» или основанием в поиске истины. Мы здесь не будем подробно останавливаться на этой критике и сошлемся лишь на наиболее интересные и авторитетные позиции по данной проблеме: [11, с. 24–28]; [10, с. 29–31]. После тотальной критики письменности, Платон показывает более убедительные пути и способы достижения истины [4, 342 a-b]. В ходе своих размышлений над ними он выделяет следующие моменты: 1) имя (слово); 2) дефиницию (определение сущности); 3) отображение (материальное представление предмета); 4) познание (знание); 5) сам предмет (сущее). Как уже говорилось, *имя* (1) не может стать надежной основой в познавательной деятельности. В этой связи Платон приводит пример с «кругом»: нечто кругообразное можно назвать прямым, а прямое кругообразным – суть вещей не изменится. При этом под именем подразумевается звуковая форма слова, ее материал. *Дефиниция* (2) ничуть не лучше имени, поскольку она состоит из слов и выражений или глаголов (*rhēmata*) [4, 342 b]. Однако, этот аргумент, опять же, софистичен. Предполагается, будто отношение между предметом и его языковым выражением точно такое же, как и между представлением предмета и его языковым выражением. На самом же деле, связь представления с предметом гораздо более близкая, чем между предметом и его языковым выражением. *Отображение* (3) круга содержит в себе элементы прямой, а значит противоречит природе круга [4., 342c]. В отличие от всех трех

вышеперечисленных феноменов, *знание* (4), находящееся в душе, при всем том, что оно тоже не может быть отождествлено с самим предметом (кругом), тем не менее, ближе всех к вещи, поскольку оно интуитивно затрагивает ее суть. Отсюда, Платон выстраивает иерархию: имя, дефиниция и отображение служат познанию или познающей душе, которая в знании касается сути вещей [4, 343b–344a]. Итак, в «Седьмом письме» Платон вновь дает негативную оценку языку в познавательном процессе, и тем самым подталкивает нас к мысли, которая в наиболее четкой форме была выражена Х.-Г. Гадамером в его «Истине и методе»: «...Платон этим спором, разгоревшимся между представителями современных ему теорий языка, хочет показать, что в языке, в притязании на правильность языка невозможно достичь истины сущего, и что мы должны познать сущее не прибегая к словам, только из него самого. Тем самым проблема решительно переводится в другую плоскость. Диалектика, на которую все нацелено, явно притязает на то, чтобы сориентировать мышление на само себя и раскрыть его навстречу его истинным предметам, «идеям», и таким образом преодолеть власть слов и их демоническое технизирование в софистическом искусстве аргументации. Конечно, возвышение над сферой слов путем диалектики вовсе не означает, будто на самом деле возможно какое-то свободное от слов познание; оно означает лишь, что вовсе не *слово* открывает нам доступ к истине, а как раз наоборот, лишь исходя из познания самих вещей можно было бы определить «соразмерность» слова... Чистое мышление идей, «дианойа», есть беззвучный диалог души с самой собой» [8, с. 411]. В целом, конечно, нельзя не согласиться с тем диагнозом, который был поставлен Гадамером. Однако, картина была бы неполной и, одновременно, слишком простой, если бы мы не учли другого, – позитивного – взгляда Платона на феномен языка, который был им представлен в диалоге «Софист».

### **2.3. «Истина» и «ложь» в диалоге «Софист»**

Важность этого диалога для самоопределения западноевропейской философии языка трудно переоценить. После того, как в ходе беседы с Тезтетом и Чужеземцем был вновь поставлен старый вопрос о том, можно ли выразить в языке нечто ложное, на который все досократики отвечали негативно, намечаются новые, позитивные пути его разрешения. Таким образом, можно сказать, что здесь впервые определяется не только другая постановка вопроса о природе языка, но и дана попытка ответа на этот принципиально новый вопрос. Вопрос этот стал альтернативой прежней дихотомии *φύσει*- и *νομῶ*-тезисов и, на первый взгляд, он слишком далек от сферы языка, он звучит так: как ложное вообще возможно? Но вот он разворачивается уже в горизонте

языка: предполагать нечто ложное или говорить о чем-то ложном – значит говорить о не существующем, или иначе – говорить ничто и мыслить ничто. А это уже предполагает, что должен быть некий род бытия, по отношению к которому это ложное и является не-существующим. Таким образом, Платон делает ни что иное, как *применяет* свое понимание отношения бытия и небытия, или попросту определение бытия, которое было им детально разработано в диалоге «Парменид», в сфере языка. И, как и всякое применение понимания, оно свежо и неожиданно интересно: «не быть» здесь означает «не быть вот-так», но «быть как-то иначе». В этом смысле всякое вот-такое бытие негативно снимает любое отрицание: «бытие лошады» (лошадность) исключает «небытие лошады». «Что-то другое», «не сущее» всегда отнесено к сущему. Отсюда, хотя кажется, будто Платон продолжает развивать тему «истинного» и «ложного» точно также, как и в диалоге «Кратил», тем не менее, он здесь уже явно уходит от софистической идентификации «ложного» и «несуществующего». Истина речи уже не сводится к истине отдельных слов, поскольку здесь «истинность» и «ложность» – это уже *категории* речи, или, точнее, *высказывания*. Сказать истину означает сказать о вещах так, как они есть; сказать ложь, означает, сказать о вещах так, как они на самом деле не существуют, но это вовсе не означает, что они вообще не существуют, просто они существуют как-то иначе, а не так, как о них сказано. Тем самым Платон проводит различие, которое сыграло решающее значение для всех последующих исследований феномена языка: различие между *опота* (имя, субъект) и *thema* (глагол, предикат) [5, 262c] и, соответственно, между «называнием» и «высказыванием» [5, 262d]. Здесь дана лаконичная дефиниция высказывания: минимальная форма высказывания предполагает имя и глагол. Говорящий в таком высказывании логос всегда говорит о чем-то – о «субъекте» [5, 262e]. Соответственно, этот логос может быть выражен в форме «утверждения» (φασίς) или в форме «отрицания» (αλοφασίς). Слова означают бытие. Логос, т. е. состоящее из субъекта и предиката высказывание, тем не менее, может быть ложным, а именно тогда, когда в нем утверждается относительное не-бытие, т. е. такое бытие, которое на самом деле не является бытием, утверждаемым в высказывании. И хотя утверждается не такое бытие, которое есть, а какое-то другое, тем не менее, это не-бытие тоже есть логос. Тем самым впервые в истории западноевропейской философии проводится существеннейшее различие между «не-бытием» (в абсолютном смысле) и «не-бытием вот так» (в относительном смысле). Странность и кажущаяся недосказанность этого вывода – нам по-прежнему не дали ответа на вопрос, что же такое язык? какова его природа? его сущность? – тем не менее, содержит в себе гораздо

более важную результативность – она выводит нас в подлинное измерение вопроса о сущности языка, к пониманию того, что вопрос о сущности языка укоренен в вопросе о сущности бытия. И, наоборот, волей-неволей размышления о языке приводят Платона к мысли о том, что если мы действительно хотим прояснить вопрос о сущности бытия, мы должны осмыслить его исходную связь с вопросом о сущности языка. Кратко можно было бы резюмировать итог всех наших размышлений следующим образом.

1) Благодаря пониманию того, что не-существующее может быть сформулировано в языке (логосе) как некое другое (бытие) по отношению к субъекту, *не-бытие стало пониматься в качестве ограничения соответствующего (коррелятивного ему) бытия: как отграничение одного «вот такого бытия» от другого «вот такого бытия»*. Таким образом, речь уже больше не идет об утверждении «существования»/«несуществования» предметов и обстоятельств, но об их отграничении друг от друга *благодаря языку, посредством языка и в языке*.

2) Как бытие, так и не-бытие (вы)сказаны в *логосе* – в предложении – и лишь благодаря такому (вы)сказыванию, впервые становятся доступными пониманию.

3) Свойство *логоса* высказывать соответствующее и несоответствующее сути вещей больше уже не редуцируется к свойствам употребляемых в речи слов. Слова как таковые не выражают никакого действия (или без-действия), они не обозначают никакой сущности того или иного сущего. Нет нужды в дальнейшем установлении функции отдельных слов. Тем самым проводится весьма существенное для понимания природы языка различие между названием и (вы)сказыванием.

4) Возможность высказать нечто ложное больше уже не оспаривается, как это было ранее – в философии досократиков. Бытие и язык больше уже не совпадают, однако «истина» и «ложь», по-прежнему, остаются свойствами (вы)сказывания феномена.

1. Гераклит. Фрагменты // Фрагменты ранних греческих философов.– Ч. I.– М., 1989.
2. Парменид. Фрагменты // Фрагменты ранних греческих философов.– Ч. I.– М., 1989.
3. Платон. Кратил // Платон. Сочинения в 4-х тт.– Т. 4.– М., 1990.–Т. 1.
4. Платон. VII письмо // Платон. Сочинения в 4-х тт.– Т. 4.– М., 1994.
5. Платон. Софист // Платон. Сочинения в 4-х тт.– Т. 2.– М., 1993.
6. Coseriu E. Geschichte der Sprachphilosophie. A. Francke Verlag, Tübingen und Basel, 2003.
7. Derbolav J. Platons Sprachphilosophie im Kratylos und in den späteren

- Schriften. Darmstadt. 1972.
8. Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode // Gesammelte Werke Bd. 1 – 10, Mohr Siebeck Verlag, Tübingen. Bd. 1.
  9. Hoffmann E. Die Sprache und die archaische Logik. Tübingen, 1925.
  10. Kraus M. „Platon (428/427–348/347 v. Chr.)“, в: Borsche (Hg. 1996), 15-32.
  11. Ong W. J. Orality and Literacy. The Technologizing of the World. London/ New York, 1982.

*Сергей Секундант*

## **ЯЗЫК И РИТУАЛ. РЕЛИГИОЗНО-МАГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ САКРАЛЬНОЙ РЕЧИ**

Язык является не только важнейшим элементом культуры, но и главным средством ее формирования, сохранения и трансляции. Именно поэтому чрезвычайно важны и актуальны, на наш взгляд, исследования тех представлений о языке, которые были характерны для древних культур. Они позволяют глубже понять ту тесную связь, которая существует между языком и культурой, а также ту огромную роль, которую язык играл и играет в нашей жизни. В этом отношении особый интерес представляют Веды, священные книги древних индийцев, которые являются одним из древнейших памятников религиозной мысли и чуть ли не единственным дошедшим до нас в столь полном объеме. Изучение этих текстов послужило толчком к возникновению целого ряда наук, среди которых следует упомянуть прежде всего сравнительное языкознание и сравнительное религиоведение. В зарубежной и отечественной научной литературе существует немало работ, посвященных изучению этих текстов вообще и их языка в частности. Особо хотелось бы отметить работу Т. Я. Елизаренковой «Язык и стиль ведийских риши». Однако, несмотря на достаточно большое число работ по данной тематике, тема, как нам кажется, далеко не исчерпана. Большая часть работ, посвященных этой теме, носит филологический, а не культурологический характер. Кроме того, для этих работ, как нам представляется, характерна недооценка роли ритуала в жизни архаических народов. Хотя практически всеми учеными признается, что ритуал был центром жизнедеятельности древних народов, однако при исследовании феноменов культуры, в частности, языка этот факт упускался, как правило, из виду. Основная задача данной статьи состоит в том, чтобы выявить те религиозные и магические функции сакральной речи, которые она выполняла в структуре ритуала, и на основе этого реконструировать представления древних индийцев о языке.

Сравнительный анализ Авесты и Ригведы дает основание утверждать, что еще в индоиранский период стал господствующим взгляд, что ритуал, как, впрочем, и всякая иная деятельность, осуществляется на трех уровнях: тела, речи и ума. Все три уровня представляют собой независимые и несводимые друг к другу, но необходимые компоненты ритуала, усиливающие действия друг друга. Структура ритуала воспроизводит структуру космоса, которая также носит тройственный характер. А именно, космос делится на мир земной, мир небесный и промежуточный, так называемую атмосферу. Уровень

тела соответствует миру земному, уровень ума – миру небесному, а уровень речи – промежуточному миру. То есть речь является связующим звеном между миром видимым, земным и миром невидимым, небесным. В Ригведе речь часто сравнивается и фактически отождествляется по своим функциям с Агни, вестником богов [3, I, 173, 3, 4].

Для архаического сознания речь выступает не столько как средство коммуникации между людьми, сколько как онтологическая реальность, наделенная божественными атрибутами. В Ригведе речь персонифицируется в виде богини Вач (वच). В одном из гимнов, специально посвященном богине Вач (Речь) и написанном в форме самовосхваления, Речь наделяет себя атрибутами, которые обычно характеризуют богов. В частности, она представляется как «повелительница, собирательница сокровищ, сведущая, первая из достойных жертв» [3, X 125, 3, 1–2]. Она создает богатство «возливающему жертвенный напиток, очень ревностному жертвователю» [3, X 125, 2, 3–4]. Как и остальные боги, Речь является персонификацией жизненной силы: «Благодаря мне ест пищу тот, кто смотрит, кто дышит и кто слышит сказанное. Не отдавая себе отчета, они живут мною...» [3, X 125, 4, 1–3]. Как и многие боги, она обладает космогонической силой. Хотя речь и отождествляется со сферой воздуха, но, обладая божественной природой, она выступает как реальность, охватывающая все миры [3, X 125, 8, 1–4] и созидаящая их с помощью магической силы «мвѳа». В словаре Г. Грассманна «мвѳа» характеризуется как «сверхчеловеческая мудрость или хитрость, божественное или волшебное искусство, волшебный, обманчивый образ» [7, art. мвѳа]. Благодаря этой способности речь наделяется двойными функциями. С одной стороны, она скрывает за многообразием форм свою истинную сущность. С другой стороны, только через речь мы способны проникнуть в суть вещей, которая находит свое отражение именно в этой скрытой части речи. Причем эта скрытая, тайная часть речи, доступная лишь брахманам, составляет ее большую часть. В одном из гимнов, относящемся к категории гимнов-загадок, мы читаем: «На четыре четверти размерена речь. Их знают брахманы, которые мудры. Три тайно сложенные (четверти) они не пускают в ход. На четвертой (четверти) речи говорят люди» [3, I 164, 45, 1–4]. Этим свойством она уподобляется космическому гиганту Пуруше, четверть которого – все существа, а три четверти – «бессмертные на небе» [3, X 90, 3, 3–4] (См. также: [1, с. 110]). Т. Я. Елизаренкова, ссылаясь на исследования Дж. Гонды (См. [6]), объясняет космогоническую функцию речи присущим древним ариям взглядом на имя. Согласно этим взглядам, существует только то, что имеет имя, и только через имя его носитель приобретает к существованию. «Одна из важнейших функций риши, владеющих

Священной Речью,– пишет она,– заключалась в том, чтобы давать имена, в терминологии Ригведы: *nvma dhv- act.* “класть имя”, “устанавливать имя”. В свете общих воззрений эта функция была космогонической, потому что тем самым создавались носители имен, и она была присуща в первую очередь богам, то также и риши» [2, с. 469]. Сам процесс установления имен в одном из гимнов описывается так: «О Брихаспати, первое начало Речи (возникло), Когда они пришли в действие, давая имена (вещам), Что было у них лучшего, незапятнанного, Это тайно сокрытое проявилось в них с помощью любви. Когда мудрые мыслью создали Речь, Очищая ее, как муку, через сито, Тогда друзья познают содружества: Их приносящий счастье знак нанесен на Речь. С помощью жертвы пошли они по следу Речи. Они обнаружили, что она вошла в слагателей гимнов, Принеся ее, они разделили (ее) между многими. Семеро певцов вместе приветствуют ее криками» [3, X 71, 1–3].

Процесс творчества понимается как проявление того, что уже существовало ранее в скрытом виде. Семеро легендарных риши, о которых идет речь в данном стихе,– визионеры, которые отличаются от простых людей именно этой способностью видеть скрытую часть Речи: «Кто-то, глядя, не увидел Речь, Кто-то, слушая, не слышит ее. А кому-то она отдала (свое) тело, Как страстная нарядная жена – (своему) мужу» [3, X, 71, 4]. Увидеть Речь могут только «мудрые мыслью», «незапятнанные», обладающие «лучшими» душевными качествами и движимые любовью люди. В этом же гимне говорится, что «право на Речь» имеют те, у кого «в сердце отточены порывы духа» [3, X 71, 8, 2], но те, кто «не узнал пути благого деяния» [3, X 71, 6, 4], лишены этого права. Однако главным условием проявления Речи является жертвоприношение. Лишь совершивший жертвоприношение способен «пойти по следу» Речи. Как в Ригведе, так и в Яджурведе можно часто встретить утверждение, что «речь возникает благодаря жертве» [11, I, 11, 3]. В Ригведе прототипом жертвоприношения выступает универсальный закон Рита, который, собственно, и порождает речь. Певец только находит то, что рождено вселенским законом [3, X 67, 1]. Это касается не только речи, но любого творческого акта, претендующего на сакральность, независимо от того, совершают его боги, асуры, риши или жрецы: любое сакральное действие является выражением универсального закона Риты, отождествляемого с Истиной. Ритуальное действие, а следовательно, и сопровождающая его речь рассматривались как сакральные лишь постольку, поскольку они выражали Истину. В ведах процесс творчества трактуется как изречение универсальной Истины [3, X 67, 2, 1–4].

Очевидно, этим объясняются особенности метрики Ригведы. Сравнивая метрику Ригведы с метрикой классической санскритской

поэзии, М. Винтерниц не только указывает на их качественное отличие, но и подчеркивает еще одну особенность древнеиндийской метрики – в ней фиксируется только число слогов, в то время как качество их обычно остается довольно неопределенным» [16, s. 54]. Стихотворные размеры должны были выражать универсальный закон Рита. Задача Яджурведы как раз и состояла в том, чтобы обнаружить эту связь стихотворных размеров с теми или иными божествами, элементами космоса или элементами ритуала. В «Мантраяни самхите» стихотворные размеры отождествляются с богиней Вач [11, 2, 2, 3], с петлями Варуны [11, 2, 3, 3] и одеянием Агни [11, 3, 1, 5] и с Брахманом. При этом под брахманом имеется в виду не только молитва, но и жертва, жрецы и все элементы священнодействия. Наконец, утверждается: «Брихаспати – это Брахман, стихотворные размеры – это Брихаспати» [11, 2, 2, 3]. Подобные соответствия между стихотворными размерами и богами мы находим и в Ригведе [3, X, 130, 4–5]. Слово «pada» означает и «след», и «стопа», в том числе и стихотворная, «знак» и «слово», но не всякое, а артикулированное. Ему противопоставлялось «неартикулированное слово» (niruktam). Любопытно, что одно из значений глагола «pad» – «достигать». Артикулированная речь служила для достижения неартикулированной речи. Согласно «Шатапатха брахмане», речь (vṛc) первоначально была неартикулированной и лишь позже она совершенно специфическим образом и только своей четвертой частью стала человеческой речью [14, 4, 1, 3, 12]. Как указывает Э. Харди [8, s. 135], уже в Ригведе речь, подобно жертвоприношению, имеет прототип и происхождение на небе. Как и ритуал, сакральная речь есть выражение универсального закона Рита, выражение Истины. Гимн – это «правильно составленная» речь. Не случайно одно из названий гимна – “syktam” («хорошо составленное»). От обычных действий ритуальное действие отличалось «чистотой», отсутствием прагматических мотивов. Оно не только выражало, но и отождествлялось с универсальным законом Рита, Истиной. Точно так же сакральной являлась не всякая речь, а только очищенная. Поскольку речь, звучащая в ритуале, рассматривалась как подношение богам, она, как и все, что приносится в жертву, должна быть очищенной [3, III 2, 1]. Как и всякое подношение, сакральная речь должна удовлетворять желания богов, доставлять им радость [3, X 63, 6]. Поэтому в задачу поэта входит – угадать желания бога. Этой задачей отчасти и объясняются те формы сакральной речи, которые используются в Ригведе. Наряду с сомой, излюбленным напитком Индры, молитва, прославление, хвалебная песнь, почитание рассматриваются как наиболее желанные подношения богам. [3, IV 22, 1].

Эти свойства сакральной речи обусловлены теми религиозными функциями, которые она должна была выполнять в Ригведе. Основная

функция хотара состояла в том, чтобы привлечь богов на жертвоприношение. Поэт пытается это сделать с помощью хвалебных песен [3, VIII 5, 3], почитания и прекрасных гимнов [3, X 63, 5]. Для этого сакральная речь должна быть сладостной. В Ригведе «медовая речь» насыщает и подкрепляет богов [3, I 190, 1, 2; VIII 1, 14]. Хотя в этом нельзя непосредственно усмотреть магической функции, все же и гимны Ригведы обладали, на наш взгляд, принудительной функцией. Дело в том, что насыщение и подкрепление богов – функции жертвоприношения, а жертвоприношение уже в Ригведе обладает некоторой принудительной силой. На это указывали К. Гельднер и А. Бергэнь, одни из первых исследователей Ригведы. В частности, А. Бергэнь, трактуя жертвоприношение как обмен дарами, утверждает, что бог, получив дар, становится должником жертвователя [5, III, s. 164]. Он же собрал цитаты из гимнов, которые, по его мнению, явно указывают на принудительный характер жертвоприношения и гимнов [5, I, s. 121]. Против подобного взгляда выступил Г. Ольденберг. Соглашаясь, что жертва воздействует на бога, но, подчеркивая, что плата жертвователю приходит все же из рук бога, Г. Ольденберг обвиняет А. Бергэня в том, что тот смешивает жертвоприношение с магическими действиями. Причину такого смешения он видит в том, что Бергэнь не различает молитву и магическое изречение. Согласно Г. Ольденбергу, молитва (*Gebetspruch*) – это слово, которое убеждает волю бога, а также человека. Магическое изречение (*Zauberspruch*) – «слово, которое в силу своего соответствия с предметом или процессом, которое оно обозначает вызывает следствие в мире объектов» [12, s. 315]. Ошибка А. Бергэня, по его мнению, состояла в том, что он отнес молитву к числу магических действий, «в то время как речь должна была бы идти скорее о том, чтобы отделить первые от последних как особый тип, а затем проследить взаимовлияние обоих» [12, s. 315]. Г. Ольденбург прав в том, что, согласно Ригведе, человек не может непосредственно подчинить своей воле волю богов. В Ригведе утверждается: «Ни колдуны, ни мудрецы не нарушают тех первых прочных заветов богов» [3, III 56, 1]. И жрецы, и колдуны действуют в соответствии с универсальными законами, которые боги охраняют и которым они подчиняются, как и люди. Боги потому являются богами, что они не нарушают этот закон. Каждое их действие – это жертва. Ошибка Г. Ольденберга, на наш взгляд, состоит в том, что он не учитывает этой особенности магического мировоззрения. Он приписывает воле богов больше самостоятельности, чем те имеют в Ригведе, а также трактует жертвоприношение в духе более поздних религиозных представлений.

Жертвоприношение выделяется из других магических действий как одно из наиболее эффективных магических действий: оно не только

возвращает, но и умножает дары. С этими свойствами жертвоприношения мы сталкиваемся в чисто магических текстах, согласно которым жертвоприношение следует приносить не только богам, но и животным, и даже насекомым, причем даже в тех случаях, когда мы хотим от них избавиться. В гимнах Ригvedы часто говорится о том, что священная речь вдохновляет богов. Однако, согласно гимнам Ригvedы, и вдохновение обладает некоторой принудительной силой – оно делает богов склонными совершить требуемые поступки. Эта функция сакральной речи – вдохновлять богов на поступок – является одновременно и религиозной и магической: она вдохновляет не только богов, но и поэтов [3, VIII 2, 29, 1–2]. И если по отношению к богам эту функцию сакральной речи можно трактовать как магическую, то по отношению к поэтам она является религиозной.

Сакральная речь, как и всякое жертвоприношение, поддерживает универсальный закон Рита. В одном из гимнов утверждается, что Агни «медовой речью» поддерживает закон [3, VII 7, 4, 4]. В других гимнах мы встречаем сходные утверждения: речь «несет богов», «движется вместе с богами» [3, X 125, 1]. То же самое говорится о почитании: «Почитание (namas) несет небо и землю» [3, VI 51, 8]. Эта функция сакральной речи на первый взгляд может показаться чисто религиозной. Однако это не совсем так. Согласно одному из гимнов Ригvedы, жрецы с помощью «слов-сокровищ» добиваются до оснований закона [3, III 3, 1]. Сакральная речь ведет к познанию универсального закона Рита. Однако это познание - не самоцель, а выступает в качестве необходимого условия для достижения других, чисто практических целей. Древние поэты исходили из принципа: «Придерживающийся закона, от закона и получает» [3, IV 23, 8–10]. Принудительная сила сакральной речи основывается на принудительной силе универсального закона Риты, который она выражает. Она обнаруживается уже в форме сакральной речи. Принудительная сила приписывается, в частности, почитанию (namas), которое, согласно Ригvedе, «правит богами» [3, VI, 8].

Сакральная речь не только «создает богатство», но и наделяет властью и мудростью [3, X, 125, 3–4]. Но она выполняет и карающие функции – она «убивает ненавистника священного слова» [3, X 125, 6]. Карающая и защитная функции наиболее характерна для молитвы. Брихаспати, или Брахманаспати («Владыка молитвы»), персонифицированная сила молитвы, который «породил все до одной молитвы» [3, II 23, 2] и который «приводит к цели молитву» [3, II 24, 1], характеризуется как – «испепелитель врага», «настоящий мститель за вину» [3, II 23, 11]. Но он – «сокрушитель зла при поддержке великого (вселенского закона)» [3, II 24, 17]. Именно «сверкающая колесница закона» подавляет недругов, убивает ракшасов и дарует блага [3, II 23,

3]. В Ригведе и воля людей и воля богов подчинены универсальному закону Рита. Молитва выступает как эффективное средство для достижения закона и только благодаря этому она приобретает принудительную силу. Но законы магии – это проявление закона Рита, а потому и сакральная речь наделена магическими свойствами. Ее магические функции становятся очевидными, если принять во внимание магические представления о языке.

Согласно религиозно-магическим представлениям, самым священным среди всех слов является имя. Для многих архаических народов личное имя не только атрибут своего носителя, но и важнейшая часть его Я, его второе Я. Между именем и его носителем (предметом или лицом) существует мистическая связь. Считалось, что, воздействуя на имя, можно воздействовать и на его носителя. Поэтому личные имена тщательно скрывались. Как указывает А. Хилка, ребенок рос либо без всякого имени, либо ему давалось «промежуточное имя» (*Zwischennamen*), либо имя его не оглашалось [9, s. 6]. У древних индийцев ребенок получал личное имя. Но оно хранилось в строжайшей тайне. Даже родственникам запрещалось называть имя ребенка. Для общения использовались псевдонимы. Имена мертвых тоже не разрешалось произносить. «Это делается для того, – считает А. Хилка, – чтобы нельзя было воздействовать с помощью заклинания на их «дух души» (*Seelengeister*) или же чтобы не нарушить их покой» [9, s. 7]. Считалось, что имя умершего человека остается жить в качестве тени его духа. Знающий имя умершего человека мог, в силу существования мистической связи между именем и его носителем, вызвать душу умершего и воздействовать на нее, используя имя. Но и умерший в силу той же связи мог причинить вред живым людям. Поэтому очень часто после смерти родственники умершего изменяли имена, чтобы обрести покой, и не отваживались нарушать покой умерших, чтобы не вызвать их гнева. Имя изменялось часто и в случаях тяжелой болезни для того, чтобы обмануть демона болезни, подменив одну личность другой. Новое имя создавало новую личность. Однако именование не только дает существование вещам. Согласно магическим представлениям, воздействовать с помощью магии можно только на то, что имеет имя. Переход от магии, оперирующей безличными магическими силами, к магической религии, имеющей дело уже с персонифицированными силами, в качестве которых выступают боги, был обусловлен именно магическими свойствами речи вообще и имени собственного в частности. Безличные магические силы получали собственные имена для того, чтобы на них можно было воздействовать с помощью самого могучего магического средства – речи. Именно поэтому подлинные имена не только людей, но и богов тщательно охранялись. На вопрос, имеем ли мы дело в Ригведе с подлинными

именами богов или нарицательными, можно дать однозначный ответ: имена богов, которые упоминаются в гимнах, не являются подлинными и не могли быть таковыми. Подлинные имена богов были тайными и одна из основных задач поэтов и жрецов состояла в том, чтобы охранять эти имена. И делалось это для того, чтобы не позволить непосвященным обрести магическую власть над богами. Но для нас здесь важен еще один момент. Боги выступают как хранители универсального закона Риты, как хранители Истины, знание которой и наделяет не только человека, но и богов магическими силами. Охраняя имена богов, они тем самым охраняли от посторонних истину, те универсальные законы, которые наделяли человека магической силой и властью. В одном из гимнов прямо указывается: «Поэты охраняют след истины, Высшие имена они облекли в тайну» [3, X 5, 2, 3–4]. В Ригведе процесс установления имен приписывается богам, легендарным риши Агирасам, божественным мастерам Рибху и относится к доисторическим временам. Имена устанавливались таким образом, чтобы скрыть от непосвященных обозначаемую ими сущность. В рамках магического сознания познание сущности вещей понимается как процесс практического овладения ими, как способ подчинения их своей власти. Если в задачу хотара, читавшего гимны (Ригведы), и удгатара, исполняющего саманы (Самаведы), входило пригласить богов на жертвоприношение и склонить их к выполнению просьбы, то основная задача адхварью состояла в том, чтобы подчинить своей власти скрытые магические силы и с помощью ритуальных действий направить их в нужное русло. Название Яджурведа, служебная книга жрецов адхварью, получила от слова «яджус». Яджусами назывались изречения, мантры, которые сопровождали то или иное действие. Эти мантры не только усиливали магическую силу действия, но и направляли эту силу в нужное жрецу русло. В результате, одни и те же ритуальные действия, осуществляемые на уровне тела, могли привести к самым разным результатам. Определяющая роль уровней речи и ума по отношению к уровню тела и здесь является бесспорной. Одно из названий гимнов (*syktam*). Хорошо составленными (*syktvni*) считались гимны, в которых в наибольшей степени использовались магические свойства речи. Тайный смысл ритуальных действий и изречений раскрывался на уровне ума. О том, что все действия и изречения, используемые в ритуале, имели магический характер, свидетельствуют многочисленные соответствия между элементами ритуальных действий и изречений, с одной стороны, и элементами космоса, с другой. Эти соответствия, которые мы в изобилии находим уже в Яджурведе, призваны были придать ритуальным действиям и сакральной речи не столько символический смысл, как считал, в частности, В. С. Семенов (См.: [4]), сколько магический. Они не просто

указывали, какую подстановку в своем сознании и воображении должен был осуществить жрец, но и наделяли ритуальное действие магической силой. Благодаря такого рода соответствиям и на основе магического закона сопричастности ритуальное действие отождествлялось с тем или иным космическим процессом, а жрец становился божеством (как правило, Брихаспати, или Брахманаспати). Благодаря такого рода подстановкам процесс жертвоприношения превращался в космогонический процесс.

Несколько иную функцию, чем соответствия, выполняют этимологические изыскания, которые мы в изобилие встречаем уже в Яджурведе. Известный немецкий индолог Л. фон Шрёдер по этому поводу писал: «Тяга к этимологическим изысканиям глубоко заложена в сущности индийского духа. В самом слове, в имени брахман-теолог ищет разгадку сущности вещей» [15, s. 135]. К этому следует добавить, что обозначении сущности даже в упанишадах использовалось слово *gasa*, первоначальное значение которого «сок». Согласно магическим представлением, магическая сила не только растений, но и людей, и всех вещей заключалась в их соке. Лишить сока колдунов означало лишить их магической силы. Постигание сущности понималось как овладение той магической силой, которой обладала вещь. Как указывалось выше, между именем и обозначаемым им предметом существует мистическая связь, в силу которой имя становится тождественным предмету. Слово *nirukta*, которое мы переводим как «этимология», означает «невывыказанное». В свете изложенных в начале статьи представлений ведических поэтов о видимой и невидимой части Речи, можно утверждать, что одна из основных функций этимологии состояла в отыскании тайных имен. Мотив таких поисков очевиден – овладеть скрытыми в них магическими силами. «Магическая семантика» слова выглядела примерно так: *pada* (видимое слово) – *niruktam* (невидимое слово) – *gasa* (магическая сущность). В этой связи категорически нельзя согласиться со С. Шайером, который утверждает, что «имя вещи – это не *factus vocis* (лингвистический факт), не этикетка, а подлинный эйдос предмета [13, s. 327]. Магическое сознание не знает бестелесных сущностей. Даже невидимое обладает своим «телом» (*tṛnu*). Тайное имя тоже обладает своим, правда, невидимым телом, иначе на него нельзя было бы воздействовать с помощью магии. А для магического сознания то, на что нельзя воздействовать с помощью магии, не существует. Язык, как это видно из структуры ритуала, является реальностью, которая по своим магическим свойствам отличается от физической реальности. Даже в более поздних текстах, в упанишадах, лингвистическая реальность противопоставляется физической. Для обозначения мира используется понятие *nṛpa-gṛa* (букв. «имя-форма»), где «форма» обозначает видимую

часть космоса, а «имя» – его скрытую сущность. Видимое имя как и видимый предмет относятся к *гъра*. Этимологию же интересовала невидимая часть языка, тайные имена, которые находились в непосредственной связи с сущностью вещей и обладали способностью воздействовать на них. Видимая часть языка обладает такой способностью только через сопричастность с невидимой частью.

Нельзя не упомянуть еще одну особенность языка. Древние риши были убеждены, что за внешним многообразием скрывается единая речь. Более того, они убеждены, что все многообразие языковых форм можно свести к единому слогу. Знание этого тайного слога обязательно для жреца, если он хочет, чтобы гимн достиг своей цели [3, I 164, 39, 1–4] (См. также: [1, с. 109]). Поиск тайного слога – одно из любимых занятий творцов брахман и упанишад. И это неудивительно: он обладал наибольшей магической силой, равной силе всех остальных тайных слов вместе взятых. Истоки этого мы уже находим в Ригведе.

1. Елизаренкова Т. Я. Язык и стиль ведийских риши.– М.: Наука, 1993.
2. Елизаренкова Т. Я. Мир идей ариев Ригvedы // Ригveda. Мандалы V–VII.– М.: Наука, 1999.
3. Ригveda. Мандалы I–X.– М.: Наука, 1989–1999.
4. Семенцов В. С. Проблемы интерпретации брахманической прозы (ритуальный символизм).– М., 1981.
5. Bergaigne, A. La religion vedique.– Т. 1–3.– Paris, 1886–1887.
6. Gonda J. Notes on names and the name of god in Ancient India.– Amsterdam; London, 1970.
7. Grassmann H. Wörterbuch zum Rigveda.– Leipzig: F.A. Brockhaus, 1873.
8. Hardy E. Vedisch-brahmanische Periode der Religion des alten Indiens. Nach den Quellen dargestellt.–B., 1883.
9. Hilka A. Beiträge zur Kenntnis der indischen Namegebung. Die Altindischen Personennamen // Indische Forschungen. 3. Heft. Hrsg. von A. Hillebrandt.– Breslau, 1910.
10. Hillebrandt, A. Ritual-literatur. Vedische Opfer und Zauber.– Grundriss der Indiarischen Philologie und Altertumskunde. 3. Bd., 2. Heft.–Strassburg, 1897.
11. Maitrāyanī Samhitā. Hrsg. von L. Schroeder.– Bd. 1–4.– Leipzig, 1881–1886.
12. Oldenberg H. Die Religion des Veda.– Berlin, 1894.
13. Schayer, S. Die Weltanschauung der Brāhmaṇa-Texte // Schayer S. O filozo-fowaniu Hindusów. Artykuly Wybrane.– Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1988.
14. The Shatapatha Brāhmaṇa. Ed. By A. Weber.– B.–L., 1855
15. Schröder, L. von. Indiens Literatur und Cultur in historischer Entwicklung.– Leipzig, 1887.
16. Winternitz, M. Geschichte der indischen Litteratur. 1. Halbband.– Leipzig: C. F. Amelangs, 1904.

*Лина Ярош*

**БОГОДУХОВЕННАЯ МИССИЯ СОЗДАТЕЛЕЙ  
ЦЕРКОВНО-СЛАВЯНСКОГО ЯЗЫКА**

24 мая православная церковь празднует память святых равноапостольных Кирилла и Мефодия. Историческая литература всесторонне исследовала моравскую миссию св. братьев, сыгравшую особую роль в христианизации Руси, изменившую политическую и культурную ситуацию как в славянском мире, так и в Европе.

Историки свидетельствуют, что христианизация славян началась задолго до крещения Болгарии, Руси, сербов. Это связано с поселением славян в первой половине VI в. в окрестностях Фессалоники, на Пелопоннесе и в Македонии. Способность славян понять душу другого народа и сродниться с ним способствовала возникновению своеобразного духовного и культурного феномена. И хотя богослужение в областях Византии с греко-славянским населением велось на греческом языке, проповеди там произносились и по-славянски (см.: [4, с. 2]). «Следовательно, в недрах Византии в течение длительного времени, на протяжении, во всяком случае, двух столетий, проходила незаметная подспудная работа выработки славянского богословского и литературного языка, что создало необходимый лингвистический базис для перевода св. братьями на славянский язык Священного Писания и богослужебной литературы» [5, с. 12].

Что касается Киевской Руси, то к концу 9 столетия её северная часть находилась под скандинавским влиянием, а южная испытывала влияние Византии и хазар. Убедительна точка зрения тех авторов, которые подчеркивают особую роль православной Церкви как организованной и централизующей силы, формирующей единство славянских народов. И в этом смысле уникально значение церковнославянского языка, принятого православной церковью для славян как богослужебный. Для славян стали доступны знания, накопленные Византией и полученные ею в наследство от античной цивилизации, исторический опыт юридических и этических норм, духовных ценностей, художественных идеалов. Нельзя отрицать, что письменность у славян, в том числе и на Руси, существовала и до Кирилла.

Для узкоутилитарных, хозяйственных целей использовались какие-то знаки, типа «черты и резы» [1, с. 4]. Для подобной цели заимствовались также греческие или латинские письмены. Тем не менее, семя, посеянное св. братьями имело особые плоды. Посредством восприятия христианского вероучения и мировоззрения совершился грандиозный прорыв в области самосознания древних славян. В судьбе

языка это выразилось в преобразовании регионально-племенных диалектов в национальные языки.

Сколь бы ни были убедительны исследования причин материального, политико-экономического характера развития славянских народов и их языков, невозможно отрицать тот факт, что христианизация Руси оказалась решающим импульсом в самоопределении населявших её народов, преломленным через особенности конкретно-исторического бытия. Церковно-славянская речь стала действенной силой и соборной средой ваяния славянской души.

Миссия св. братьев вписывается в рамки вселенской церковной политики великого Константинопольского патриарха Фотия, тем более, что Константин Философ был его учеником и вернейшим другом.

Вполне конкретные чаяния относительно миссии св. Братьев имела римско-католическая церковь, прежде всего в лице папы Николая I. Но деятельность Кирилла и Мефодия проявилась как некое отклонение от политики папства. В силу этого Рим стал препятствовать возрастающему авторитету св. братьев. После смерти Кирилла в 869 г. баварские епископы осудили Мефодия на пожизненное заточение, хотя через два с половиной года выпустили. Учеников Кирилла и Мефодия после смерти последнего в 885 г. изгнали из Моравии, а славянское богослужение запретили. Тем не менее, сказанное свидетельствует, прежде всего, о готовности Западной Европы и, прежде всего, стран, объединенных влиянием Византии, к встрече с народами Киевской Руси и другими славянскими народами.

Деятельность св. братьев протекала в период богословских споров по поводу добавления *Filioque* к Символу веры, утвержденного в Испании на Толедском соборе в VII веке. Споры сопровождались рядом политических и церковных недоразумений, нарастанием консервативно-охранительных тенденций в церковном строительстве и нетерпимостью к инакомыслию. Усиливалось опасливое отношение к переводам Писания. Подобные опасения были не беспочвенны, т. к. новые переводы и толкования Библии порой были следствием еретических движений, проявлением инакомыслия. Так называемые «треязычники» отстаивали право трех языков прославлять Бога – еврейского, греческого и латинского, т. к. эти языки были освящены причастностью к событию на Голгофе. Евангелист Лука повествует о распятии Христа: «И была над Ним надпись, написанная словами Греческими, Римскими и Еврейскими: Сей есть Царь Иудейский» (Лк. 23, 38). Авторитет апостольского свидетельства освящал правомерность перевода Священного Писания на греческий и латынь. «Септуагинта», составившая канон христианского Ветхого Завета, выполнена эллинизированными иудеями в III–II вв. до н. э. в Александрии. Перевод Ветхого Завета на латынь, вошедший в

историю под именем «Вульгата», осуществлен Иеронимом с 384 по 405 гг. Богослужение в Западной и Центральной Европе проходила на латыни, а в Византии – на греческом языке.

Создание церковнославянского языка – это уникальное событие в истории, которое историки, чаще всего, рассматривали в качестве простого следствия политики как западной, так и восточной церкви. Житие св. Кирилла и Мефодия свидетельствует, что путеводной нитью их жизненного подвига было служение Духу Евангелия. В I-м Послании к коринфянам ап. Павел указывает на значение языка в устройстве церковной жизни: «Но, если я не разумею значения слов, то я для говорящего чужестранец, и говорящий для меня чужестранец» (1 Кор. 14, 11). «Ибо, когда я молюсь на незнакомом языке, то хотя дух мой и молится, но ум мой остается без плода» (1 Кор. 14, 14). «Ибо, если ты будешь благословлять духом, то стоящий на месте простолюдина как скажет «аминь» при твоём благодарении? Ибо он не понимает, что ты говоришь» (1 Кор. 14, 16). «Но в церкви хочу лучше пять слов сказать умом моим, чтоб и других наставить, нежели тьму слов на незнакомом языке» (1 Кор. 14, 19). «Если вся церковь сойдется вместе, и станут говорить незнакомыми языками, и войдут к вам незнающие или неверующие, – то не скажут ли, что вы беснуетесь?» (1 Кор. 14, 23).

Призвание св. братьев свершалось в своей глубинной сути как служение делу «откровения тайны, о которой от вечных времен было умолчано, но которая ныне явлена, и чрез писания пророческие, по повелению вечного Бога, возвещена всем народам для покорения их вере» (Рим. 14, 24–25).

Слово, приглашенное св. Кириллом и Мефодием к славянским народам, свидетельствует о том, что, как священники, они следовали богодухновенной миссии пробуждения душ людей к постижению Бога.

Прогласие есмь святому Евангелию:

- Как пророки прорекли это прежде,  
Христос грядет собирать народы,  
Ибо Свет есть всему миру сему.
- 5 Это было в девятом веке  
Сказали они: слепые прозрят,  
Глухие услышат слово буквенное.  
Бога же поэтому познать должны.  
Того же ради слушайте славяне,
- 10 Ибо дар сей есть от Бога дан,  
дар Божий есть праведный удел,  
дар душам, никогда телам,  
душам тем, которые и примут.

Матфей, Марк, Лука и Иван  
15 учат весь народ, глаголя:  
Те, кто своих душ красоту  
видит, любите радоваться этому,  
греховную тьму отгоните  
и мира сего дела отложите  
20 и райское житие приобретите  
и избежите огня горящего  
Слушайте ныне от своего ума,  
слушайте славянский народ весь,  
слушайте слово, от Бога придет,  
25 слово же пища человеческой душе,  
слово же укрепляет и сердце и ум,  
слово готовит Бога познать.  
Как без света радость не будет  
оку видеть Божию тварь всю,  
30 все ни лепо ни видимо есть,  
так и душа всякая без букв,  
не узнает Закона Божия,  
закона книжного и духовного,  
закона, Рай Божий являющего.  
35 Так как те, которые грома раскаты  
не слышат, Бога могут ли бояться?  
Ноздри же опять, цветы не обонявшие,  
как Божие чудо разумеете?  
Так как уста, которые сладость не чувствуют,  
40 как каменного делают человека.  
Более же сего душа безбуквенная  
Является в человеке мертва.  
Это все мы, братие, осмысливаем  
Словом, свету подобным,  
45 которое человека весьма отличает  
от жития скотского и похоти,  
да не имейте ум неразумен,  
подобно язычникам, слушающим слово  
как медного звона глас слышите.  
50 Ибо святой Павел учит изрекая:  
Молитву свою воздай прежде Богу,  
когда хочешь слов пять изречь  
с разумом /своим беседовать/  
чтобы и все братья разумели,  
55 нежели те слова неразумные.

- Которые человек не разумеет  
которые не умножат притчи мудрые,  
повествующие беседы истинные нам?  
Так же как тело платьем сокрыто,  
60 все тленное хуже язвы гниющей,  
когда своей пищи не имеет,  
так и душа всякая лишается жизни,  
Божией не имея жизни,  
когда Слово Божие не слышит.
- 65 Иные же еще, притчи мудрые очень  
пусть словом люди полюбят их,  
желающие расти Божиим ростом.  
Кто веры сей не ведает праведной?  
Как семена упавшие на ниву,  
70 так в сердца человеческие,  
даны Божии буквы необходимые,  
да взрастет плод Божий лучше.  
Кто может притчи все /изреченные/,  
сообщить без книг народам,  
75 в словах смысла не имеющих.  
Нет, что не умеют народы все,  
может открыть немощь сих.  
Только свои догадки прилагая,  
большой ум в малые речи искажается
- 80 ибо нагие и босые без книг народы  
борются не способные без оружия  
с противником без оружия  
с противником душ наших  
готовящим муки вечные плена.  
Коего, потому врага, народы, не любите,
- 85 Боритесь же с ним размышляя много,  
отворяя прилежно уму двери,  
оружие принимая твердое ныне,  
что говорят книги Господние,  
голове причиняя весьма затруднения.
- 90 Буквами этими, тому кто примет  
мудрость, Христос глаголит  
и душу вашу /буквами/ укрепляет,  
апостолы с пророками всеми.  
Потому что те, кто слова эти произносит
- 95 способны будут врага убить  
победу принося к Богу стойко,

опаляя ведением тела гниющие  
освещая жизнь ту, что как во сне  
не падайте, крепко же стойте,  
100 к Богу приближаются лишь храбрые,  
стоят одесную Божию престола,  
всегда огненным поядающего языком,  
падшие с ангелами во веки  
постоянно славьте Бога милостивого  
книжными всегда песнями  
Богу имеющему к человеку милость.  
Тому подобает всякая слава,  
честь и хвала, Божию Сыну, вместе  
с Отцем и Святым Духом  
110 во веки веков от всего мира.  
Аминь.

(Перевод с церковно-славянского мой – Л.Я.) [6, с. 278–281].

Так же, как отдельный человек, разные народы проходят определенные этапы как материального, так и духовного развития. Языческое мировосприятие соответствует тому уровню развития духовного потенциала человека, когда доминируют родовые стереотипы мышления, опирающиеся на традицию доверия к свидетельствам внешних чувств. Это период как бы полусонного отношения к действительности, где определенные эмоциональные состояния переживаются по аналогии с природными катаклизмами. Мысль направлена, прежде всего, на различение явлений внешнего мира, на решение проблем внешнего существования в природной и социальной среде. Не случайно лексикон любого национального языка приспособлен, по преимуществу, для ориентации во внешней среде обитания. Причем, структуру языка определяют слова, имеющие общезначимый, и в силу этого, как бы, объективный смысл.

Герменевтические аспекты религиозной коммуникации имеют некоторые общие проблемы донесения информации как устной, так и письменной в переводе на другой язык. Проблема понимания является определяющей и обуславливает поиск тех языковых средств, которые наиболее адекватно передают содержание первоисточника. Различное понимание, порождающее конфликты, возникает в силу множества факторов, а именно: специфики национального языка, порожденного духом народа, его среды обитания, традиции; личности и квалификации переводчика, цели перевода. Если говорить о цели перевода, то нужно учитывать, что языки (например, искусственные) не только открывают содержание переводимого текста или сообщения, но могут и скрывать истинные смыслы от профанов, шифровать. Итак, несомненно, что

история культуры в целом, а тем более языковедения свидетельствует о том, какие трудности возникают при переводе сообщений относительно объектов равно доступным носителям различных национальных языков, т. е. языков в горизонтальном аспекте использования, обусловленном чисто земными, житейскими обстоятельствами.

Что же касается проблемы донесения истин Священного Писания новообращенным или, если еще точнее, пробуждения сознания народа для восприятия иного измерения реальности, формирования способности воспринимать и понимать слово Бога (божественное откровение), то можно предполагать, что Кирилл и Мефодий столкнулись со следующей дилеммой. С одной стороны, апостол Павел говорил, что лучше учить на понятном языке, иначе люди «не назидаются». С другой стороны, перевод на простой (профанный) язык может сопровождаться утратой святости. Св. братья избрали третий путь – создания таких языковых форм, лексические, грамматические и стилистические особенности которых свободны от профанных смыслов и способны нести аутентичное содержание Священного Писания как своего первоисточника. В споре со своими противниками Константин Философ убедительно аргументировал соответствие своего дела идее откровения Господня: «Не идет ли дождь от Бога равно на всех, не сияет ли для всех солнце, не равно ли мы все вдыхаем воздух? Как же вы не стыдитесь лишь три языка признавать, а прочим всем народам и племенам велите быть слепыми и глухими? Скажите мне, зачем делаете Бога немощным, как если бы не мог дать народам своего письма, или завистливым, как если бы не хотел дать? Мы же знаем многие народы, что владеют искусством письма и воздают хвалу Богу каждый на своем языке» [3, с. 88–89].

Церковнославянский язык никогда не был обретением только одного народа. Он не является продолжением разговорного или литературного диалекта. Он был и есть языком воцерковления всех славян. Более того, с распространением и укреплением христианства на Руси, начиная с XII ст., отмечается тенденция формирования украинского и русского языков. Но весьма длительное время, несколько столетий церковно-славянский язык выполнял функцию также языка высокого стиля – языка культуры, книги, официальной документации, средства выражения богодухновенной правды. Можно утверждать, что церковнославянский язык имел решающее влияние на формирование как русского, так и украинского литературных языков, будучи средством наиболее точного выражения высших религиозных ценностей.

Вяч. Иванов проводит аналогию воздействия церковнославянского языка на языки народов Руси с таинством крещения, а дело Кирилла и Мефодия оценивает как духотворное и преображающее. «Воистину

феургическим представляется их непостижимое дело, ибо видим в нем, как сама стихия славянского слова самопроизвольно и любовно раскрывалась навстречу оплодотворяющему ее наитию, свободно поддавалась налагаемым на неё высшим и духовнейшим формам, отклоняя некоторые из них как себе чуждые и порождая взамен из себя самой требуемые соответствия, не утрачивая ни своей лексической чистоты, ни самородных особенностей своего изначального склада, но обретая в счастливом и благословенном браке с эллинским словом свое внутреннее свершение и полноту жизненных сил вместе с даром исторического духовного чадородия» [2, с. 355].

Церковно-славянский язык является языком особого назначения. Название «церковный» указывает на употребление его в церковном богослужении, а название «славянский» указывает на то, что им пользуются славянские народы. Можно предполагать, что Кирилл и Мефодий прозревали особую роль церковно-славянского языка в формировании близких по происхождению народов, смысл свершения которой открывается через единство в Духе.

1. (Гаманович) Алипий, иеромонах. Грамматика церковно-славянского языка.- М., 1991
2. Иванов В. Наш язык // Вехи. Из глубины.- М., 1991.
3. Сказания о начале славянской письменности.- М., 1981
4. Флоря Б. Н. Славянская письменность и европейская культура раннего средневековья.- М., 1985.
5. Экономцев И. Н. Православие. Византия. Россия.- М., 1992.
6. Markus Osterrieder Sonnenkreuz und Lebensbaum Irland, der Schwarzmeer-Raum und die Christianisierung der europäischen Mitte.- Stuttgart, 1995.

**Розділ 2.**  
**Соціокультурні параметри мовного життя**

*Людмила Аверкиева*

## **ОТРАЖЕНИЕ ДУХОВНОГО КРИЗИСА XX ВЕКА В ФИЛОСОФИИ ДИАЛОГА МАРТИНА БУБЕРА**

XX век начался и продолжался как осознание философией, искусством кризиса культуры, человека, общества. Истоки этого кризиса усматривают в тех процессах в Европе, которые в середине XIX века были выражены в ницшевском «Бог умер». Новоевропейский человек, в своем творческом самоутверждении поставивший самого себя в основание познания и деятельности, перестал ориентироваться на сверхчувственные абсолютные духовные ценности, потеряв в конце концов и надежную опору своего существования, и собственную самоидентичность. Бог в течение долгого времени являлся основой всякого человеческого смыслоконституирования и гарантом не только истинности его познаний, но и подлинности его бытия. В деистическом мировоззрении Нового времени он оказался выведенным за пределы мира, лишившегося в результате этого божественного измерения, что закончилось пониманием европейским человеком природы как объекта его собственного господства и сырьевого придатка к производству и превращением самого человека в функциональный придаток к техническим средствам, обеспечивающим ему это господство. Это означало наступление эры технической цивилизации, опустошение духовных ценностей, утрату человеком целостности, полноты бытия. Утверждая свое самосознание единственно несомненным бытием, человек декартовской формулой *cogito ergo sum* поставил себя в центр своей жизни, пытаясь таким образом достичь наиболее достоверного обоснования всех своих жизненных попыток познавать и быть, но, убедившись в неабсолютности такого обоснования, в конечном счете пришел к скептицизму, релятивизму и онтологическому нигилизму.

Философия XX века осмысляла как источники кризиса в культуре, так и возможные пути выхода из него. По мнению А. Швейцера, переломный момент в культуре западного человека начался еще с XIX века, когда «силы этического прогресса иссякли, в то время как достижения духа в материальной сфере нарастали, являя блестящую картину научно-технического прогресса» [7, с. 75]. Сложившаяся ситуация повлекла за собой пагубные перемены в духовной жизни человека. Произошла подмена духовных благ материальными. Человек стал зависим от технического прогресса, и как следствие, потерял свою свободу и способность творчески мыслить – те качества, которые, по мнению Швейцера, определяют человека как полноценного носителя культуры. В новой картине бытия человек теряет свою ценность, становится вещью, материалом, оказывается в мире антигуманности и

бездуховности. Человечество теряет свой творческий потенциал в постоянной борьбе за независимость от природы, и эта борьба, по словам философа: «уменьшает количество независимых существ внутри самого человечества» [7, с. 45].

Подобные размышления о пагубном влиянии технического прогресса на духовный мир человека мы находим у А. Тойнби. «Все усилия промышленника направлены на преобразование Природы, тогда как Человеком и отношениями между людьми он пренебрегает. Влияние человека на силы Добра и Зла возросло невероятно с основанием новых источников энергии, но это, увы, не прибавило Человеку мудрости или добродетели, не убедило его в том, что в царстве людей милосердие более ценно, чем часовой механизм» [6, с. 268].

С точки зрения М. Бердяева, внедрение «машин» в жизнь человека ознаменовало начало глубокого духовного кризиса. Машина разрывает связь между прогрессом духовным и техническим, втягивает человека в парадоксальную ситуацию, в которой «без техники невозможна культура, с ней связано самое возникновение культуры, и окончательная победа техники в культуре, вступление в техническую эпоху влечет культуру к гибели». Философ делает акцент на том, что техническая эпоха в первую очередь опасна для души человека, для его личностного «Я» [2, с. 502].

К. Ясперс оценивает данную ситуацию как разрушительную для человеческого духа, так как весь современный мир превратился в одну большую фабрику. Человек становится придатком огромной машины. Он теряет связь с прошлым и будущим, живя в «узкой полоске настоящего». К. Ясперс видит альтернативу в общечеловеческой коммуникации, которая позволит создать фундамент новой культуры, знаменующий новый этап в духовном развитии человека.

Свой способ восстановления утерянной человеком его идентичности предложила философия диалога. Идея диалога как средства обретения человеком утраченной им самоидентичности, способа возрождения ценности личности и индивидуальности получила свое развитие в работах М. Бубера, Ф. Эбнера, О. Розенштока-Хюсси, Г. Марселя, Ф. Розенцвейга, М. Бахтина, Э. Левинаса, Б. Вальденфельса и др., которые видят в диалоге путь к воскрешению духовных ценностей, возвращению к вечному Ты – Богу.

Знаменитая книга М. Бубера «Я и Ты» стала первой работой, в которой прозвучала идея диалога как средства преодоления духовного кризиса. Она явилась своеобразным отражением этого кризиса и дала толчок для разработки разного рода концепций диалога и межличностной коммуникации, а само творчество М. Бубера стало предметом пристального изучения такими западными учеными как, например: Ч. Д. Аксельрод, М. Л. Даймонд, П. Вермес, М. Фридман и др. С 80-х годов к

творчеству М. Бубера обратились и отечественные ученые. В статьях П. С. Гуревича, Г. С. Померанца, Л. А. Чухиной мы найдем очень тонкий и глубокий анализ творчества философа. Заметное место среди этих работ занимает и монография М. Перлина «Бахтин и Бубер». Указанные исследования преимущественно посвящены реконструкции концепции Бубера и трактуют диалог в качестве средства спасения человека от духовного кризиса, недостаточно освещая те положения учения философа, которые заслуживают критического анализа. Целью данной статьи является такое осуществление анализа концепции диалога Мартина Бубера, которое избежало бы наблюдаемой однозначности выводов.

В работе «Проблема человека» М. Бубер замечает, что антропологическая проблема в XX ст. достигла своей зрелости. Такое внимание к проблематике человеческого бытия, по мнению философа, связано не только с общим развитием философии, но и с духовным кризисом человечества XX столетия. М. Бубер выделяет два основных фактора, которые, по его мнению, усугубили кризис человеческого бытия.

Один из таких факторов имеет социологическую природу. Здесь подразумеваются те «человеческие общности», которые в данный момент подвергаются распаду. Их прогрессирующий распад приводит человека к новому «приступу одиночества». Новые общественные формы не могут заменить прежних органических форм совместной человеческой жизни. Они создают искусственные межчеловеческие связи, которые не дают человеку защиты от одиночества [4, с. 246].

Второй фактор М. Бубер определяет как фактор истории духа. На протяжении столетия человечество погружалось в духовный кризис. Отличительной чертой кризиса XX столетия стало обособление человека от мира, который он создал сам. Эта обособленность повлекла за собой негативные последствия для самого человека. Созданный мир подчинил себе человека. Человек предстал перед новой для него реальностью, смысл которой заключался в бессилии человека перед этим миром. Поэтому вопрос о сущности человеческого бытия зазвучал еще более актуально.

В поиске ответа на данный вопрос М. Бубер не поддерживает точку зрения ни «индивидуалистического» подхода, ищущего сущность человека в изолированном индивиде, ни «коллективного» подхода, пытающегося открыть сущность человека в коллективе. Для философа ни тот, ни другой метод не дает о человеке полноценного целостного знания. Индивидуалистическое мировоззрение видит человека в его обращенности и замкнутости на себе, что может дать только приблизительное понимание человека и его бытия, которое, по мнению философа, носит вообще иллюзорный характер. Для того чтобы постичь

человека целостно и выйти из кризисной ситуации, философ считает этот путь недостаточно верным, так как видит в нем дальнейшую обреченность человека на сознательное одиночество. Современный коллективизм, по мнению М. Бубера, также обречен на неудачу. Человек, спасаясь от одиночества, вливается в «общую волю», тем самым снова попадает в иллюзорную ситуацию, ибо в коллективе человек все равно не может избавиться от своего внутреннего одиночества.

Как альтернативу этим позициям М. Бубер предлагает свой подход. Смысл его позиции заключается в создании нового мировоззрения, которое не будет ни возвратом к одному из названных подходов, ни компромиссом между ними. В антропологии М. Бубера предметом исследования является не индивид и не коллектив, а «человек с человеком». Такой подход к выяснению сущности человека и его бытия, по мнению философа, дает возможность увидеть «динамическую двойственность» человека. Раскрытие и анализ этой двойственности, по словам философа, и определит сущность человека.

Искомой величиной в данном анализе для философа является сфера Между (*deswischen*). По мнению Бубера, эта сфера характеризуется своей прямой причастностью к межчеловеческому событию, и диалог в этом случае является адекватным выражением области «Между». Суть диалога, считает Бубер, реализуется не в участниках диалога, не в мире, в котором они пребывают наряду с вещами, а *между* участниками диалога, в том измерении, которое доступно только им и существует между ними.

Время показало, что философия диалога М. Бубера, вскрывающая важные моменты межчеловеческого со-бытия, одновременно является отражением глубоких противоречий, свойственных западной цивилизации XX века. О таких признаках кризиса в самой концепции диалога М. Бубера речь пойдет ниже.

Бубер делает акцент на межличностных отношениях, различая два «способа бытия» человека – «Я–Ты» и «Я–Оно». Он считает «Я–Ты» первичным и основным отношением, потому что полноценное и самодостаточное Я формируется в рамках именно этого отношения: «Я основного слова Я–Ты проявляется как личность и осознает себя как субъективность» [4, с. 69]. «Отношения» для философа первичны по отношению к «Я» и «Ты». Этим отношениям не предшествует опыт и знания из прошлого, отношения «Я–Ты» существуют только в настоящем. Философ утверждает, что «между Я и Ты нет ничего отвлеченного, никакого предшествующего знания и никакой фантазии» [4, с. 31].

Диалогические отношения, которые устанавливаются между Я и Ты, согласно Буберу, дают возможность постичь человека целостно.

Он пишет, что «средоточение и становление в целостное существо не может осуществиться ни через меня, ни без меня: я становлюсь Я, соотнося себя с Ты, становясь Я, я говорю Ты» [4, с. 31].

Своеобразие концепции диалога М. Бубера состоит в том, что в ней духовное возрождение человека сопряжено с определенным отрицанием самоценности Я. Этот парадокс объясняется тем, что философ не видит возможности воссоздать некую гармонию между миром и человеком, между человеком и человеком путем совершенствования индивида. По мнению философа, надо идти путем воссоздания межличностных отношений, которые будут иметь характер диалога и предполагают максимальное внимание участников диалога друг к другу. Философ пишет: «Дух не в Я, он между Я и Ты. Будет неверным уподобить дух крови, что струится в тебе, он как воздух, которым ты дышишь» [4, с. 51]. В таком обесценивании инициативы Я в концепции Бубера находит выражение кризис человека и культуры, выросшей на основе трансцендентальной субъективности. Человек уподобляется сосуду, через который протекает и встреча, и Дух, и слово. Я человека не является изначальным инициатором ничего из того, что содержательно наполняет диалог. Бубер наделяет этот процесс такой характеристикой, как таинственность, и на этом в общем-то останавливается. Ни слово, которое для Бубера есть Дух, ни момент встречи не несет отпечаток изначального человеческого акта. Философ пишет: «Человек пользуется разными языками – языком речи, искусства, действия, дух же один: ответ являющемуся из тайны и обращающемуся к нам Ты. Дух есть слово. И подобно тому, как устная речь сначала оформляется в слове в мозгу человека, затем озвучивается в его гортани, хотя то и другое суть лишь своего рода рефракция истинного процесса, ибо поистине речь не заложена в человеке, но человек пребывает в речи и говорит из нее, – так всякое слово, так всякий дух» [4, с. 51].

Здесь хочется поставить вопрос, которым задался другой представитель философии диалога, О. Розеншток-Хюсси: «Что есть человек?». Действительно, что есть человек до встречи с Ты. Ведь из слов Бубера даже встреча с Ты не зависит от Я: «Ты встречает меня по милости, его не обрести в поиске» [4, с. 30]. Что тогда может побудить Я искать Ты, если до формирования этого *Между*, конституирующего смысл Я, само Я не установило собственного смысла, намерения и стремления?

Если остановиться на этом моменте рассуждений Бубера, окажется проблематичным и требующим дополнительных обоснований его утверждение о том, что диалогические отношения приводят к становлению человека как самодостаточного и внутренне суверенного «Я». Ведь оказывается, что Бубер лишает человека до встречи с Ты духовной наполненности и тем самым отрицает у него наличие

внутренней свободы, обеспечивающей выбор Ты. В кризисной ситуации, вызванной доминированием научно-технического прогресса, лишить человека этого качества может означать одно: полное обесценивание человеческого «Я». Но свобода и духовность неотделимы друг от друга. На это справедливо обращает внимание А. Швейцер, когда он пишет: «способность человека быть носителем культуры, то есть понимать ее и действовать во имя ее, зависит от того, в какой мере он является одновременно мыслящим и свободным существом» [7, с. 40]. И для самого Бубера значимость “событие-встреча” выходит далеко за пределы встречи Я с Ты. Это событие философ характеризует как момент рождения новой культуры. По его мнению, направленность этого события будет долгие годы поддерживать человечество в рамках этой культуры. Философ понимает, что: «этот акт, подкрепленный действующей в этом же направлении силой последующих поколений, творит свое собственное понимание космоса в духе – лишь через этот акт космос человека становится снова и снова возможным; только теперь человек может снова и снова со спокойной душой строить жилище дома для людей в пределах собственного понимания пространства» [4, с. 62]. Но опять же человек должен чувствовать индивидуальность, личность, которая может себя полноправно реализовать в диалоге, и только тогда человек может использовать потенциальную свободу и стать полноправным носителем культуры.

Поэтому Бубер все-таки наделяет человека действием, которое выражается в имманентном стремлении к встрече. Именно это желание у человека в какой-то мере дает надежду на встречу с Ты. «В начале – отношения: как категория сущности, как готовность, вмещающая форма, модель души; априори отношения; врожденное Ты» [4, с. 43]. И вместе с тем Бубер говорит, что эта встреча может прийти по милости. Здесь вводится трансцендентный Абсолют как основа установления диалогических отношений. Философ ставит человека в парадоксальную ситуацию: с одной стороны, человек наделен врожденным стремлением к отношению, а с другой стороны встреча не зависит от человека, но от этой встречи зависит цельность, становление и внутреннее состояние человека. Для того чтобы все-таки свершилась встреча, Бубер выводит Бога из мира человеческой субъективности, куда, как считает философ, поместила его современная философия, в мир объективности. Современный человек ощущает себя отчужденным и чужим в этом мире, по мнению Бубера, в силу того, что только субъективность и человеческая мысль, изолированные от Божественного бытия, не смогут дать человеку знание о бытии как таковом. Как мы говорили выше, бытие для Бубера существует «между» – между Я и Ты, между человеком и Богом. Бог у Бубера предстаёт как высший партнёр в диалоге. Бог, Вечное Ты – это

одновременно высший собеседник, партнёр в диалоге, и сила, делающая возможными все другие встречи Я–Ты. Диалог с Вечным Ты является основанием всех встреч Я–Ты благодаря всеобщей основе бытия, полноценное ощущение которого приходит, когда мы вступаем в любое отношение Я–Ты. Но только диалог между Я и Вечным Ты продуцирует смыслы, которые создают вседержашую основу человеческого бытия. В этом диалоге человек выходит из мира отчуждённости. Мир предстаёт перед человеком как единый дом бытия, где при каждой встрече с Ты человек познаёт Бога и в Боге открывается человеку мир. Вечное Ты вносит в бытие человека цельность, некую завершенность и самождественность.

Другие представители философии диалога придают решающее значение не самим по себе диалоговым отношениям, а «Я» как их истоку. Так, в концепции диалога М. Бахтина мы находим мысль об огромной важности «Я». Философ ставит личность в центре своей «бытийственной вселенной». Для русского философа суть диалога лежит не в межличностном пространстве, не в области «между», а в категории «Я» и «Ты». Бахтин говорит о вечном элементе человека – о духе. Но его он не трансцендирует, что дает право признать человека единственной силой, способствующей диалогу и до конца раскрывающейся только в нем.

Бубер придерживается противоположной точки зрения, не видит ценности в изолированном «Я»: «Нет Я самого по себе, есть только Я основного слова Я–Ты, и Я основного слова Я–Оно» [4, с. 24]. Из этого видно, что лишенное Божественного основания и диалога “Я”, вступая в диалог с человеческим “Ты”, не несет в себе никакой значимой информации. Выходит, что диалог становится предметным и наполняется смыслом благодаря тому, что в него включается Высшее Ты.

Бубер прочувствовал всю трагедию двойственности человеческого бытия: «Но в том состоит возвышенная печаль нашей судьбы, что каждое Ты в нашем мире должно становиться Оно» [4, с. 35]. Этим переходом из отношений «Я–Ты» в отношения «Я–Оно» он объясняет становление Я как *самостоятельной* личности: «Основное слово Я–Оно может быть сказано только благодаря этому сознанию, только через обособленное Я» [4, с. 39]. В свете этого становится понятным, почему Бубер видит ценность не в Я, а в отношении Я–Ты: «Мир как опыт принадлежит основному слову Я–Оно, основное слово Я–Ты создает мир отношений» [4, с. 26]. Он считает, что растворение человека в отношениях «Я–Оно» неизбежно влечет утрату им подлинной сущности: «Тот, кто живет лишь с Оно, тот не человек» [4, с. 49]. Из этого можно сделать вывод, что в универсализации отношения «Я–Оно» Бубер видит основную причину

духовного кризиса человечества. Эти отношения несут в себе двойственный смысл: с одной стороны, человек познавая и преобразуя мир, реализует свой творческий потенциал, а с другой, это приводит к росту мира Оно, духовно опустошающему личность.

Вместе с тем, Бубер не склонен считать само по себе отношение «Я–Оно» злом. Он пишет: «Я–Оно не причастны злу, как и материя не причастна злу. Основное слово Я–Оно причастно злу, как и материя, когда она претендует на то, что она есть само бытие» [4, с. 56].

В сегодняшнем мире произошла подмена: отношения Я–Оно пытаются утвердиться на месте подлинного бытия – и, как результат, духовный потенциал человека слабеет. По этой причине мы наблюдаем энергичную слабость отношений Я–Ты. Вследствие этого выстраивается опасное для человека соотношение между Я–Ты и Я–Оно. Как удержать первенство отношений Я–Ты, как восполнить духовный мир человека – эти вопросы у Бубера остаются открытыми. Такое неравное соотношение между Я–Ты и Я–Оно влечет за собой потерю целостности восприятия мира. Человек все дальше уходит от своей подлинной сущности. Научные поиски в этой сфере необходимы, любые открытия в этой области смогут положительно повлиять на духовную жизнь человечества XX столетия.

Как нельзя точнее мир, в котором живет наш современник, описал А. Блок:

Двадцатый век... Еще бездомней,  
Еще страшнее жизни мгла,  
Еще чернее и огромней  
Тень Люциферова крыла.  
Что, ж человек? – За ревом стали,  
В огне, в пороховом дыму,  
Какие огненные дали  
Открылись взору твоему?  
О чем – машин немолчный скрежет?  
Зачем – пропеллер, воя, режет  
Туман холодный – и пустой? [3, с. 143-145]

Поэтому подлинный диалог между «Я» и «Ты» в данной ситуации может дать целостные знания о мире, о человеческом бытии в целом.

Человек приходит к диалогу как личность, которая рефлексивна, которая способна слушать и понимать. Умение слушать снимает в человеке агрессию по отношению к «Ты», к миру. В результате такого совместного творческого акта Я и Ты могут открыть подлинное бытие. Мир предстанет перед человеком не как нечто чужое и другое, а как дом, в котором есть место человеку. Субъектно-объектные отношения к миру отдалают человека от понимания подлинного мира и себя в нем. И только диалогизируя с миром, человек может успокоиться в нем, посмотреть на

достижения в науке, медицине как на результат диалогических отношений, вычеркнуть все то, что мешает жить вечному диалогу.

Концепция диалога М. Бубера во многом наделила «Я» пассивностью в диалоге. Кроме этого, антропологический аспект в ней был освещен недостаточным образом. Главный и волнующий вопрос XX–XXI века: «что есть человек?», – так и остался открытым. При этом концепция диалога Бубера показала, как важны для человеческого бытия диалогизированные отношения, обоснованные Божественным участием, как гармонично в их условиях чувствует себя человек, какие горизонты бытия могут открыться ему. Для человека XXI столетия, который находится в дискурсе постмодерна и авангарда, более тщательное внимание к антропологическому вопросу в философии диалога может стать основой для возрождения духовной сферы человечества, что отвечало бы потребностям и желаниям современного человека.

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е.– М.: Сов. писатель, 1963.– 363 с.
2. Бердяев Н. Философия свободы.– М., 2002.
3. Блок А. Два века // Блок А. Избранное.– М., 1975.
4. Бубер М. Два образа веры.– М.: АСТ, 1999.– 592 с.
5. Осипова Н. А. Современная философия диалога (философия встречи) Ф. Розенцвейг – М. Бубер – Э. Левинас – М. Бахтин // Философия XX в.– М., 1997.
6. Тойнби А. // Антология культурологической мысли / Авт.-сост.: С. П. Мамонтов, А. С. Мамонтов.– М.: РОУ, 1996.– 363 с.
7. Швейцер А. Культура и этика.– М.: Прогресс, 1973.– 343 с.
8. Ясперс К. Смысл и назначение истории.– М.: Политиздат, 1991.– 572 с.

*Александр Афанасьев*

## **НАРРАТИВ И СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ**

В современной методологической литературе хорошо осознан кризис универсалистски-рационалистических научных представлений. Происходит пересмотр принципов и размывание границ научной рациональности, претендовавшей на адекватную репрезентацию реальности. Осуществляется проникновение понятий и методов гуманитарных наук в социальные и естественные науки, а не только наоборот, что вновь и вновь ставит вопрос о способах репрезентации природной и социокультурной реальности. Методология науки все чаще обращается к категориальному базису и методам гуманитарных наук. Одной из причин такой ситуации стало понимание ограниченности позиции субъекта как автономного и незаинтересованного наблюдателя, осмысление его детерминированности различными социокультурными формами, в особенности социальными и языковыми стереотипами. Гипотезы теоретиков структурализма и постструктурализма о текстуальности и нарративности форм культуры очень быстро вылились в происходящий на наших глазах нарративный поворот в научных исследованиях, когда понятия нарратологии широко используются не только в рамках литературной теории структуралистского толка, а в самых различных областях знания. Сильный резонанс имела идея Ж. Ф. Лиотара о замене объяснительных теорий нарративами. В этой связи **актуализируется проблема методологического анализа сущности нарратива как формы бытия знания в культуре, в частности, его репрезентативной функции и способов его включенности в социокультурную реальность.**

Нарратив (от английского «narrative» – повествовательный, повествование) как эмпирическая данность весьма разнообразен, но, на первый взгляд, очень прост. Это различные истории: рассказы для детей, дискуссии на кухне, автобиографии, воспоминания об отпуске, сообщение о приснившемся сне или о болезни, обсуждение научных проблем. Длительное время нарратив исследовался лишь в теории литературы и лингвистике. Было, в частности, установлено, что понятие «нарратив» означает несколько иное, чем повествовательный текст, рассказ. Акцент делается не на событие рассказывания, а на сами рассказываемые события, на «историю», которая как бы упорядочена еще до текстуального изложения. Но такая упорядоченность возникает, как утверждают нарратологи, именно благодаря повествованию, только эта работа остается обычно незаметной, что порождает иллюзию объективного описания реальных упорядоченных в пространстве и во времени событий. Поскольку повествование присуще любой сфере человеческой

деятельности, все возрастающий интерес к нарративу быстро вышел за пределы теории литературы.

Понятие нарратива было обобщено, расширено и в то же время специфицировано в широком спектре вопросов, изучаемых лингвистикой, литературоведением, психологией и др. Нарратив стал не просто предметом многих теоретических исследований. Его прочат на роль настоящей парадигмы методологии гуманитарного и не только гуманитарного знания. Главным источником нарративного поворота считается «открытие в 1980-х гг. того, что повествовательная форма – и устная и написанная – составляет фундаментальную психологическую, лингвистическую, культурологическую и философскую основу наших попыток прийти к соглашению с природой и условиями существования» [2, с. 30]. С одной стороны, это – проявление общего кризиса рационалистических методологических моделей, основанных на естественнонаучных идеалах, с другой – осознание ограниченности известных позитивистских и марксистских установок на поиск законов человеческого поведения.

Нарративный поворот сомкнулся с так называемым «лингвистическим поворотом» в исторической науке, то есть с мощной методологической самокритикой, которой подвергла себя западная историография во второй половине XX века. Тогда обратили внимание на обусловленность исторических концепций не фактами и даже не только философскими и идеологическими убеждениями и предрассудками историков, а, прежде всего, законами языка, применяемого в повествовательных целях, особенно схемами рассказывания.

Необходимые условия нарратива – действующие лица и развивающийся во времени сюжет. Этим условиям отвечают многие виды повествований: басни, мифы, сказки, фольклорные истории, объявления, эволюционные объяснения и т. д. в форме диалогов и монологов, литературных и обыденных историй, устных и письменных текстов. Сюда могут входить правдивые и вымышленные истории, некоторые исторические, правовые, религиозные, философские, научные тексты. В обобщенном смысле «нарратив – это имя некоторого ансамбля лингвистических и психологических структур, передаваемых культурно-исторически, ограниченных уровнем мастерства каждого индивида и смесью его или ее социально-коммуникативных способностей с лингвистическим мастерством» [2, с. 30]. Нарратив представляет собой универсальную характеристику культуры в том смысле, что нет, по-видимому, ни одной культуры, в которой отсутствовали бы те или иные его виды. Любая известная человечеству культура была культурой, рассказывающей истории. Культуры аккумулируют и транслируют собственные системы смыслов и вообще опыт посредством

повествований, запечатленных в мифах, легендах, сказках, эпосе, драмах и трагедиях, историях, рассказах, шутках, анекдотах, романах, коммерческой рекламе и т. д. Способность быть носителем культуры неотделима от знания смыслов ключевых для данной культуры повествований. Степень социализации индивида также связывается с уровнем его языковой компетентности, решающим фактором которой является способность индивида рассказывать и пересказывать истории. Иными словами, без нарратива невозможно социальное взаимодействие, создание и трансляция различных видов знания, а также становление личности.

Рассказывание историй в виде исторических описаний, художественных повествований и т. п. представляет собой нарративное описание. В литературной критике, семиотике, историографии выделены черты нарративного описания, позволяющие охарактеризовать нарратив в рамках культуры.

Среди этих черт отмечают, во-первых, наличие конечной цели рассказа, из которой все упоминаемые события получают объяснение. Во-вторых, в нарративном описании имеет место отбор наиболее важных событий, непосредственно относящихся к конечной цели. В-третьих, в нарративе осуществляется упорядочивание событий в определенную временную последовательность. Функцию нарратива в темпоральном отношении часто называют «осюжечиванием». Сюжет является посредником между событиями и рассказываемой историей, объединяя хронологическое с нехронологическим, трансформируя события в историю, «схватывая их вместе в акте рефлексии и направляя к заключению или цели» [8, р. 286].

В то же время, не все формы организации и представления знания являются нарративами. Ненарративными, например, в науке, могут быть такие описания, объяснения, перечисления, логические рассуждения, модели, теории, классификации, в которых отсутствует повествовательная линия, цель или конец повествования, в соответствии с которыми выстраивается сюжет. В особенности это касается описания пространственных структур изучаемых объектов, где их изменения во времени несущественно, а, следовательно, нет сюжета. Хотя во всех науках ученые используют различные риторические приемы и повествовательные схемы, чтобы придать своим научным результатам вид объективных, трансцендентальных, вневременных и универсальных истин, но в самой организации структурной научной теории, особенно классической естественнонаучной, на первый план выходят ненарративные формы представления знания. При научном описании объекта факты подстраиваются не под цель повествования, а под принципы теории, где осюжечивание излишне. Это касается и гипотетико-дедуктивного

построения теории, и реализации ее предсказательной силы. Хорошая теория имеет неочевидные следствия, предсказывая явления или события, которые еще не открыты, следовательно, они не могут служить фактором выделения причиняющих их явлений или событий. Нарратив, напротив, при описании событий подразумевает состоявшееся или желаемое следствие, то есть, осознанно или неосознанно подразумевает последствия при описании предшествующих явлений, увязывая эту последовательность в сюжет. Марксистская теория общественно-экономических формаций являла собой такого рода нарратив. На первый взгляд коммунизм представлялся закономерным следствием, предсказанием теории, на самом деле под него как под цель подстраивалась вся теория. Возможно, в эволюционных теориях, так или иначе учитывающих направленные изменения, без нарративной формы нельзя обойтись в принципе. Но нарративная структура научных текстов не отменяет их научности. Хорошую теорию от плохой отличают не по присутствию или отсутствию нарратива, а по наличию неочевидных предсказаний и другим признакам научности. Классификации животных или исторические хроники как простые списки, имеющие для науки неограниченное значение, не являются нарративами [6]. Но практически всегда они могут быть представлены как часть более широкой нарративной формы или сами включать в себя нарратив. Например, классификация животных по уровню опасности, которой они подвергаются в результате человеческой деятельности, может включать драматические рассказы о вымирании целых видов. Аналогично, исторические хроники могут быть снабжены комментариями, реализующими определенную сюжетную линию.

Наука и философия, особенно в период становления науки Нового времени, много сил потратили на то, чтобы исключить из научных описаний цель, которая так важна в нарративном описании. Бэкон, Декарт, Спиноза, Ньютон, различая физику и метафизику, исключали конечную причину и цель из природы и соответственно из физики. «Весь род тех причин, которые обыкновенно устанавливают через указание цели, неприменим к физическим и естественным вещам» [4, с. 522]. Устранение принципа целесообразности из естествознания Нового времени превратило природу в незавершенный механический ряд, не имеющий внутри себя конца и смысла. Но завершенность, смысл, целесообразность, упорядоченность привносились в науку не только научными понятиями и принципами, но и самой структурой научных текстов. Они говорили как бы от имени природы, благодаря условной риторике и образцам научной речи, например, опусканию местоимений, использованию страдательного залога, беспристрастному тону и другим

обязательным лингвистическим структурам, делающим научные тексты убедительными. Так «Оптика» Ньютона использовала принципы построения и терминологию работ Эвклида, заимствуя их риторическую силу, хотя содержала только описания экспериментов и их результатов [7, с. 53]. С конца XX века цели, ранее исключенные из научных описаний, стали возвращаться в нее. «Постнеклассическая рациональность учитывает соотношенность знаний об объекте не только со средствами, но и с ценностно-целевыми структурами деятельности» [5, с. 18]. Более того, «только в том случае, если мы вернем рациональности ее изначальное значение, если поймем ее как разум, как смысл, мы сможем положить в основу как наук о природе, так и наук о культуре единое начало, единый принцип целесообразности, преодолев, наконец, их застарелый дуализм» [3, с. 14].

Хотя постмодернизм констатирует «смерть субъекта» в плане растворения его в социокультурных структурах, имеются веские основания утверждать, что сами эти структуры порождают его вновь [1]. Одной из таких порождающих структур является нарратив, из которого автор, он же субъект, неустраним.

Воссоздание субъекта, в свою очередь, ставит вопрос об объекте, а, следовательно, так или иначе о соотношении самого повествования с тем, о чем повествуется. Содержание повествования, разворачивающееся в нарративе, «не существует как таковое, само по себе, а оказывается связанным различными способами со структурой, формой и целями его письменной или устной презентации» [2, с. 33]. Как было показано, само описание может быть как ненарративным, так и нарративным, но сам нарратив, всегда будучи описанием, не является простой фиксацией наличествующих вещей и происходящих событий. Истории рассказываются в некоторой форме, с известных позиций, в определенном контексте, из-за чего представляется далеко не вся реальность, да и то по-разному. В то же время описание событий не является исключительным изобретением рассказчиков, поскольку говорит о реальных вещах и событиях. Примером могут служить тексты в учебниках по истории, когда исторические события, действительно имевшие место, выстраиваются в контекстах развития, прогресса или наоборот – упадка, не говоря уже об идеологических интерпретациях.

Анализ репрезентативной функции нарратива связан, прежде всего, с определением реальности. Можно было бы сказать, что под реальностью, которую исследует, например, историк, понимаются происшедшие в прошлом события. Но исследователь выделяет именно данные события, исходя из своего исследовательского интереса. Причем эти события даны ему некоторым историческим документом, написанным некоторым автором. Даже если автор никак не истолковал записанные

события, он все равно их почему-то выделил, оставив тем самым свое присутствие, свой голос в документе.

Таким образом, реальность никак не дается нам «сама по себе», она говорит множеством голосов, которые эту реальность интерпретируют и даже могут изменять до неузнаваемости. О реальности можно говорить лишь в определенном смысле, в рамках выделенного исследователем голоса, когда выявлены намерения, цели и вообще контекст исследуемой эпохи, который также интерпретируется неоднозначно. Тем самым вопрос о «подлинной» реальности снимается. Можно говорить о множестве реальностей, одна из которых предпочтительнее других по некоторым основаниям. Ей и приписывается статус объективности. Более того, мы как бы сами создаем реальность в виде определенных историй, выстраивая ее по правилам нарратива. Реальностью становится сам рассказ. В этом смысле он не имеет референта вне себя, он самореферентен. Ссылка на некоторое реальное событие, которое, как подсказывает наша материалистическая или наивно реалистическая интуиция, действительно имело место, ничего не дает для описания, объяснения, понимания события, поскольку одно событие или их ряд бессмысленны вне связи, вне целостности, вне цели повествования. Все это дает право утверждать, что события или историческая реальность «в себе» – это всего лишь только «простая» последовательность без начала, середины и конца, которую, впрочем, еще никому не удавалось репрезентировать в чистом виде, хотя бы вследствие бесконечности вмещающихся в нее событий и нарративной формы представления.

Собственно нарратив описывает не столько саму реальность, сколько ее конструкцию как это делает и физическое описание природных явлений, особенно в неклассической и постнеклассической науке. Однако следует подчеркнуть, что нарративное конструирование порождает особые последствия, преобразующие реальный мир не только в теории или его «картине», но и в мире человеческого бытия, чего не делает естественнонаучное описание с миром природы. Естественнонаучная теория, не являясь копией реального мира, все же не переделывает его в буквальном смысле, хотя может этому способствовать через технические науки и инженерную практику. Нарратив же вписывается в реальную жизнь, являясь ее существенной частью, порождая многие ее аспекты. Поэтому наиболее важной представляется конституирующая, порождающая саму реальность функция нарратива. В этом пункте описательно-конструктивная функция нарратива принципиально отличается от соответствующей функции теории, особенно естественнонаучной. Например, правила игры в футбол могут быть

изложены так, как обычно поступает теория с явлениями, в данном случае как описание соответствующих действий футболистов на поле. Это важно, например, для судей, болельщиков и самих футболистов, которые могут, благодаря написанным правилам, отличить правильные действия от неправильных. Но тем самым лишь уточняется смысл игры, который уже известен. К тому же далеко не всякое описание выражает подлинный смысл футбола. Поэтому добрый старик Хоттабыч награждает всех игроков на поле мячами, чтобы каждый мог вволю поиграть и не сражался бы за один-единственный мяч. Но ведь когда-то футбольные правила создали футбол именно как ту новую реальность с новыми смыслами, которой раньше не было. И всякий раз для обучающихся футболу и обслуживанию игры ее правила выступают нарративом, порождающим целую сферу нового бытия со своими собственными смыслами: саму игру, футболистов, судей, болельщиков, стадионы, футбольную инфраструктуру и т. д. Элементы этого бытия в принципе могут быть описаны иначе и выполнять другие функции, реализуя иное бытие: зарабатывание денег, отдых и др.

Аналогично обстоит дело с автобиографиями. Они представляют собой нарративы, на первый взгляд описывающие реальные жизненные ситуации. Но в то же время и в первую очередь они конструируют саму жизнь, приобретающую тот смысл, который задан данной формой автобиографии, той последовательностью, которую выбрали, и которая соответствующим образом увязала факты, например, как прогрессивное восхождение к некоторой цели, или, напротив, как регрессивное падение, скольжение по наклонной плоскости, вырождение и т. п. «За кадром» осталось бесконечное число событий и их связей, которые могли быть увязаны другими нарративами, выстроив тем самым иные жизни. Более того, автобиографический нарратив не только конструирует прошедшие события в связанное целое, он и во многом предопределяет последующее поведение людей, «продлевая» смыслы, стимулируя усилия на достижение определенных целей, заданных, например, прогрессистским нарративом, придавая завершенность жизненным этапам, нацеливая на последующие достижения. Аналогичную функцию выполняет и нарратив общественного прогресса: происходящие изменения трактуются как прогрессивный рост и развитие, а существующие неудобства, лишения и страдания рассматриваются как преходящие, временные на пути к счастливому будущему. Так индивидуальная или социальная реальность в соответствующие временные отрезки принимает ту нарративную форму, которая оказывается более подходящей для решения определенных задач.

В то же время в нарративах события не группируются произвольно. Порядок повествования в некотором смысле объективен: он не задается

только рассказчиком, историком или иным субъектом. Ведь существуют разнообразные, но определенные культурные нормы, в которых сформировался субъект и в которых может разворачиваться реальная жизнь, научное и культурное творчество и сама наррация. Поэтому нарратив может выступать специфической формой связи между личностной реальностью и культурой. Рассказывая истории, мы конструируем себя в данной культуре и соответствующей социокультурной нише, например, в научном сообществе. «Нарратив – это слово для обозначения специального набора инструкций и норм, предписывающих, что следует и чего не следует делать в жизни, и определяющих, как тот или иной индивидуальный случай может быть интегрирован в некий обобщенный и культурно установленный канон» [2, с. 37].

Нарратив как модель мира может представлять вымышленный мир, но исследователь или просто читатель находясь в этом вымышленном мире, рассуждает и переживает, как в мире реальном. В этом плане нарратив выступает своеобразной формой эксперимента, в котором проверяются введенные воображением свойства вымышленного мира. Кроме того, вымышленные персонажи зачастую продолжают жить в реальном мире как, например, нравственные образы или образцы, по которым выверяется реальное поведение людей. Литературные образы Рахметова, Базарова, Онегина, Печорина, Манилова, Плюшкина и др., как и нарративы биографий реальных людей, были нравственными ориентирами или антиориентирами для целых социальных групп и поколений. Примером может служить образ «великой и трогательной дружбы» Маркса и Энгельса или образ Ленина как идеального человека. «Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше» – эти стихи В. Маяковского вызвали к жизни не одно индивидуальное бытие. В этом смысле нарратив является частью реальной человеческой жизни, а не просто ее теоретическим конструктом.

В качестве вывода можно отметить, что нарратив является неустранимым элементом социокультурной реальности, в которую включен различным образом. Это позволяет ему быть и формой представления знания, и способом социализации личности, и средством конструирования реальности. Нарратив не отменяет иные формы организации знания, но их исследование неадекватно без учета нарративной структуры. Выполняя репрезентативную функцию, нарратив сам конструирует представляемую реальность. Вписываясь в социокультурную реальность, нарратив участвует в создании индивидуального и социального бытия.

1. Агафонова Е. В. Соотношение автора и нарратора в современном

философском дискурсе (в контексте смерти субъекта) // <http://www.humanities.edu.ru/db/sect190>.

2. Брокмейер Й., Харре Р. Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы // Вопросы философии. – 2000. – № 3.
3. Гайденко П. П. Проблема рациональности на исходе XX века // Вопросы философии. – 1991. – № 6.
4. Декарт Р. Избр. произв. – М., 1957. – Т. 1.
5. Степин В. С. Научное познание и ценности технотронной цивилизации // Вопросы философии. – 1989. – № 10.
6. Уайт Х. Метаистория. Историческое воображение XIX в. – Екатеринбург, 2001.
7. Харре Р. Социальная эпистемология: передача знания посредством речи // Вопросы философии. – 1992. – № 9.
8. Ricoeur P. Hermeneutics and Human Science. – Cambridge university press, 1995.

*Ольга Барановская*

## **МОДУСЫ ОБРАТИМОСТИ В ЯЗЫКЕ КУЛЬТУРЫ**

Понятие обратимости приобрело актуальность в связи с переориентацией науки XX века на изучение динамических систем, процессов самоорганизации и особенно регенеративных процессов, действие которых обеспечивает воспроизводимость, обновление в условиях истощающихся ресурсов, восстанавливаемость и целостность системы. Подобные тенденции затронули и теоретические исследования культуры, в результате чего культурология приобрела довольно широкий спектр направлений и методологических ориентиров (Л. Уайт, А. Кребер, Г. Тард, Б. Кохен, Л. Гумилев и др.). Однако, на наш взгляд, продуктивность теоретического анализа культуры зависит, в первую очередь, от понимания самих способов формирования и функционирования ценностей как устойчивых значимых смыслов, представляющих специфическое содержание культуры, организующим принципом которого является нормативное начало как выражение предела допустимого в смысловом пространстве культуры.

В концепциях, построенных на идее символической организации культуры, в частности у Ж. Делеза и Ж. Бодрийяра, проблема обратимости культурных форм (как обратимости в структуре языка как такового и языка культуры) состоит в том, что, поскольку означаемое может быть замещено означающим, то в самом замещении реальный объект теряет свой первостепенный статус и значимость, а культура как знаковая система порождает некую параллельную, дублирующую, а именно – симулятивную структуру или симулякры разных порядков. Этим определяется необходимость появления обратимых процессов внутри языковых моделей в самом широком смысле слова и кодовых моделей в том числе. Обратимость означаемого и означающего, знака и значения становится единственным условием сохранения «объективного» статуса реальности, и поэтому символический обмен становится основной организующей формой культуры.

Обратимость времени переводит его в циклический режим, обратимость жизни сказывается в особом значении, придаваемом смерти, а обратимость смерти проявляется как идеал вечной жизни, бессмертие, обратимость дара требует отдаривания или жертвоприношения и т. д. «Неукоснительная обратимость отношений – такова суть символической обязанности» [2, с. 48]. Таким образом, весь процесс становления ценности основан на обратимости, но сам по себе он уже не может быть обратимым, поэтому Бодрийяр приходит к выводу, что для культурной системы в целом смертельна лишь одна обратимость – это обратимость самих ценностей. Вот почему культура нуждается также и в дрейфе,

плавающем состоянии ценностей. Это он и называет смыслом символического обмена.

Иллюзия вечности, достигаемая при помощи «культурных возрождений», фотографии, кино, всевозможных форм и способов консервации и тиражирования ценностей, осуществляет принуждение к потенциальному существованию, становится своего рода магическим требованием современной эпохи. Это, с точки зрения Бодрийера, и есть принцип зла – просто как синоним возврата к прежнему состоянию и бесконечной повторяемости.

В этой связи можно вспомнить слова А. Белого о двух образах вечности, созданных еще египетской культурой, кстати, сделавшей консервацию своей основной стратегией, – о Фениксе и Сфинксе. Сфинкс – это непонятый Феникс, это стремление к жизни без ценностного отношения к жизни, здесь бытие истинного и ценного подменяется бытием вообще. И печать борьбы между Фениксом и Сфинксом лежит на всех произведениях духа человеческого.

Следуя логике смыслообразования (ведь именно наличие смысла в противовес бессмысленности делает ценность живой и актуальной), Ж. Делез приходит к выводу, что порядок выстраивания смысловых отношений, порядок обнаружения значимых смыслов не может быть обусловлен только лишь семантически – в таком случае устойчивость символической структуры вообще не была бы объяснима, – он обусловлен также и темпорально. Время представляет собой некую охраняющую, сдерживающую целостность (поскольку оно само внутренне структурировано и не однородно), это ограничитель, призванный выявить достаточность и силу динамического начала смысловой конструкции. Понимание времени как каузальности, как трансцендентального коммутатора, обеспечивающего соотносимость значений, становится тем самым условием, благодаря которому может быть понята внутренняя организованность языка культуры. В подчеркивании роли времени (Бергсон, Гуссерль, Хайдеггер, Левинас, Рикер, Бахтин и др.) сказывается потребность в преодолении зыбкости и условности смысловых структур – условность и центробежность символа выступают тогда в качестве моментов становления, что в свою очередь, является показателем его жизненности и мобильности.

Ведь когда соотнесенность смыслов выстраивается в четкую замкнутую связь, а смысловое многообразие превращается в закрытое множество, символы становятся языковой конструкцией или точнее – знаковой системой, – которая служит лишь для передачи информации. Тогда прошлое уже не отпускает, и, соответственно, утрачивается нормативное, созидающее начало культуры, ведь норма как принцип целостности культурного пространства нуждается в постоянном притоке,

приращении, избыточности смысла. И если это условие не выполняется, то на место нормы приходит канон, код, идеология, а бывшее богатство смыслов, втиснутое в соответствующую схему, иссякает.

Такова судьба эпического прошлого, как отмечает М. М. Бахтин, ведь «временные и ценностные определения здесь слиты в одно неразрывное целое (как они слиты и в древних семантических пластах языка). Все, что приобщено к этому прошлому, приобщено тем самым к подлинной существенности и значительности, но вместе с тем оно приобретает завершенность и законченность, лишается, так сказать, всех прав и возможностей на реальное продолжение» [1, с. 404].

С нашей точки зрения, в способах функционирования языка культуры можно выделить и другие модификации прочной связи между смысловыми и темпоральными параметрами его организации. Стремление избежать обратимости и условности самих ценностей в процессе их трансляции требует найти корреляты вневременности, независимости от течения реального времени и вариантов будущих толкований. Тогда, в первую очередь, здесь следует выделить ритуал, суть которого заключается в строгом воспроизводстве формы с соответствующей исключенностью реального времени и заменой его на подлинное мифологическое время, протекающее циклически. Но исключенность реального времени оборачивается и исключенностью осмысленности ритуального действия – можно определить его *значение* в общем контексте данной культуры как способа трансляции ценностей, но на уровне смысла любой конкретный ритуал безнадежен, он становится просто формальностью.

Следующий «ход» представлен в феномене классики, где очевидна прочная связь включенности реального времени (то есть подлинные ценности выдерживают проверку временем) и осмысленности идеала или образца как предельных выражений ценности. Однако достигнутое таким образом постоянство оказывается, в конечном итоге, не вполне жизнеспособным – классика не может обладать потенциалом избыточности, способным обеспечить полноценную жизнь культуры. Время здесь как бы приговорено и бессильно, подобно Хроносу, которого заставили вернуть поглощенное, поэтому и смысл утрачивает жизненный тонус, свою насыщенность и интенсивность.

Отсюда и возникает необходимость появления «свободных» форм взаимосвязи времени и смысла, нормы и творчества. Но при условии, что, «каким бы образом язык ни был дан, элементы языка должны обретаться все вместе, все сразу, так как они не существуют независимо от их дифференциальных связей» [5, с. 68], возникает проблема, каким же образом индивидуальность, т.е. смысл-событие, выходит за пределы собственной формы и своей синтаксической связи с миром, чтобы войти

в универсальную коммуникацию событий, т.е. каким образом культурный феномен, детерминированный определенными условиями и связями в культурной жизни эпохи и ареала, вдруг становится необходимо значимым, поворотным для совершенно другой культурной ситуации. А это значит, что мы вновь приходим к вопросу о соотношении означаемого и означающего, о том порядке, в силу которого это соотношение и возможно. Избыток означающего и недостаток означаемого создают постоянную неравновесность их соотношения, и смещения, вызванные этой неравновесностью, задают специфическую длительность и ритм организации языка, что и становится условием его самоорганизации, процесса формирования его специфического порядка.

Когда речь идет о происхождении смысла, существенным остается то, что он всегда сказывается за пределами формы (как системы значений или событий) и, значит, его временем не является настоящее – это скрытая связь, для которой требуется постоянное соотнесение, возвращение, новое наполнение, подчеркивает Делез. Это объясняет, почему ценности не имеют временной позиции, о чем говорилось и Гуссерлем, и Витгенштейном, и многими другими, и это то, что обеспечивает становление особого рода устойчивости символических форм, устойчивости, построенной на обратимости и неопределенности флуктуаций смысла. Поэтому-то и прошлое для живой культуры никогда не завершено, и настоящее не обладает модусом определенности. Присоединяя к бытию новое, время становится, по словам Левинаса, всегда возобновляющейся инаковостью совершенного, *всегда* этого возобновления, что и делает возможным непрерывность длительности, когда «смерть и воскресение вместе образуют время» [6, с. 270], а опередивший свое время когда-то, наконец, догоняет его [4, с. 420]. Каждое настоящее ищет в прошлом именно с в о е прошлое, от которого оно ведет свое начало, образуя таким образом фуркации смысловой определенности.

Например, восемнадцативековая пауза между Аристархом Самосским и Коперником показывает, с точки зрения Х. Ортеги-и-Гассета, что тезис Коперника не проистекает из идеи Аристарха, а привносит в нее свое влияние. «Выстрел великого открытия порождает не только эффект, обращенный в будущее, но и отдачу в прошлое... Жизнь, являющаяся непрекращающимся творением будущего, означает также непрерывное преобразование прошлого, благодаря которому прошлое каждую эпоху проживает особым образом» [7, с. 208]. Ведь даже в случаях реставрации можно видеть уже преобразованное прошлое.

Потенциальная бесконечность смысла, считал Бахтин, может актуализироваться лишь в соприкосновении с другим смыслом, обеспечивая постоянное обновление и приращение. И здесь нетрудно

видеть, что эта качественная особенность смыслообразования раскрывается аналогично потенциальной бесконечности времени – лишь в сопоставлении с другим процессом или другими означиваниями можно описать их самость, как это подчеркивал Витгенштейн.

Именно поэтому, в силу своей взаимообусловленности и трансцендентальности, неуловимые время и смысл приобретают столь сильную и вместе с тем гибкую, подвижную укорененность в бытии, а культурное наследие изобилует самыми невероятными семантическими пересечениями. В Каролингскую эпоху, например, как пишет Э. Панофский, языческие персонификации Солнца, Луны, Земли, Океана вполне естественно бытовали в иллюстрациях Восьмикнижия и Псалтыри, в сценах Страстей Господних, Никколо Пизано в 1260 году превратил изображение Диониса, поддерживаемого Сатиром, в старца Симеона, а обнаженного Геркулеса – в олицетворение христианской добродетели Силы и, наоборот, античные или христианские мотивы и персонажи облекались в тот или иной «современный» антураж. И здесь можно только добавить, что подобные ситуации повторяются постоянно, вплоть до того, когда новая, радикально прогрессивная культура (каковой себя оценивала пролетарская культура) оказалась нуждающейся в совершенно архаических фундирующих символизациях, таких как мумификация вождя и сакрализация его «вечной» обители и так далее.

Э. Панофский показывает, что череда возрождений античности в Средние века носила характер поэтапной и постепенной ассимиляции, переживания культурного наследия антиков, даже в том случае, когда оно вызывало противостояние и не ассимилировалось. И это говорит о том, что в свой активный период средневековая культура искала и конституировала свое собственное смысловое пространство, но полноценное осуществление такой стратегии было возможно лишь в соотношении с прошлым смысловым богатством, выраженным в сформировавшемся языке: «в эпоху итальянского Возрождения классическое прошлое начало рассматриваться с неподвижной дистанции, сравнимой с дистанцией между глазом и предметом в той фокусной перспективе, которая была одним из самых характерных нововведений того же Возрождения» [8, с. 96].

Без такого дистанцирования огромное наследие античности оставалось бы необозримым и не могло быть оценено как связанная культурная система. «Дистанция, созданная Ренессансом, лишила античность ее реальности. Классический мир перестал быть одновременно одержимостью и угрозой. Он стал объектом страстной ностальгии... Средние века оставили античность непогребенной и попеременно то оживляли, то заклинали ее труп. Ренессанс рыдал у ее могилы и пытался воскресить ее душу. В определенный фатально

неизбежный момент это удалось. Вот почему средневековое представление об античности так конкретно и в то же время так неполно и искажено; современное же представление, постепенно развивавшееся в течение трех или четырех столетий, исчерпывающе и последовательно, но и отвлеченно» [8, с. 99–100].

Это означает, что в оценке репродуктивных действий в культурной жизни следует различать, с одной стороны, саморазвертывание и флуктуации смыслов культурного феномена и, с другой стороны, обращение к нему как изначальному с позиции уже другого культурного феномена. Аналогичная картина складывается и в ситуации «оживления» культурного феномена, такого, как, например, пифагореизм, романтизм и т. п., когда позднее выявляется значимость данного феномена как смысла-события, и это становится определимым только в свете неопифагореизма, неоромантизма и т. п. И речь идет не о герменевтическом саморазвертывании данного феномена (что в принципе не исключено), но именно об установлении «точки зрения» на него, что, соответственно, конструирует фиксированные смысловые отношения в *общем* пространстве культуры и ведет к появлению, организации смысловых структур, а затем и символических форм.

Проще говоря, феномен, в котором звучит новое слово, который открывает возможность Другого пути, не обретет своей сущности и не будет понятен до тех пор, пока не сформируется тот язык, в системе которого это слово или этот путь будут *о-смыслены*. Поэтому, согласно Деррида и Вальденфельсу, изначальное является на свет только частично, поскольку его сущностная целостность просматривается лишь в *ответной* реакции. «Утверждение порядка выступает событием, не являющимся частью того порядка, который оно делает возможным. В этом отношении любое рождение, в котором открывается новый мир, имеет черты перерождения, так как оно понимается только задним числом» [3, с. 137].

Но здесь Б. Вальденфельс видит новую проблему. Ведь разнесенность, асимметрия подобного притязания и ответа во времени, их *несоответственность* могут быть скоррелированы только при наличии чего-то третьего. Это третье, в классической традиции представленное идеей всеобщего порядка, оказывается крайне опасным решением, ведь попытка установить окончательную симметрию, уравнивать притязание и ответ, свое и чужое, настоящее и прошлое, жизнь и смерть стирает всю продуктивную интенцию культуры, заключающуюся в самоценности индивидуального и уникального события. В рамках классического представления об универсальном порядке нормативность приобретает центрированность и однозначность (хотя скорее – именно

такая специфическая нормативность и порождает классическое представление об универсальном порядке), здесь любое отклонение становится аномалией или частным случаем беспорядка, служащим, в конечном итоге, на благо единственно возможному порядку. Здесь «все могло бы быть иначе, за исключением целого» [3, с. 116].

Однако когда вера в единственно возможный порядок приходится потесниться, и оказывается, что «все могло бы быть иначе, за исключением фактов» [3, с. 116], то есть инаковость затрагивает само устройство порядка, и всеобщность представляется через различные модели порядка как культурной идентификации, то нормативность становится особым проблемным полем исследований. Именно в постмодернистской философской литературе проблема представления о норме, конституирующей отсутствие норм, равно как и о стиле в отсутствие стиля, является одной из самых сложных. В самом общем смысле современные концепции нормативности выделяют прежде всего ее селективную роль, где культурная действительность обретает границы через полагание пределов возможного и допустимого.

Но «там, где порядок вещей оказывается поколебленным, зияет пропасть между чужой провокацией и собственной продуктивностью... Притязание не принадлежит порядку, в который вписан процесс ответа или которому он подчиняется. Претензия становится таковой впервые в *ответе*, который ее вызывает и которой он неизбежно предшествует. Процесс ответа переваливает, таким образом, через узкий хребет, который отделяет послушание и раболепство от произвола и прихоти... Мы изобретаем то, *что* мы отвечаем, но не то, *на что* мы отвечаем и что делает весомыми нашу речь и наши поступки» [3, с. 139]. В этом Вальденфельс и видит решение данной проблемы: на смену универсалистской установке должна прийти респонзивная феноменология. И это значит, что вопрос переходит в область отношения между продуктивной и репродуктивной деятельностью в культуре.

Вальденфельс констатирует, что в данном аспекте никакая деятельность не может быть чисто продуктивной настолько, чтобы создать свои собственные предпосылки, иначе было бы необходимо признать творение из ничего, но в то же время такая деятельность не может быть и чисто репродуктивной, иначе она превратилась бы лишь в стереотипное поведение, которое стремится к формуле действия. Хотя все же следует признать наличие такого рода деятельности в культуре – деятельности, ориентированной на создание кодовых структур, постоянную репрезентацию и даже клонирование знаков, – о чем достаточно глубоко говорил Ж. Бодрийяр, но Вальденфельс обходит эту сферу стороной, так как в свете респонзивной феноменологии такие «ответы» не являются

ответами в подлинном смысле слова, поскольку им нечего сказать, да и все здесь уже получается сказанным.

Тогда естественно возникает вопрос о тех движущих силах или возможностях, благодаря которым допустима подлинная продуктивность ответа. Вальденфельс полагает, что такой вопрос «отсылает нас к питательной почве практического опыта, где границы порядка открываются вниз» [3, с. 97]. Здесь имеется в виду противостояние реального живого опыта и нормативности как ограничения и упрощения многообразия смыслов, когда то несовершенное (с точки зрения нормативности), что происходит в практическом опыте, высвобождается и заявляет о себе. И «между субъективным удовлетворением потребностей и транс-субъективным выполнением норм сохраняется пространство для смешений» [3, с. 99]. При этом выходящее за пределы нормы сохраняет, *должно* сохранять свою автономию, и в этом смысле оно асимметрично и необратимо, а все нормальное как раз озабочено ненормальностью и стремится подчинить, ассимилировать или хотя бы локализовать ее. И в этом норма обуславливает свое движение вовне, Вальденфельс даже считает, что нормы вообще становятся заметными в результате их переступания, и что поэтому переступание первичнее самой нормы, обнаруживая, таким образом, источник продуктивной деятельности.

Можно было бы отметить, что затруднение, возникающее в таком случае, сродни общеизвестной формулировке принципа первичности; и тогда мы вряд ли в состоянии определить, норма ли провоцирует творчество как продуктивную избыточность или, наоборот, аномалия и творческая свобода являются условиями вычленения норм. Но результат в любом случае один – как уже говорилось выше, норма как предел допустимого выражает принцип целостности культуры, ее способность *осваивать* смысловое поле Иного. Поэтому то, что в рамках одной целостности или порядка оказывается совершенно автономно существующей аномалией или, как минимум, самостоятельным целым, в другой системе координат оказываются необходимой составной частью этого нового целого.

Все это приводит нас к выводу, что норма – это трансгрессия по отношению к культурным феноменам, составляющим ту или иную культурную целостность, и это предполагает возможность «выхода» в иную целостность, причем не только как пересечения или совпадения различных, но одинаково допустимых смыслов, но как обращение к иным моделям организации смыслового пространства. Такое обращение дает реструктурирующий импульс еще не сформировавшемуся смысловому пространству, что способно инициировать, спровоцировать *ответный* творческий всплеск, степень активности и интенсивности которого и

определяет его *ренессансный* потенциал для культуры в целом или отдельного культурного явления.

И это еще один путь, с помощью которого можно избежать извечного дробления культурного пространства на локальные изолированные системы и рассматривать его как перспективно становящееся смысловое пространство, причем с перспективой, открытой как в будущее, так и в прошлое.

Таким образом, можно сделать вывод, что обратимые процессы охватывают комплекс или ансамбль основных компонентов внутренней организации языка культуры – отношение означающего и означаемого, смысловые и временные связи, нормативность. Обратимость, действующая в смысловом пространстве символических форм, становится необходимой составляющей полноценного функционирования всей культурной системы, именно в силу того, что расширение смыслового пространства не может осуществляться с неограниченной экстенсивностью или продуктивностью. Темпорально организованное смысловое пространство, центрированное отношениями нормы и аномалии или нормы и творчества, требует наличия возвратных движений, обратных связей, обеспечивающих интенсивное функционирование культурной системы и ее способность к регенерации.

Ренессансные или регенеративные процессы в этой связи представляются как способ реализации обратимости, главная роль которых заключается в фиксации связей, соотношений в ситуации неопределенности процесса смыслообразования, т.е. формирования ценностей. Как было показано, ситуация неопределенности возникает, с одной стороны, в связи с трансцендентальным характером смысла и времени и неустойчивостью формирующегося смыслового пространства, а с другой стороны, с динамикой нормативности и творчества, с динамикой ответных реакций, заключающихся в их продуктивности или репродуктивности, избыточности или недостаточности.

Поэтому сама возможность такого явления, как возрождение в культуре обуславливается целым комплексом указанных факторов, а не только лишь предшествующим состоянием упадка, как это зачастую принято думать. Более того, получается, что механизм регенерации осуществляется только в условиях неопределенности языковой структуры культурных форм – в культуре, функционирующей в рамках жесткой нормативности, то есть на уровне ритуального кода или идеологии, ренессансные процессы просто немислимы, точнее, бессмысленны, поскольку там действует лишь неизменность самовоспроизведения с сопутствующими ограничениями в приращении смысла.

1. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986.

2. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000.
3. Вальденфельс Б. Мотив чужого. – Мн.: ПроPILEI, 1999.
4. Витгенштейн Л. Философские работы. – Ч.1.– М.: Гнозис, 1994.
5. Делез Ж.. Логика смысла.– М.: Академия, 1995.
6. Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. – М., СПб.: Университетская книга, 2000.
7. Ортега-и-Гассет Х. В. Дильтей и идея жизни // Метафизические исследования. – Вып.5.– СПб., 1998.– С. 203–225.
8. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – М.: Искусство, 1998.

*Николай Помогаев*

**КОНСТИТУИРОВАНИЕ СИМВОЛА В КУЛЬТУРЕ  
(ПОПЫТКА ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО  
АНАЛИЗА)**

Символ и система символов – неотъемлемый элемент жизни любой культуры. Ни одно сообщество людей – будь-то первобытное племя, религиозная конфессия, политическая партия или профессиональное объединение – не обходится без определенной символики. Не обходится без символики и высокое искусство, особенно если обратить внимание на такие жанры, как иконопись и религиозная живопись, где практически каждый, пусть даже самый мелкий элемент, может нести в себе колоссальное символическое значение. Значение роли символов в истории культуры трудно переоценить: достаточно только указать, с одной стороны, на их огромную консолидирующую силу, способность сплачивать воедино огромные массы людей и, с другой стороны, на их способность к деконсолидации – разъединения людей. Так, например, среди многочисленных факторов прихода нацистов к власти в Германии можно отметить и немалую эстетическую привлекательность нацистской символики. В качестве примера противоположного можно указать на раскол в русском обществе 17 века, последовавший после изменения символики в православном обряде в результате реформ патриарха Никона.

Интерес к феномену символики в 20 веке был велик в различных сферах интеллектуальной деятельности: в философии, этнографии, психологии и т. д. Свою трактовку феномена символа предложили такие ведущие направления в философии эпохи, как неокантианство, структурализм, психоанализ. Ведущая роль в становлении неокантианской концепции символа принадлежит Э. Кассиреру [4] и С. Лангер [5], психоаналитической – в первую очередь К.-Г. Юнгу [11]. В отечественной философии и науке следует прежде всего обратиться к трудам А. Ф. Лосева [6; 7], а также к исследованиям представителей Тартуской школы [8].

Данная статья имеет своей целью истолкование проблемы символа с позиции феноменологической методологии, опираясь на методы эйдетического и конститутивного анализов, разработанные Э. Гуссерлем. Помимо выявления сущностных сторон символа и описания актов сознания, их конституирующих, я также полагаю важным описать связь между символом и миром нашей повседневной жизни, ту роль, которую играет феномен символ в нашем «жизненном мире», используя методологию феноменологической социологии, основанной А. Шюцем и получившей продолжение в работах американских социологов П. Бергера и Т. Лукмана.

### *1. Нозматическое и нозтическое содержание феномена символики*

Анализ интенциональной деятельности сознания, предложенный Гуссерлем, предполагает две составляющие: эйдетическую и конститутивную. Задача эйдетического анализа заключается в описании сущностных аспектов тех или иных феноменов мира в их непосредственной интуитивной данности сознанию, в раскрытии их всех возможных смысловых горизонтов. При этом описание феномена должно производиться в максимально чистом виде. Главная цель конститутивного анализа состоит в описании тех актов сознания, в которых конституируется смысловое содержание данных феноменов.

В нашем случае о наличии двух составляющих метода следует помнить особенно, потому что символ всегда существует в контексте определенной культуры, вне которого его смысловое содержание понять невозможно. Всегда следует помнить о сознании носителей определенной культуры, в котором конституируется смысловое содержание символа. Конечно, у разных носителей культуры восприятие символа может быть разным. Но все же существенное единство в их интерпретации символа присутствует, иначе он не мог бы обладать консолидирующей силой.

Итак, обратимся к рассмотрению конкретных примеров. Рассмотрим такой значительный для европейской культуры символ, как христианский Крест, используемый почти всеми христианскими конфессиями. Первое, что мы можем в нем обнаружить, – это чисто-материальное, говоря словами Гуссерля, «гилетическое» содержание, а именно: пересекающиеся горизонтальную и вертикальную планки. Но сознание верующего христианина наполняет этот образ совершенно особым нозматическим содержанием. На Кресте принял мученическую смерть Иисус Христос, тем самым искупил грехи человечества. Образ Креста, в первую очередь, вызывает в памяти земную жизнь Христа с одним из ее наиболее значимых, пожалуй, самым важным моментом. К нему прилагается значение Искупительной жертвы: умирая, Христос взял на себя грехи мира, благодаря чему каждый теперь имеет право «не погибнуть, но спастись». Но этим еще не исчерпывается нозматическое наполнение образа Креста. Крест также являет собой образ единения двух миров – мира дольного и мира Горнего. Горизонтальная планка креста означает мир дольний, материальный мир нашей повседневной жизни, вертикальная планка символизирует Горний мир, мир духовный, их взаимное пересечение знаменует собой их единство. Символична сама смерть Христа именно на Кресте, а не какая-либо другая. Христос своей жертвой устранил разлад бывший между двумя мирами. Таким образом, Крест получает дополнительную смысловую нагрузку – символа

тотального всеединства всего сущего, восстановления мировой гармонии, нарушенной грехопадением Прародителей. В восстановлении этой гармонии Христианство видит глобальную цель существования человека в мире. Здесь также можно видеть дополнительную смысловую нагрузку образа Креста – ему может быть уподоблена жизнь каждого христианина. Поскольку цель жизни каждого христианина – уподобление Христу, Крест становится наглядным выражением индивидуального жизненного пути, о чем напоминает выражение «каждый несет свой крест». Таким образом, символической становится жизнь христианина, уподобляясь жизни Христа.

Как видно, смысловое содержание символа Креста весьма многогранно, но тем не менее, красной нитью через все его смысловые оттенки проходит идея искупительной жертвы, которая представляет ядро ноэмы, являясь тем единым предметным смыслом, который: «в единстве синтеза интенционально содержится в этих способах как тождественный предметный смысл» [3, с. 378].

Следует обратить внимание еще на одну не менее значимую деталь – гилетическое содержание феномена Креста частично изымается из его повседневного утилитарного контекста. Бытовое значение креста как орудия казни в Древнем Риме здесь не играет ведущей роли, хотя и не исчезает полностью. Память об искупительной жертве обуславливает центральный ноэтический акт, придающий значение образу креста, вокруг этой центральной ноэзы группируются все прочие смыслополагающие акты. Но все возможные значения, придаваемые христианским сознанием образу Креста, в свою очередь конституированы другим более значимым актом сознания, а именно волевым устремлением к спасению. Достижение спасения является центральным жизненным устремлением каждого верующего христианина и является необходимым условием конституирования значений не только Креста, но и любого из других христианских символов.

Обратимся к примеру из другой культуры – советскому символу «серп и молот». В этом символе также присутствует идея единения – единения рабочего и крестьянского труда. При этом гилетическое содержание символа подвергается тем же процедурам, что и в первом случае. Утилитарное значение серпа и молота как орудий для совершения действий, связанных со сферой материального производства, здесь так же уходит на второй план и так же не исчезает полностью. Теперь их смысловое содержание соотносится с абстрактными идеями общностей людей – крестьянства и рабочего класса. И тот, и другой классы мыслятся как эксплуатируемые, в их задачу входит объединение усилий для ликвидации общественных отношений, основанных на

несправедливости. И тут символ получает еще одно дополнительное значение – идеи победы над царящей в мире несправедливостью, становления нового типа социальных отношений, при котором не будет деления общества на классы, эксплуатации человека человеком, наступит господство честного труда и установится гармония межличностных отношений. Известно, что построение такого общества является, согласно учению Маркса, некоей конечной целью исторического процесса, его своеобразным «счастливым финалом», что придает смысловое содержание всему течению всемирной истории. Учитывая это, можно сказать, что в символику серпа и молота вносится дополнительное смысловое содержание, теперь она соотносится с центральным смыслом истории человечества, знаменует собой ее главную цель. Как мы можем легко убедиться, смысловое наполнение этого символа многогранно. Ядром его поэмы является идея глобальной цели исторического процесса, которая присутствует во всех прочих вариациях его значения. Центральным ядром поэтических актов сознания, конституирующих значение данного символа, является, так же, как в случае с Крестом, – осознание и устремленность к некоей универсальной цели, задающей смысл бытию человека в мире.

И еще один пример, на этот раз из области молодежных субкультур второй половины 20 века. Опишем кратко восприятие дороги в культуре хиппи и близких ей по духу других субкультур. Мифологема пути, странствия, ухода из мира повседневности играла в идеологии движения хиппи одну из ведущих ролей: «Среди конкретных локусов по своему символическому значению на первое место выходит дорога. Во многих сообществах существует своего рода культ дороги, так что пребывание в пути, путешествие, становится знаком и условием принадлежности.

В хип-культуре такое значение приобретает трасса – путешествие автостопом, на собаках (т. е. перекладных электричках), иногда пешком или на попутном автобусе (тепловозе, корабле), – но по возможности бесплатно. Для хип-культуры это основная форма времяпровождения, смыслообразующая деятельность, определяющая образ жизни, самосознание и мироощущение. Цель пути не имеет значения – важно беспрепятственное преодоление бесконечных пространств, само состояние путника как метафора и способ переживания бесконечной свободы» [10, с. 42–43]. Поэтическое наполнение образа дороги связано в первую очередь с идеей свободы. Свободы в двух аспектах – как чисто внешней, т. е. как независимости от многочисленных ограничений, налагаемых на человека системой социальных отношений, так и внутренней, духовной, понимаемой как неподверженность влиянию норм и ценностей буржуазно-потребительского общества, таких как культ наживы, культ публичного успеха и пр. С дорогой связана идея ухода,

ухода из порочного мира лжи и фальши в некий иной мир – мир истинных ценностей: «Если попытаться одним словом определить мироощущение, характерное для самых разных молодежных групп, то нельзя подобрать более подходящего, чем ушельцы. Фактически любой из своих групповых символов они объясняют как знак ухода» [10, с. 44]. С символикой дороги тесно связана идея перехода, неопределенности, нестабильности положения в обществе, что вызвано маргинальностью положения представителей данной культуры.

Итак, дорога лишается первостепенности своего бытового значения и обретает множество значений, выходящих за рамки эмпирической реальности. Центральным смысловым ядром здесь выступает идея безграничной свободы, отсутствия какого-либо давления внешних ограничений, именно эта идея задает направление всем другим актам сознания, производящим смысловое конституирование образа дороги. Значение символики дороги тесно связано со стержнеобразующими жизненными принципами носителей культуры хиппи, с их главными целевыми устремлениями.

Мы можем констатировать в столь различных примерах наличие ряда общих моментов, позволяющих нам сделать некоторые выводы о природе символа как такового. Прежде всего, каждый символ обладает материальным, гилетическим содержанием, которое в процессе его осмысления как символа перестает играть ведущее значение, уходит на второй план, но при этом не утрачивается полностью. Вносимое в него значение выводит нас за пределы эмпирической реальности в сферу неких универсальных смыслов, говоря языком феноменологической социологии, «конечных значений». Смысл символа являет собой нечто жизненно важное для представителей определенной культуры, он имеет общезначимый интерсубъективный характер. Значение символа, манифестирующее собою целевые установки, единые для всех, не может быть изменено произвольно. Поскольку символ манифестирует наиболее значимые ценностные аспекты культуры, к нему относятся с неким благоговейным трепетом. Часто его воспринимают как непосредственно связанный с символизируемым. Например, в православном и католическом учениях о таинствах вкушение, во время причастия, хлеба и вина не есть просто память о жертве Христа, но реальное приобщение к процессу искупительной жертвы, совершающейся в Вечности.

Природа символа весьма парадоксальна: с одной стороны, его значение едино, но с другой, множественно, он явно не совпадает полностью с символизируемым, но может восприниматься как непосредственно связанный с ним, его материальное предметное содержание, с одной стороны, теряет связь со своим привычным смысловым горизонтом, но одновременно и сохраняет. В принципе

любому из предметов и событий внешнего мира может быть придано символическое значение. Но что же заставляет нас вносить в привычные объекты несвойственные им значения и тем самым превращать их в символы? Говоря иначе, по каким мотивам и каким образом происходит конституирование предмета как символа?

Первичным ноэтическим актом, в данном случае, является волевое устремление к некоей универсальной цели, выводящей нас за пределы нашего повседневного существования, именно это устремление мотивирует все другие акты сознания, конституирующие предмет как символ. Для того чтобы предмет мог стать символом, он должен получить смысловое наполнение в контексте ведущих целевых установок определенной группы людей. Необходимо, чтобы между предметом и целевыми идеалами образовалась прочная ассоциативная связь. Происходит это тогда, когда возникают определенные обстоятельства, при которых привычное значение предмета существенно ослабевает. Такое может случиться при каком-либо важном историческом событии или же в ситуации жизненного выбора сообщества индивидов. Это легко проследить в избранных нами примерах. Смерть на Кресте Иисуса Христа существенно ослабила привычное для римлян смысловое содержание креста, поместив его в смысловый горизонт центральной точки всемирной истории. Не то чтобы привычное значение креста перестало играть всякую роль, но, скорее, оно тесно вплелось в значение событий мировой важности. То же самое мы можем сказать и о дороге; в повседневной жизни перемещение по трассе связано с целью добраться из одного населенного пункта в другой: либо с целью деловой встречи, либо повидать родственников и т. д. Но если появляется сообщество людей, для которого странствие по дороге становится главной ценностью в жизни и уже не связано с достижением определенного населенного пункта, то привычные смыслы дороги в их сознании уже не играют главной роли, и очень скоро дорога начинает осмысляться в новом контексте. Одним словом, для того чтобы возник символ, необходимо происшествие определенных событий, связанных с реализацией глобального жизненного проекта. При этом, как мы уже неоднократно подчеркивали, бытовое значение предмета, ставшего символом, не утрачивается полностью, правильней было бы сказать, что возникает ситуация, при которой привычные вещи и явления оказываются тесно вплетены в события более значимого направления, когда происходит установление пограничной зоны между сферой повседневности и сферой «конечных значений». Реальность символа являет собой реальность пограничной зоны между смыслами повседневности и высшей реальности. Но события, которые ведут к формированию символа как пограничной зоны значений, сами должны получить осмысление в более широком смысловом горизонте,

связанном с системой взглядов на мир в целом и место в нем человека.

## **2. Символ и жизненный мир**

Категория «жизненный мир» в позднем периоде творчества Гуссерля означает допредикативный опыт нашего повседневного существования, совместного события людей в мире с едиными для всех смыслами. Жизненный мир является той первоначальной почвой, на которой формируются все возможные смыслы, являющиеся базовыми для науки, религии и философии. Понятие жизненный мир многозначно, может включать в себя несколько уровней, которые можно условно обозначить следующим образом:

- 1) жизненный мир в предельно широком значении – как совокупность всех смыслов, значимых для людей, всего того, чем мы живем, что придает нашей жизни единую смысловую направленность. В таком значении в сферу жизненного мира попадает и наука, и религия, и политическая жизнь, и философия;
- 2) относительно определенные сообщества людей, например, ученых или толкинистов, в которых действует специфический, значимый лишь в пределах данной группы, набор смыслов;
- 3) мир нашего повседневного существования, включающий в себя: пространственно-временную организацию нашего существования, телесность, социальные реалии и т. д. Этот последний слой выступает в философии Гуссерля фундаментом, на котором возникают все прочие смысловые построения (науки, искусства, религии). А потому его значение сохраняется всегда, даже в ситуации переключения сознания на другие сферы значений.

Символ выполняет роль «медиатора» между тем, что было нами выделено как первый уровень, и последним. Символ устанавливает некую пограничную зону значений между сферой конечных значений и миром повседневности. Существование символа делает возможным, с одной стороны, интегрировать универсальные целевые установки человека в сферу обыденной жизни, придавая им наглядное изображение, с другой стороны, сама повседневная жизнь с присущими ей смыслами получает осмысление в контексте общих представлений о мире в целом.

Символика возникает тогда, когда группа индивидов с общими целевыми установками начинает обустривать свою жизнь в мире. Каждый человек на протяжении всей своей жизни стремится к реализации некоего идеального проекта, к развертыванию своих сущностных возможностей. В разных культурах сущность человека понимается в различных аспектах, вот почему каждая культура и культурная эпоха предлагает человеку свой вариант идеального проекта.

Наглядным выражением данного варианта проекта и является символ. Поскольку человек существо многомерное, то реализация его сущности предполагает различные направления деятельности, а всякий идеальный проект в силу предельной общности выраженных в нем положений оставляет большую возможность для индивидуальных интерпретаций. Быть может, именно этим и объясняется парадоксальность сочетания в символе однозначности с многозначностью. Поскольку символ выражает целевые установки, общие для всех представителей культуры, то его базовое значение должно быть единым для всех, но его предельная общность создает большое поле для дополнительных смысловых наслоений. Кроме того, следует учитывать тот факт, что символ осмысливается в контексте общемировоззренческих представлений, которые всегда многосмысленны. Ведь данность сознанию символа подчиняется тем же закономерностям, что и данность любого другого интенционального предмета, то есть дан он всегда в горизонте потенциальных восприятий: «Каждое переживание имеет горизонт, меняющийся вместе с изменением объемлющей это переживание взаимосвязи сознания и со сменой фаз его протекания, – интенциональный горизонт, в котором осуществляются отсылки к открытым для самого переживания потенциальностям сознания. Например, каждому внешнему восприятию свойственна отсылка от собственно воспринятых сторон воспринимаемого предмета – к полагаемым наряду с ними сторонам, еще не воспринятыми, но лишь антиципированными в ожидании» [3, с. 337]. Особенно ярко такая особенность восприятия появляется тогда, когда речь идет о предметах, относящихся к сфере эйдетического, неких идеальных объектах, значение которых выходит за пределы эмпирии, в силу этого избавленных от тех ограничений, которые налагает на восприятие чувственный опыт. В таком случае вариативность значения резко возрастает.

Символ в культуре выполняет несколько важных социальных функций. Среди таковых первое место принадлежит интегративно-консолидирующей. Всякое большое или малое сообщество людей группируется вокруг определенного символа. Наличие символика позволяет идентифицировать собственную группу и отличить ее от остальных, как писал Ю. М. Лотман: «Единство основного набора доминирующих символов и длительность их культурной жизни в значительной мере определяет национальные и ареальные границы культуры» [8, с. 20].

Другой, не менее значимой, функцией символа является коммуникативная, его способность задавать определенные нормы коммуникации, специфические формы общения внутри какой-либо культуры. Выявленная нами ранее способность символа создавать вокруг

себя поле других символов содействует тому, что среди людей, находящихся в ареале его культурного влияния, формируется специфический язык, резко отличающий их от других групп. Сама речь приобретает символический характер, язык повседневного общения наполняется словами, несущими в себе явный символический оттенок. Яркое проявление это имеет в ритуале приветствия и прощания (ср. фашистское приветствие).

Говоря о социальных функциях символа, следует упомянуть и его роль транслятора социальной памяти. Символ является одним из средств передачи культурного наследия: будучи носителем смыслов, наиболее значительных для бытия культуры, он является конденсатором опыта прошлых поколений, передаваемого потомкам.

### **3. Символ и знак**

Часто понятие «символ» используется в смысле, синонимичном понятию «знак». В таком случае его функция сводится к простому означению, к замещению реальности, отличной от него самого. Но уже при поверхностном взгляде возникает ощущение особой значимости понятия «символ». Ясно, что символ не есть просто знак, наподобие дорожных знаков или указателей входа и выхода в театре. Уже само по себе произнесение слова вызывает в нас некий благоговейный трепет, присутствие реальности, обладающей ореолом священного, особым ценностным наполнением. Основные черты различия между символом и знаком можно свести к следующему: символ всегда экзистенциален, имеет непосредственное отношение к нам лично, выражает собой значения, задающие цель и смысл нашей жизни, знак же представляет собой всецело отчужденную от наших личных переживаний реальность. Функция знака заключается в том, чтобы просто замещать реальность, отличную от него самого, о чем-либо оповещать. Смысл знака устанавливается совершенно произвольно и может быть в любой момент заменен другим. Связь знака с означаемым не столь сильна, как между символом и символизируем им значением. Понятно, что символ может восприниматься как символ только тогда, когда его значение действительно воспринимается людьми как нечто жизненно важное. В случае, если такое понимание утрачено, символ перестает быть символом.

Формирование символики осуществляется уже на начальных этапах истории культуры, когда объединение людей происходит на основе свободного волеизъявления и еще не подвержено жестким нормам институализации, как это было в ранних христианских общинах. Но на протяжении исторического развития действия людей подвергаются типизации, которая приводит к созданию множества социальных

институтов, функционирующих совершенно независимо от воли их создателей. Когда процесс институализации заходит слишком далеко, первоначальный смысл многих культурных образований начинает утрачиваться: «институты теперь воспринимаются как обладающие своей собственной реальностью: реальностью, с которой индивид сталкивается как с внешним принудительным фактором» [2, с. 99]. Происходит процесс отчуждения, когда то, что было создано человеком, приобретает независимое от него существование и начинает оказывать на него принудительное воздействие. То же происходит и с символом, в процессе институализации его первичное значение нивелируется. Те смыслы, которые были первоначально в него вложены, начинают восприниматься индивидами как не имеющие к ним никакого отношения. Тогда символ деградирует в знак. Протестантское восстание против католического символизма было, среди прочего, обусловлено и тем, что к времени начала реформации символы Католической церкви перестали восприниматься как символы, в причастии перестали видеть живую плоть и кровь Христовы. То же произошло с советской символикой в период так называемого «застоя». Тогда все символы советского государства потеряли, в глазах его граждан, всякое ценностное и экзистенциальное значение и превратились в просто знаки.

Проделанный в статье анализ позволяет отметить, что существование символа в культуре подчиняется тем же закономерностям, что и ее развитие в целом.

1. Аверинцев С. С. Символ // Большая советская энциклопедия.– Т. 23.– М.: Советская энциклопедия, 1976.– С. 385–386.
2. Бергер П., Лукман Т. Социальное конституирование реальности.– М.: Медиум, 1995.– 322 с.
3. Гуссерль Э. Логические исследования. Картезианские размышления.– Мн.: Харвест; М.: АСТ, 2000.– 752 с.
4. Кассирер Э. Избранное: Опыт о человеке.– М.: Гардарики, 1998.– 780 с.
5. Лангер С. Философия в новом ключе.– М.: Республика, 2000.– 287 с.
6. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство.– М.: Искусство, 1995.– 320 с.
7. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура.– М.: Политиздат, 1991.– 524 с.
8. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. Вып. XXI.– Тарту, 1987.– С. 9–27.
9. Чередникова М. П. Культура трассы. Автостоп в России // Современный городской фольклор.– М.: РГГУ, 2003.– С. 86–103.
10. Щепанская Т. Б. Молодежные сообщества // Современный городской фольклор.– М.: РГГУ, 2003.– С. 34–86.
11. Юнт К-Г. Избранное.– Мн.: Попурри, 1998.– 455 с.

*Александр Ерёмко*

## **ЭНТЕЛЕХИАЛЬНАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ СОБЫТИЯ: ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ И НАРРАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ**

Целью данной статьи является определение критериев целостности исторического события.

Если рассматривать непосредственные хронологические рамки чистого события, события как такового, если учитывать лишь «чистое время» события, то напрашивается различие точечных и длительных событий. *Точечными* будем считать события, протекающие за время менее суток. *Длительными* будем считать события, протекающие за время более суток. *Цепью событий* будем считать последовательность точечных и длительных событий, в которой всякое единичное событие детерминируется предшествующим и детерминирует последующее.

Разумеется, различие длительных событий и цепей событий в некоторой мере условно. И те, и другие есть некоторые целостности внутри продолжающейся событийной целостности истории. В принципе, ничто не мешает нам мыслить, скажем, Тридцатилетнюю войну или Октябрьскую революцию как единые события. С другой стороны, при желании мы можем мыслить, скажем, Тридентский собор или Сталинградскую битву как цепи событий. Кажется, что от наших методологических установок и, так сказать, от пристальности нашего взгляда зависит определение данного исторического феномена либо как длительного события, либо как цепи событий. Ниже мы попытаемся показать, что в самой структуре исторического процесса могут быть найдены объективные основания для различения длительных событий и цепей событий. Различие между ними относительно, но это не значит, что оно вообще не существует.

Постараемся показать это, анализируя повествования о событиях бесхитростно нарративных историков древности. Для нашей цели они имеют особенную ценность именно вследствие их повествовательной манеры, простодушно концентрирующейся на событиях. Что же касается возможного возражения о том, что в таком случае мы будем анализировать не сами события, а принципы повествования древних историков, то на это мы ответим ниже.

С чего начинается собственно Платейская битва, битва как таковая? С прибытия Мардония к Асопу? С прибытия эллинов в Эрифры? С конной атаки Масистия? Или стычка у Эрифр вообще отдельное событие, а Платейская битва – это, собственно, атака Мардония на спартанцев и сражение афинян с фиванцами? И чем заканчивается битва? Взятием персидского лагеря? Или отступлением отряда Артабаза? Или спором эллинов о награде за наибольшую храбрость? Мы поймем, что эти

вопросы не принципиальны, когда осознаем, что, начиная с определенного момента, Геродот концентрирует внимание на действиях сухопутных войск эллинов и персов, игнорируя параллельно происходящие события. Наряду с передвижениями сухопутных войск происходили операции на море, в конце концов, завершившиеся битвой у Микале. Геродот сообщает, что эллинский флот отплыл к Делосу в гл. 132 кн. VIII. Возвращается он к этой линии повествования в гл. 90 кн. IX, после чего описывает битву при Микале. Чем же прерывается эта линия? Описанием всего, связанного с Платейской битвой. Но в это же время что-то продолжало происходить в Спарте, Коринфе, Фивах, на Саламине, куда вновь бежали афиняне. Геродот сообщает только о том, что так или иначе связано с битвой. В это время Ксеркс находился в Сардах, и там тоже что-то происходило, почему Геродот ничего не сообщает об этом?

Подобным же образом поступают и прочие историки-нарраторы. Описывая Сицилийскую экспедицию, Фукидид концентрирует внимание на событиях в Сицилии, лишь изредка отвлекаясь на события в Элладе, да и то, как правило, в связи с событиями в Сицилии. Можно сказать, что это потому, что в это время в Элладе не происходит ничего существенного – вся событийная энергия антагонистов сосредоточена на Сиракузах. Но возьмем описание Тацитом гражданской войны 68–69 г. г. Здесь нет единого центра событий: события происходят и в Риме, и в Галлии, и в Германии, и в Иудее, и в Сирии, и в Мёзии, и в Паннонии. Тацит как бы освещает лучом своего внимания все эти регионы. Но он перемещает этот луч лишь после того, как события, происходящие в данном регионе, достигают определенной завершенности. Дойдя в своем описании до момента этой относительной завершенности, Тацит переходит к описанию событий, происходящих в другом регионе.

Если рассказать сначала о Платейской битве, а затем о действиях флота и битве при Микале, это ни у кого не вызовет недоумения. Завершить ли рассказ взятием персидского лагеря, отступлением Артабаза или спором о награде – это уже детали, о которых можно спорить, но которые скрывают бесспорный факт: битва закончилась. Если же, рассказывая о Платейской битве, после фразы: “Мардоний бросил персидскую конницу в атаку на спартанцев”, – написать: “В это время флот Леотихида и Ксантиппа подошел к Микале”, – то это вызовет законное недоумение читателя. Автора такого нарратива не без основания обвинят в нарочитой драматизации повествования и в пристрастии к художественным эффектам.

Действительно, если бы это был роман о Греко-персидской войне, то писателя, прибегшего к такому приему, следовало бы похвалить за

профессионализм в построении сюжета. Историка же, прибегшего к такому приему, мы справедливо осудим за непрофессионализм<sup>1</sup>. Почему так? Потому что во время атаки Мардония битва еще не закончилась – *это бесспорно*. Можно спорить о деталях: закончилась ли она взятием персидского лагеря или, скажем, отходом отряда Артабаза на безопасное расстояние – здесь историки могут достичь консенсуса. И еще большего, можно сказать, полного консенсуса они достигнут в том, что во время атаки Мардония битва не закончилась. *Наиболее бесспорным в истории является само наличие структурообразующих моментов события, а также их последовательность и их результат*. Находясь в здравом уме, практически невозможно возражать против того, что атака Мардония началась во время отхода эллинов к Острову, что Мардоний погиб, а атака захлебнулась. Если бы это было иначе, то персы выиграли бы Платейскую битву и последующая история потекла бы иным путем.

Теперь рассмотрим возражение о том, что мы анализируем способ повествования древних историков о событиях, а не сами реальные события и событийные цепи. Но это отнюдь не одно и то же, и недопустимо выводить закономерности развертывания событий из закономерностей построения нарратива о событиях. П. Рикёр подчёркивает связь истории с нарративностью. «В конечном итоге история не может совершенно отделиться от повествования, – отмечает Рикёр, – потому что она не может оторваться от действия, где есть действующие лица, цели, обстоятельства, взаимодействия и желаемые или нежелательные результаты» [5, с. 65]. Соглашаясь с данной мыслью, мы хотели бы обратить внимание на тот очевидный, даже тривиальный факт, что это означает, что и повествование (во всяком случае, историческое повествование) не может совершенно отделиться от реальной событийной истории. Причём, по нашему мнению, связь «от событий – к нарративам» является первичной, а связь «от нарративов – к событиям» является вторичной. Именно вследствие того, что в реальной событийной ткани истории стали образовываться цепи событий (возникновение каких-то, собственно, и знаменовало начало истории), люди, наблюдавшие эти цепи, научились описывать их в связанных повествованиях, что означало возникновение сюжетности.

Анализируя интеллигентный характер интриги, Рикёр показывает, что интрига есть «посредник между событием и историей» [5, с. 63]. Из контекста видно, что под «историей» в данном случае понимается не реальная событийность, а повествование об этой событийности. По мнению Рикёра, всякое действие обретает свой смысл лишь внутри «истории», то есть «повествования». Чтобы быть началом, оно должно «зачинать» соответствующую историю; чтобы быть серединой, оно должно влечь за собой «поворот судьбы», то есть «перипетию»; чтобы оказаться

финалом, оно должно «завершать ход дела», «распутывать какой-то узел» и т. п. [5, с. 62–63].

Относительно нарративных функций события мы совершенно согласны с П. Рикёром. Но мы хотели бы выдвинуть несколько экстравагантную мысль: событие само по себе нарративно, нарративно вне зависимости от повествований о нём. *Событие как объективная реальность нарративно, точнее, оно есть возможность наррации.* Интрига именно потому оказывается посредником между событием и историей-повествованием, что в событии скрываются нарративные потенции. Пожалуй, неверно будет говорить, что реальная событийная история есть интрига. Но верной будет постановка вопроса об *объективных основаниях интриговости в исторической событийности как таковой.* Думается, трудно возразить против того, что, начиная с захвата Киром Лидии, судьбы эллинов и персов завязываются в единый узел, что Саламин и Платеи знаменуют собой перипетию в судьбе этих народов, а падение Персидской империи при Дарии III – развязку этой длительной истории-как-событийности. И мы обращаем внимание на то, что *эта* история изначально отнюдь не рассказывается словами (хотя и это имеет место), а вписывается деяниями великих исторических деятелей и людских масс в широкий контекст всемирной истории.

Итак, по нашему мнению, вполне допустимо, отгалкиваясь от повествований историков, делать выводы о реальных событиях. Разумеется, это следует делать весьма осторожно, привлекая специфические исторические методы критики и сравнения источников, но все-таки это можно делать. По нашему мнению, в общем и целом повествования историков-нарраторов отражают реальные события и цепи событий.

Нарраторы могут ошибаться в деталях, неправильно понимать смысл событий, преувеличивать незначительное и приуменьшать значительное, насыщать свой рассказ легендами и недостоверными вымыслами, но само наличие определенных событий, их последовательность и их результаты трудно исказить. Если некий историк сообщает, что полководец А в битве Н победил полководца Б, а после этого сообщает, что А отступил в город М, который был осажден Б, то, скорее всего, в битве Н победил полководец Б. И точно так же во всех прочих случаях. Мы обращаем внимание на то, что, рассуждая таким образом, мы неявно опираемся на закономерности более или менее вероятного в истории, которые не эксплицированы историками, но которые существуют объективно, независимо от закономерностей повествования о событии.

Не потому Платейская битва произошла так-то и так-то, что Геродот описал ее так-то и так-то, а потому Геродот описал ее так-то и так-то, что Платейская битва действительно произошла так-то и так-то. И то же

самое справедливо относительно всех прочих историков-нарраторов. *Реальные события в большей степени определяют способ повествования о них, чем определяются способом повествования.* (Анализ исторической наррации см. в работе А. Данто [4].)

И это верно настолько, что мы готовы объяснить отмеченную выше манеру повествования историков-нарраторов, при которой переход к происходящим одновременно в другом регионе событиям осуществляется только после описания завершенной цепи событий в данном регионе, с помощью следующей гипотезы. События как бы квантуют историческое время. В том месте, где происходит значительное событие, историческое время течет иначе, чем в бессобытийных местах исторического пространства. В каждом целостном событийно-условийном континууме историческое время течет по-своему. Не существует привилегированной системы отсчета для определения одновременности исторических событий в разных континуумах. Мы можем лишь с некоторой долей условности синхронизировать время события А, происходящего в событийно-условийном континууме Н, и время события В, происходящего в событийно-условийном континууме М. В точках интенсивной событийности как бы стягиваются потоки энергийных усилий актантов и тем самым как бы вносят “возмущения” в равномерное течение “обычного” времени.

По каким же признакам можно судить о том, что данное событие завершилось? *Данное событие следует считать завершившимся, если произошла смена исторического геистальта, если в результате него сложились новые условия (новое положение дел) и если усилия его актантов достигли своей энтелехии.* Что касается исторических геистальтов и исторической условийности,— то это отдельные, весьма обширные темы, требующие особого рассмотрения. Отметим лишь, что “геистальт” здесь следует понимать не столько в контексте идей геистальт-психологов, сколько в шпенглеровском смысле. Остановимся на энтелехии, тем более, что она, по нашему мнению, является важнейшим фактором конституирования единства события.

Понятие “энтелехия” принадлежит к числу наименее ясных у Аристотеля. Обычно оно толкуется как осуществление целенаправленного процесса, как реализация определенной возможности, поскольку она такова. Так, способность ощущать не есть нечто в действии (*energeia*), а есть сущее в возможности; она подобна горючему, которое не воспламеняется само собой, но нуждается в действующем (*entelecheia*) огне [1, с. 405 (417a 6–10)]. Энтелехия как действительность отличается Аристотелем от способности и возможности. Отношение между способностью и энтелехией таково, что, когда обладающий знанием

переходит к исследованию, он не изменяется, а переходит в более совершенное состояние и к энтелехии [1, с. 406 (417б 5–8)].

В то же время форма как энтелехия противостоит материи как возможности [1, с. 394 (412а 9–10)]. Душа есть энтелехия естественного тела. Здесь очень интересные пояснения: “Если бы глаз был живым существом, то душой его было бы зрение. ...Поэтому как раскалывание [для топора] и видение [для глаза] суть энтелехия, так и бодрствование; а душа есть такая энтелехия, как зрение и сила орудия, тело же есть сущее в возможности” [1, с. 395–396 (412б 20–413а)]. Исходя из этого, получаем, что энтелехия есть деятельность, которая вытекает из сущности данного сущего, самоосуществляющаяся сущность данного сущего.

Аристотель различает движение как незаконченное действие и осуществление как действие, имеющее цель внутри себя. Цель похудения – худоба, поэтому худеющий находится в движении, которое не есть действие. “...Но если в движении заключается цель, то оно и есть действие. Так, например, человек видит – и тем самым увидел, размышляет – и тем самым размыслил, думает – и тем самым подумал...” [2, с. 242 (1048б 20–25)]. Неверно, что человек в одно время идет и уже сходил, строит дом и уже построил его, но верно, что некто увидел и видит, думает и подумал. Так вот, первые действия есть “движения”, а вторые – “осуществления” или собственно “действия” [2, с. 242 (1048б 29–30)].

Здесь возникают следующие вопросы: событийствование подобно похуданию или видению? Оно есть движение или осуществление? И что из них имеет энтелехиальную природу: движение или осуществление? Если Аристотель отличил действие от движения, что впоследствии он отличает осуществленность от деятельности: “Ибо дело – цель, а деятельность – дело, почему и “деятельность” (*energeia*) произведено от “дела” (*ergon*) и нацелено на “осуществленность” (*entelecheia*)” [2, с. 246 (1050а 21–23)]. Далее Стагирит рассуждает следующим образом: в одних случаях деятельность есть применение способности, например, видение есть применение способности зрения. В других случаях в результате деятельности возникает нечто, отличное от нее, например, дом как результат строительства. В первых случаях целью является сама деятельность, во вторых случаях целью является продукт деятельности. Поэтому в одном случае деятельность находится в том, что создается (например, строительство – в доме), а в другом, деятельность находится в том, *что* действует (например, видение – в том, кто видит) [2, с. 246–247 (1050а 24–1050б)].

Тогда получается, что энтелехия может быть и самой деятельностью как применением способности (в случае видения), и продуктом деятельности (в случае дома в его отношении к процессу строительства).

Но в любом случае энтелехия предполагает некую завершенность, некое осуществление возможности, и не просто возможности, а скорее внутренней сущности деятеля, каковая стремится воплотиться в действительность. Причем, эта завершенность может быть как в привычном для нас смысле продукта процесса (дом построен – строительство завершено), так и в несколько непривычном смысле продолжающегося процесса (глаз видит), – завершенность данного процесса заключается в том, что в видении глаз осуществляет свою сущность.

Таким образом, получаем, что энтелехия есть осуществленность действия, которое в принципе может быть завершенным либо в конечном продукте, либо в самом себе. Причем, это осуществленность такой деятельности, которая вытекает из сущности деятельного начала, а не привносится извне. Энтелехия – это осуществление такой цели, которая не навязана действующему началу извне, а которая обусловлена самой природой этого начала. Это некая деятельная и самоосуществляющаяся сущность. Поэтому энтелехия – это не просто действительность в ее противопоставленности возможности. Энтелехия – это такое действительное, которое является осуществлением деятельности некоторого сущего, причем, это такая деятельность, которую свободно и в соответствии со своей сущностью стремится осуществить данное сущее.

Исходя из сказанного, вернемся к вопросу: историческое событийствование – это энтелехиальная или неэнтелехиальная деятельность? И если энтелехиальная, то когда мы можем сказать, что данное событие достигло энтелехии? Это энтелехия типа видения или типа строительства? Если понимать событие как простую реакцию актанта на воздействие окружающей среды, то тогда событийствование неэнтелехиально. Думается, что такое понимание события является поверхностным. Событие есть такая реакция, но лишь отчасти. Причем, сущность события вовсе не в этом его аспекте. Во-первых, то, что является реакцией со стороны актанта А, является некой интенцией со стороны актанта Б, причем, это такая интенция, которая выражает сущность актанта Б. И на самом деле первична эта интенция, которая для Б является энтелехиальным действием, а не реакция А. Отражение эллинами персов есть их реакция на вторжение персов, но первичным здесь является интенция персов, которой они стремятся осуществить вытекающую из их сущности цель, т. е. энтелехию. И так же точно – во всех прочих случаях. Во-вторых, сама реакция актанта А также энтелехиальна, ибо у всякого актанта всегда есть минимальный выбор реакций, и выбрав ту или иную реакцию, он по-разному может осуществлять событийствование. Всякий актант реагирует на воздействие в соответствии со своей сущностью, и в этом реагировании он

осуществляет свою энтелехию. Эллыны яростно сражались с персами, хотя могли бы и покориться. И так же точно во всех прочих случаях. Поэтому событийствование энтелехиально.

Далее: когда актанта осуществил цель своих усилий, он прекращает событийствовывать (по крайней мере, он прекращает усилия данного событийствования) – и событие завершается. Отсюда видно, что событийствование подобно скорее строительству, чем видению. Подобно тому, как строитель, построив дом, уже не строит его (хотя он может приступить к строительству другого дома), также и актанта, добившись искомого положения дел, уже не событийствует (хотя он может начать осуществлять новые события).

И наконец, самое важное в контексте проблемы различения длительных событий и событийных цепей: каковы критерии энтелехиальной завершенности события? Очевидно, что событие тогда достигло энтелехии, когда осуществилась цель актанта, причем здесь важно не субъективное мнение актанта об осуществлении цели, а ее объективная осуществленность. Строитель может думать, что дом завершен, но если в доме обнаружатся огрехи, строителя заставят их устранить. Лишь тот дом является энтелехией строительства, который действительно завершен, который является совершенным воплощением деятельности строительства. Так же точно и с событием: важно не мнение актанта о достижении цели, а ее объективная осуществленность в результате события. Лишь то событие оказывается энтелехиальным, которое является совершенным воплощением деятельности событийствования. Относительно дома мы устанавливаем это, начиная в нем жить. Относительно события актанта устанавливает это, обнаруживая, что действует в новых условиях, и что эти условия соответствуют целям, которых он добивался в своем событийствовании. (Здесь, конечно, следует признать, что ни одно событие не достигает энтелехии в той же мере, в какой это возможно, скажем, для дома).

Мы видим, что, в конечном счете, достижение энтелехии означает примерно то же, что смена гештальта и складывание новых условий. Событие завершилось тогда, когда в его результате возникла новая историческая ситуация, когда сложились новые условия, отталкиваясь от которых можно осуществлять новые события, и когда более-менее адекватно реализуется цель событийника, вытекающая из его сущности. Можно сказать, что то, что для внешнего наблюдателя выглядит как смена гештальта и складывание новых условий, для самого актанта выглядит как достижение энтелехии.

Здесь хотелось бы обратить внимание на следующее. Осуществлённый нами анализ структуры исторического процесса привёл нас к следующему выводу: событие энтелехиально на микроуровне

истории – на макроуровне истории оно энергично. Если прибегнуть к аристотелевской терминологии, то можно сформулировать следующее: в масштабах макроистории событийствование оказывается *незавершённой, бесцельной (точнее, не имеющей внешней цели) деятельностью-движением*. Впрочем, здесь мы переходим к довольно сложной диалектике завершённости-незавершённости в бытии вообще, что заслуживает отдельного рассмотрения.

#### Примечания

<sup>1</sup> Здесь может быть выдвинуто довольно сильное возражение. Могут сказать: «Геродот постоянно отвлекается на всякие байки, не имеющие отношения к непосредственному ходу событий. Рассказывая о жертвах, приносимых эллинами перед битвой, он отвлекается на целый рассказ о судьбе прорицателя Тисамена. Затем он говорит об аналогичных жертвах персов – и тут обрушивает на нас настоящий триллер о судьбе другого прорицателя – Гегесистрата [3, с. 548–550 (IX, 33–37)]. Никакой концентрации на событии, внимание Геродота постоянно рассеивается. И то же самое мы обнаруживаем у других историков-нарраторов. Рационалистичный Фукидид, например, в разгаре повествования о Сицилийской экспедиции вдруг начинает рассказывать в целых шести главах о покушении Гармодия и Аристокитона [6, 383–386 (VI, 54–59)]». На это мы ответим следующее. Во-первых, отвлечения историков-нарраторов все же связаны с непосредственно описываемым событием, это, так сказать, отвлечения *a propos*; во-вторых, неумение древних историков сосредотачивать свое внимание на непосредственном ходе событий действительно свидетельствует об их недостаточном профессионализме (да простят нам Великие эти слова).

1. Аристотель. О душе // Аристотель. Сочинения в 4-х тт.– Т.1.– М., 1976.
2. Аристотель. Метафизика // Аристотель. Сочинения в 4-х тт.– Т.1.– М., 1976.
3. Геродот. История. – М., 1999.
4. Данто А. Аналитическая философия истории. – М., 2002.
5. Рикёр П. Что меня занимает последние 30 лет // Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. – М., 1995.
6. Фукидид. История. – М., 1999.

*Нелли Иванова-Георгиевская*  
**ЯЗЫК СОВРЕМЕННОЙ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ КАК  
СРЕДСТВО МИФОЛОГИЗАЦИИ СОЗНАНИЯ**

Философия и искусство XIX–нач. XX веков предвосхитили наступление «восстания масс», когда отдельная личность, теряющая себя в условиях урбанизированного мира и подчиняющего давления средств массовой коммуникации, отказывается от ответственности самоопределения и растворяется в пассивной массе, индифферентно повинаясь ее побуждениям и действиям [11]. Массовая культура в XX веке оказалась адекватным эпохе постиндустриального общества средством трансляции информации и манипулирования общественным сознанием. Основания такой ее социальной роли следует искать, прежде всего, в том, что порождение и потребление массовой культуры обусловлено универсальными механизмами мифологического мышления.

Мифологическое мышление не способно к универсальной рефлексии, которая открывала бы ему собственное его бытие и требовала бы радикального вопрошания о его основаниях. Поэтому архаический и современный мифы трактуются как действительный мир, в котором живет человек: мифологическое мышление осуществляет бессознательное отождествление созданного воображением субъективного мира и объективной реальности, не различая объект, его имя и мысль о нем. Кроме того, большинством исследователей отмечается дологический характер мифологического мышления, проявляющийся в его синкретизме, в неразличении существенного и несущественного, в оборачиваемости причинно-следственных связей, в нечувствительности к формально-логическим противоречиям. Воздействие мифа на нерелективное сознание безоговорочно, осуществляется посредством суггестии и не предполагает критического к нему отношения.

Архаический ритуал воспроизводил мифологические представления о мировом строе, обеспечивая устойчивость фундаментальных элементов жизнедеятельности, чем сохранял стабильность жизни и целостность мира. Ведь участники ритуала относились к происходящему в нем не как к изображению некоторых действий и событий, а как к действительно совершающемуся вечному творению космического порядка, позволяющему коллективу обрести смысл своего присутствия в целом мира. Современные мифы тоже сопряжены с определенными ритуалами, в осуществлении которых его участники переживают свою бытийственную причастность таинству поддержания или восстановления мирового строя. Таким образом, носителям мифологического мышления свойственно бессознательное стремление отождествиться с неким принятым образцом, пережить его

присутствие в собственном бытии, что сообщает этому бытию полноту смысла и устойчивость.

Указанные механизмы мифологического мышления действуют и в современной культурной ситуации, порождая и поддерживая существование массовой культуры, которая возникает на основании бессознательного подражания, порождаемого неразличением субъективного и объективного, отсутствием аналитичности и стремлением отождествиться с архетипом в самом бытии. Данная статья посвящена выяснению роли языка в действии указанных механизмов мифологического мышления в условиях современной массовой культуры и решает следующие задачи: проясняет мифологический характер мира массовой культуры; рассматривает особенности языка ее «слов и вещей»; выясняет специфику механизмов формирования смыслов массовой культуры.

Массовая культура может рассматриваться как Космос, пространственно-временные параметры которого вполне мифологичны. Пространство и время этого мира оказываются разнородными, как и в архаическом мифе, разделенными на сферы разной аксиологической значимости: сакрального и профанного. Мир рекламы, моды, потребления вещей и слов, интерактивных игр и ток-шоу, лотерей, политических акций, всей сферы СМИ и пр. организует пространство таким образом, чтобы преподносимая реальность воспринималась потребителем данной продукции как образец, модель, архетип, в реальности и достоверности которого не может быть сомнений. Пространство внутреннего мира указанных повествований – это всегда противостоящее профанному пространству повседневности сакрализованное воплощение идеала, бессознательное отождествление с которым в своем бытии обеспечит человеку сохранение или достижение желаемого космического строя и даст ощущение полноценности жизни и счастья. Мифологическому мышлению необходимо указание на некий центр сакрализованного пространства (в архаическом мифе это мировое древо, жертвенный алтарь), и в мифах массовой культуры такой центр устанавливается, чаще всего введением героя, от которого исходит действие, обеспечивающее конституирование данной реальности в качестве сакрализованного образца (кутюрье, политический деятель, мужественный журналист, популярный артист). Простой смертный может войти в это сакральное пространство, как и положено в мифологизированном мире, благодаря медиатору, проводнику (продавец рекламируемых товаров, ведущий ток-шоу и интерактивных игр). Участвуя в этих акциях, человек способен провести с собою в сакральный мир всех, кого пожелает, просто словесно обозначая их в момент пребывания в сакральном пространстве игры, шоу, журналистской беседы и пр. (например, передавая привет своим близким).

В данном случае само именование претендует на установление действительного бытия названного, что восходит к мифологическому неразличению сущего, его наименования и представления о нем.

Массовая культура успешно эксплуатирует идею мифологического правремени, вводя в игру представление о «золотом веке», о том далеком прошлом, которое оценено в своей высшей космогонической значимости и которое, в силу этого, перестает считаться хронологическим прошлым, а признается неумирающим архетипом, возобновляемым в любой момент настоящего ритуальным его повторением. Всякого рода «Старые песни о главном» могут быть истолкованы именно как бытийственное включение их исполнителей и слушателей в тот порядок бытия, который связывается с этими песнями прошлых лет, что выполняет традиционную для ритуала функцию поддержания порядка жизни, обоснования смысла существования человека. Различные «исторические» передачи о прошлых событиях определенного дня года, приводимых в такой же день текущего года, устанавливают отношения между этими моментами времени не хронологически-линейные, когда мы сегодня обращаемся к прошлому, для нас значимому во многих отношениях, а помещают эти дни в бытийственно и ценностно тождественные точки в некоем неделимом времени, будто бы вечно длящемся и возобновляемом актом нашего нового его переживания. Мотивы и темы прошлого, к которым обращаются для их постоянного воспроизведения, обретают статус постоянно воспроизводимых «хитов», утративших свою временную и контекстуальную фиксированность, а потому и подлинную смысловую определенность,— будь то произведения искусства, события истории, научные открытия и т. п. Многочисленные произведения популярного искусства используют в качестве элементов новых созданий фрагменты прошлого, включая их в современные стили: так, в контексте рэп-музыки может звучать нетленная тема «Арии» И. С. Баха, причем восприятие массовым сознанием этого звукового коллажа вполне мифологично: баховская тема утрачивает для него барочную стилистику, глубину своего подлинного смысла и воспроизводится не просто для достижения художественного эффекта путем контрастного сопоставления фрагментов разных стилей, а, скорее всего, существует в процессе «вечного возвращения» для целей отождествления сегодняшнего слушателя с образцом, архетипом, устанавливаемым в качестве основания человеческого существования «здесь и теперь». Идея вечного возвращения совершенно актуальна для жизни массовой культуры во всей ее аксиологической и онтологической полноте.

Как известно, М. Фуко, исследуя отношения слов и вещей в качестве основания конфигурации познавательного поля в разные эпохи, выделил три эпистемы и показал, что классическая эпоха, в которую

господствовала репрезентативная концепция языка как средства выражения представлений познающего субъекта, сменилась современной, в которой язык оказался одной из сил, захватывающих субъекта и обуславливающих собою содержание его представлений [13]. Массовая культура оказывается той языковой реальностью, которая поглощает потребителя ее продукции и внушает ему определенные значения, принимаемые им некритически. Здесь эффективно действует схема коллективно-мифологической проекции, подкрепляемая языковым воздействием. Все вымыслы, распространяемые средствами массовой информации в сплетнях об известных людях в желтой прессе, в новостях о событиях в стране и мире, в сюжетах политической рекламы и пр., вся совокупность рекламных образов и повествований, все значения товаров, предлагаемых конвейером моды, воспринимаются потребителями с теми содержательными акцентами, которые подчеркиваются выбранными создателями данных текстов словами и выражениями, а также заведомо установленными контекстуальными отсылками. Можно войну, проводимую с одним из народов страны, устойчиво называть «борьбой с бандформированиями и международным терроризмом», чтобы внушить такое видение ситуации, избавив себя от необходимости какого-либо фактического подтверждения подобных определений. Эта идея из-за постоянного ее повторения и внушения массовому сознанию принята им, как видим, без всяких сомнений. Можно, опираясь на заведомое доверие к тому, что написано на товаре определенным шрифтом, стилем и т. п., внушать любые содержания, до самых абсурдных: так, я однажды была свидетелем того, как девушка в магазине уговаривала свою подругу купить зубную пасту «Колгейт», указывая на надпись на тюбике: «лучшая зубная паста в мире».

Р. Барт утверждал, что миф рождается как вторичная семиологическая система в результате перекодировки тех значений, которые успели закрепиться в обычном использовании языка [2, с. 78]. В пределах мифа означающее первичной языковой системы, называемое Бартом смыслом, становится формой, которую он манифестирует, но которая его в то же время заслоняет. Миф пользуется двойственностью означающего: он использует существующие смыслы, опустошая их до почти пустой нарративной формы, для заполнения впоследствии произвольными означаемыми. Поэтому, если осуществляется тот из трех возможных типов расшифровки мифа, когда означающее мифа воспринимается как неразрывное единство смысла и формы, возникает возможность манипулирования сознанием потребителя мифа, попавшего под воздействие его механики [2, с. 95]. Массовая культура в разных своих сферах продуктивно использует эту механику, и языку в этом

принадлежит важнейшая роль.

Когда-то Гуссерль, исследуя механизмы формирования смыслов, показал, что познание тогда только может считаться достоверным, когда то, что мы мыслим в форме значения понятия, дополняется созерцанием определенной предметности, к которой это значение относится, то есть когда интенция значения завершается осуществлением значения: «В реализованном отношении выражения к своей предметности наделенное смыслом выражение объединяется с актами осуществления значения» [6, с. 65]. И каждый акт познания и установления смысла требует такого созерцательного наполнения. Но Гуссерль хорошо знал, что процессы смыслоконституирования в реальном их осуществлении могут вполне обходиться без реактуализации первоучреждения смысла путем самостоятельного созерцания познающим Я исходной предметности в каждый момент познания, что, по его мнению, и стало источником кризиса науки, культуры и европейского человечества [5]. В «Начале геометрии» он выразил отчетливое понимание зависимости полноты и адекватности установления смысла и поддержания его подлинности от возможности противостояния насилию языка, чьи конструктивные ресурсы способны порождать разветвленную систему смыслов в отрыве от усмотренного «из самого первоисточника», то есть от того, что, по мнению Гуссерля, должно быть единственным основанием смыслоконституирования. Он пишет: «Изначально чувственная-созерцательная жизнь, в разнообразной активности создающая на основе чувственного опыта свои изначально очевидные образы, очень быстро и по нарастающей впадает в *искушение языком*. Она все больше и больше впадает в речь и чтение, управляемые исключительно ассоциациями, вследствие чего последующий опыт довольно часто разочаровывает ее в таком вот образом полученных оценках» [7, с. 222]. Смыслы, получившие закрепление в языке, оседают в культуре и потом воспроизводятся, утрачивая свою исконную связь с некоторыми исходными предметностями, выступившими в свое время их содержательным обоснованием, и постепенно теряют свою подлинную смысловую определенность. Язык, как место седиментации опыта, становится источником анонимного знания и возможных смысловых утрат. Бартовская концепция мифа, таким образом, выступает продолжением Гуссерлевого размышления. Оторвавшись от исходного означаемого, оседающее в культуре означаемое превращается в полую форму, способную прилагаться впоследствии к любому означаемому, благодаря чему система значимостей принимается за систему фактов действительности.

Так рождаются симулякры, возникающие по ту сторону

онтологического и аксиологического различия истинного и неистинного, подлинного и неподлинного, вписываясь в структуру самой реальности. Ж. Бодрийяр показал, как такие опустошенные формы, оседающие в культуре, продолжают выполнять смыслообразующую функцию, оставаясь при этом самодостаточной системой, не выводящей ни к какому референту как оправдывающему их значение. Причем, такими знаками, утратившими подлинный смысл, может быть «что угодно: философская система, механический автомат, женщина, какой-нибудь совершенный и совершенно бесполезный предмет, каменная пустыня, или стриптизерка (которая сама себя ласкает, «обвораживает», чтобы суметь обворожить других), или Бог, конечно же прекраснейшее из всех эзотерических машин» [4, с. 144]. Утратив в качестве основания означивания отношение к означаемому, такие знаки становятся пустыми, что позволяет им быть особенно эффективными средствами мифологизации массового сознания: «Затаскать смысл, износить и истощить его, чтобы высвободить чистый соблазн нулевого означающего, пустого термина» [4, с. 140]. Возникшая пустота легко заполняется любым содержанием, почему и удаются произвольные осуществления значения, когда знак, лишенный законного означаемого, предопределившего именно такой его облик, можно отнести к любой предметности. Это позволяет успешно манипулировать сознанием тех, кто воспринимает эти знаки. Мне представляется, что рекламный текст «5 капель – ТОРОВЕРЕП твоему свету», действует сильнее на массовое сознание именно в таком, еще не перевернутом, виде, потому что несуществующее слово «торовереп», то есть «переворот» наоборот, способно вобрать в себя любое содержание, быть отнесено к любому означаемому, что и обеспечивает его высокую суггестивную силу. Включаясь в систему взаимодействия означающих рекламного дискурса, «торовереп» в конечном счете начинает прочитываться как знак всей этой коннотативной системы, внушающей некую общую идею присутствия в жизни человека определенной высшей инстанции, которая силой своего всезнания и проникновенной заботливости обеспечивает человеку и рождение смыслов, и возможность выбора товаров, и уверенность спокойного существования.

Принимая идею, представленную нерепрезентативной моделью языка, об обуславливающем воздействии языка на сознание, следует не забывать, что культура XX века оказалась подверженной обширной визуализации. Развитие средств массовой коммуникации, связанных с преимущественным использованием изобразительного ряда, в конце концов привело к некоторому поглощению словесного уровня текстовой реальности картинкой, по крайней мере, к такому взаимодействию

словесного и изобразительного, когда воспринимаемое зрительно оказывается более действенным в формировании смыслов потребляемой информации, идет ли речь о телевизионных новостях, рекламных проспектах и роликах, видеоклипах, сериалах и пр. Таким образом, языковые средства, продолжая свое формирующее участие в означивании вещей, событий, часто оказываются переплетенными с визуальными моментами информации таким сложным образом, что не всегда легко вычленив решающую роль какого-то из элементов этого контрапункта в выстраивании определенного смысла воспринятого. Во многих ситуациях восприятие зрительного ряда может получать виртуальную словесную подтекстовку, влияющую на его осмысление, но в большом числе случаев вербальные элементы оказываются включенными в ассоциативное поле, устанавливаемое бесконечными отсылками визуального ряда представляемого текста к визуальным же образам других текстов, так что слова утрачивают свое собственное смыслообразующее воздействие и существуют как опустошенные знаки, растворяющие свои значения в идеальном пространстве зрительно обусловленного смысла. И теперь встреча с данными словами в других текстах уже обречена на актуализацию всего зрительного образа, и множества ассоциаций, определивших их смысловую определенность. Таким образом, оказывается, что массовая культура – это не столько языковая реальность «слов», формирующих значения «вещей», сколько система зрительных образов, выполняющих опосредующую функцию в смыслоконституировании, когда даже значения вербальных выражений попадают под формирующее воздействие визуальных форм.

Этому превалированию визуального можно найти не только эмпирическое обоснование (развитие средств массовой коммуникации, эксплуатирующих зрительные средства выразительности), но и теоретически-философское. Фактором ослабления значимости вербального слоя культуры следует считать кризис классической схемы истолкования, основанной на трансцендентальном субъекте-носителе рационально-вербальных форм познания как безусловном источнике всех смыслополаганий. Потере исходного центра коррелятивен распад единого мира культуры, переставшего восприниматься как имеющий некий целостный смысл, на значимые фрагменты. В частности, как пишет В. Подорога о «Passagen-Werk» В. Беньямина (см.: [3]), характеризую методику исследования культуры последнего, культурное «идейное целое уже распалось в историческом времени исследователя и больше не может быть удержано в единстве никакой трансцендентальной схемой истории, кроме как насильственно», почему у Беньямина и оказывается «меланхолический взор аллегорика», скользящий по фрагментам,

осколкам и руинам, утверждая превосходство визуального ряда над вербальным [12, с. 233]. И С. Бак-Морс подчеркивает, что Беньямин исходит повсеместно из такого преобладания зрительного, когда образы оказываются не субъективными впечатлениями, но объективными воплощениями, а «здания, человеческие жесты, пространственные решения» прочитываются как «язык, в котором исторически изменчивая истина (а также истина исторической изменчивости) находит свое конкретное выражение, а социальный строй города начинает обретать четкие контуры в пределах воспринятого опыта» и даже самосознание социального класса обретает «форму не столько политическую, сколько театральную» [1, с. 251].

Мир, таким образом, воспринимается как «необъятное нагромождение спектаклей» [8, с. 3], при котором определенные формы видения мира объективируются в виде разворачивающихся социальных видимостей, имеющих в сознании потребляющих их очевидное онтологическое превосходство. При этом язык этих спектаклей, сохраняя свой характер видимости, является «дискурсом непрозрачным и эллиптическим», так как «зрелищный дискурс замалчивает все, что ему не подходит» [8, с. 136]. Такая организация дискурса спектакля позволяет ему быть средством фальсификации общественной жизни и мифологизации сознания. Но парадоксальным образом оказывается, что именно непрозрачность языка тех спектаклей, в которых разворачивается жизнь человека, позволяет сохранить субъекту его онтологическую устойчивость. Как утверждает С. Жижек, в подобной ситуации «Я может существовать только на основе неузнавания собственных предпосылок» [10, с. 63], ибо социально-культурная реальность организована таким образом, что включает в себя не-знание со стороны субъектов этой действительности и именно благодаря этому поддерживает свое существование. Мифологизированный мир массовой культуры структурируется иллюзией, развенчание которой привело бы к разрушению социальной текстуры и реальности бытия человека.

Прояснить особенности механизмов установления смыслов массовой культуры поможет обращение к Ж. Делезу, который привел возможные типы отношений в предложении, становящиеся базовыми при установлении смыслов текстов: референции (отношение текста к внетекстовой реальности), манифестации (выражение субъекта, Я в тексте), сигнификации (отношения между предложениями как означающими понятийных содержаний, способных отсылать к другим предложениям, выступающим, в свою очередь, в качестве предпосылок данного предложения) [9, с. 26–28]. В классической ситуации смыслы текстов рождались на основании отношений референции и манифестации. Тогда знак обладал символичностью, его значение было

предопределено, как показывает Бодрийяр [3], субстанцией его объекта или/и субъекта. Таковы слова и вещи классической эпохи. В современных условиях массовой культуры смыслы текстов и вещей возникают на уровне взаимодействия означающих, выступающих в виде коннотативных систем. Онтологический нигилизм, служащий метафизическим основанием бытия и познания современного человека, проявляется на уровне формирования смыслов в ситуации массовой культуры в отсутствии в качестве обозначаемого субстанции, понимаемой в виде или объекта, или субъекта. Потребляя вещь, человек массовой культуры не просто использует ее в функционально-технологическом отношении (не оно определяет ее значимость и смысл в системе жизни человека), не воспринимает то антропологическое содержание, которое вещь, проживающая рядом с человеком, может символизировать, а переживает некоторое идеальное содержание вещи, созданное многочисленными отсылками к другим идеальным содержаниям, представляемым в первую очередь в рекламном дискурсе и во всепронизывающей сфере массовых коммуникаций [3, с. 1]. Дана Хеллер в работе «Национализм как товар: продавая 9/11» [14] на множестве примеров убедительно показывает коннотативное происхождение смыслов товаров, когда после трагедии 11 сентября в США успешно продавались не столько вещи-носители определенных функций, имеющих утилитарное значение для покупателей, сколько идеальные содержания вещей, выражающие востребованные идеологические коды. Товар оказался и «конвейером идеологий капитализма», и «инструментом культурной экспрессии», что нашло выражение в сложных отношениях «экономических и символических ценностей в торговле американской гордостью и патриотизмом» [14, с. 151].

О таком языке самозамкнутых коннотативных систем Бодрийяр говорит, что он функционален, но символически и структурно беден [3, с. 163], что в нем много значений, но нет смысла [3, с. 160], поскольку вся совокупность знаков мира массовых коммуникаций и, в частности, рекламы, при всем разнообразии образов и сюжетов, в конечном счете выражает поработавшую силу всего общества в целом, посредством этого языка социализирующего каждого потребителя данной продукции, подчиняющего его универсальным социальным схемам поведения. Индивидуальные устремления человека, предельно упрощаемые в своем выражении, «оказываются привязаны к институциональному коду коннотаций, так что своим «выбором» я лишь подкрепляю согласованность этого морального строя со своими собственными глубинными зачаточными желаниями; в этом и заключается алхимия «психологического языка» [3, с. 160]. И процесс потребления продукции массовой культуры, видимо, систематически-бесконечен, поскольку

«проистекает из несбывшегося императива целостности, лежащего в глубине жизненного проекта» [3, с. 168]. Именно мифологизированная действительность обеспечивает такую целостность и надежность бытия в условиях потери современным человеком онтологических оснований устойчивости.

1. Бак-Морс С. Биография мысли. «Passagen-Werk» В. Бенямина // Историко-философский ежегодник '90.– М.: Наука, 1991.– С. 247–267.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер с фр. / Сост, общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.– М.: Прогресс, 1989.– 616 с.
3. Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. с франц. С. И. Зенкина.– М.: Рудомино, 1995.– 174 с.
4. Бодрийяр Ж. Соблазн / Пер. с франц. А. Гараджи.– М.: Ad Marginem, 2000.– 320 с.
5. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию / Пер. с нем. Д. В. Складнева.– СПб.: Фонд Университет; «Владимир Даль».– 2004.– 400 с.
6. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. II (1) / Пер. с нем. В. И. Молчанова // Гуссерль Э. Собр. соч.– Т. 3 (1).– М.: Гнозис, ДИК, 2001.– 473 с.
7. Гуссерль Э. Начало геометрии. Введение Ж. Деррида / Пер. с франц. и нем. М. Маяцкого.– М.: Ad Marginem, 1996.– 268 с.
8. Дебор Г. Общество спектакля / Пер. с фр. С. Офертас и М. Якубович.– М.: Логос, 2000.– 184 с.
9. Делез Ж. Логика смысла / Пер. с фр. Я. И. Свирского.– М.: Издательский Центр «Академия», 1995.– 300 с.
10. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Пер. с англ. В. Софронова.– М.: Художественный журнал, 1999.– 236 с.
11. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Сост. В.Е.Багно.– М.: Искусство, 1991.– С. 309–350.
12. Подорога В. А. Феномен города и философия истории XIX столетия («Passagen-Werk» – Вальтера Бенямина) // Историко-философский ежегодник '90.– М.: Наука, 1991.– С. 232–234.
13. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. Н. С. Автономовой и В. П. Визгина.– М.: Прогресс, 1977.– 488 с.
14. Хеллер Д. Национализм как товар: продавая 9/11 // Топос. Философско-культурологический журнал.– Минск, 2002.– № 2 (7).– С. 145–164.

*Инна Голубович*

### **ИНВАРИАНТЫ И ТЕКСТЫ КУЛЬТУРЫ В СВЕТЕ «СИТУАЦИИ ЧЕЛОВЕКА»**

Одной из важнейших проблем современного гуманитарного знания является поиск фундаментальных оснований культуры, ее инвариант, постижение глубинных пластов бытия человека в мире как цельноединого культурно-исторического, религиозно-нравственного, психоментального комплекса. Нам представляется, что данная проблематика, проблематика универсально-надличностная, может быть исследована и с персонально-личностной позиции, в свете «ситуации человека». Это убеждение основано на признании определенной зависимости: чем глубже, метафизичнее, символичнее, универсальнее проблема, тем более конкретного, персонально-сфокусированного уровня своего описания-разрешения она требует.

Культурные инварианты трудно описывать и анализировать вне обращения к сфере мифологического (в широком смысле слова, который отстаивали А. Ф. Лосев, М. Элиаде и др.). И именно по отношению к мифологическому сознанию достаточно четко выявляется та зависимость, на которую мы указали. Ю. Лотман отметил, что миф персонален, номинационен, тесно привязан к набору типичных сюжетных ситуаций [3, с. 61]. Правда, в наличии сюжета (не типологически-циклического, а линейно-исторически развернутого) он мифу отказывает. По убеждению Ю. Лотмана, мир через призму мифологического сознания должен казаться составленным из объектов однократных, поскольку представление о многократности вещей подразумевает включение их в некоторое общее множество, т. е. наличие уровня метаописания, который отсутствует в мифе.

Миф фиксирует не принцип, а случай-ситуацию. Культурные инварианты (в юнгианском смысле архетипы, отсылающие нас к сфере коллективно-бессознательного) воспроизводятся и транслируются в культуре именно через изображение архетипических нерасчлененно-мифологических ситуаций, а не через обращение к принципам. Если признать вслед за представителями семиотической школы в качестве основного дуализма культуры «дискретность-недискретность», то связка «инварианты культуры – случай-ситуация» реально представима в рамках данного разграничения. Так, для того чтобы обосновать выделение в качестве универсалий культуры категорий предельных оснований (рождения, жизни, смерти и бессмертия), А. Кирилук обращается именно к анализу сюжетов-ситуаций различных мифов и именно в рамках сюжета выявляет особенности реализации универсально-культурных инвариант [1].

С другой стороны, следуя логике рассуждений М. Элиаде [9, с. 62–64], можно указать на то, что инварианты культуры (культурные архетипы) являются в конечном итоге устоявшимися, отложившимися в мифе, в истории итогами, результатами образцовых «человеческих ситуаций» – ситуаций действия личностей (культурных героев). Мы можем рассматривать инварианты культуры не только как базисные основания определенных ситуаций, но также как их итоги. Инварианты культуры, с этой точки зрения, являются одним из способов удержания и трансляции в культурно-исторической традиции (которая подчас сопротивляется сохранению индивидуально-биографических черт) моделей образцовых ситуаций. Этот тезис относится прежде всего к архаическому сознанию. М. Элиаде отмечал, что оно с трудом удерживает отдельные индивидуальные события и подлинные лица. Оно функционирует посредством иных структур: вместо событий – категории, вместо исторических лиц – архетипы.

Таким образом, с той или иной позиции рассмотрения культурных инвариант, анализ их в свете «ситуации человека» может оказаться полезным. Как отмечают исследователи [2; 9], фундаментальным компонентом многообразных ситуаций оказывается предельная структура мироотношения, или единый мифологический инвариант: жизнь–смерть–воскресение (обновление). Инварианты, в определенном смысле, «ищут явиться» в конкретных ситуациях. Поэтому рассмотрение персонально организованных ситуаций, в свете которых отчетливо проступают базисные, предельные основания культуры, представляет значительный исследовательский интерес.

Одним из тех, кто сумел плодотворно реализовать этот интерес, стал В. Н. Топоров. Правда, в его работах чаще всего встречается не триада «жизнь–смерть–воскресение», а оппозиция «опасность–спасение», которую автор обнаруживает, прежде всего, у Гёльдерлина и Хайдеггера. Топоров раскрывает веер многообразных исторических и культурных ситуаций, извлекая их из художественных текстов и из реальной действительности (также осмысленной в знаково-текстовой транскрипции) и показывает, что своеобразный пучок у своего основания имеет достаточно ограниченное число инвариантных тем–лейтмотивов. Их он относит к «высшему классу универсальных модусов бытия в знаке» [6, с. 4].

Одна из тем, которая именно в современную эпоху выдвинулась на первый план – проблема «человекосоразмерности» контекстов, в которые погружен человек как субъект истории и культуры (пространство, время, сферы вещного, природно-культурного и т. д.). Сложные, нелинейные, обратные связи между человеком и окружающими его

контекстами можно также рассматривать в качестве культурных инвариант. Эти связи в первом приближении вообще не фиксируются в силу их очевидности и кажущегося автоматизма. И лишь в свете «ситуации человека» они, как бы впервые, проступают, становятся явными и демонстрируют свою проблематичность и парадоксальность. Культурное творчество как раз и заключается в организации и «уплотнении» связей между человеком и его Объемлющим. Эти связи впоследствии приобретают такую устойчивость и «плотность», что уже не осознаются как культурные, а кажутся естественно-природными. И, по аналогии со структурой ткани, можно сказать, что они вначале похожи на рыбацкую сеть или паутину с многочисленными и зримыми просветами и «дырами», а затем такая связь приобретает структуру «сплошного» материала, где «узлы» и «пустоты» фиксируются лишь под микроскопом (а в нашем случае лишь при обращении к микроситуации, «ситуации человека», к «персонологии»). Взгляд сквозь призму «ситуации человека» позволяет «растянуть» связку «человек–мир» и, возможно, впервые открыть сферу «между». Именно при подобном «растягивании» контексты из автоматических, очевидных становятся культурно-смысловыми, вариативными, парадоксальными. В предельных случаях на первый план выходит этическая составляющая («этика усилия» и свобода выбора в удержании достойного и подобающего человеку контекста, который всегда является контекстом культурным).

Именно на подобного рода предельных, пороговых, «порубежных» ситуациях фиксирует внимание В. Н. Топоров. Мы вслед за исследователем обратим внимание на связь человека с его материально-«вещным» миром («человек–вещь»), а также на взаимоотношения человека с пространством (внешним и внутренним) и создание «индивидуальных образов пространства».

Описывая парадоксы антропо-вещного единства, В. Топоров обращается к ситуации Плюшкина, описанной Гоголем в «Мертвых душах». Перед нами крайняя, патологическая степень искажения отношения «человек–вещь», вариант полной обесмысленности, опустошенности, дурной бесконечности, обладающей огромной деструктивной силой, идущей от человека и разрушающей окружающий его материально-вещный контекст.

«Отмеченная» ситуация Плюшкина, к которой обращает нас Топоров в своем исследовании «Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе», диагностична в самом широком смысле слова [4]. Она демонстрирует, с одной стороны, крайнюю степень опасности, с другой стороны, указывает на возможности спасения, выхода из тупика.

Если отважиться пройти сквозь гоголевскую «негативную антропологию» (указание на опасность), то через гиперболизированный образ Плюшкина увидится как спасение интимное, теплое, нехолодно-участное отношение к вещному, «небросание вещи». Иной смысл откроется тогда в «вечном Плюшкине»: «Пришло время для собирания мелочей, для долгого и старательного уплотнения всей среды нашего обитания. Пришла пора человеку, гордо объявившему себя мерой всех вещей, увидеть в вещах свою малую меру... Страшнее всего на этой земле соблазн беспредметности...» [4, с. 90].

Ситуация Плюшкина помещена исследователем в общероссийскую ситуацию-контекст, названную Г. В. Флоровским «вторичным историческим хаосом». По отношению к человеку-вещному он выражается в парадоксальном сочетании недооценки и переоценки вещи, одновременном тяготении к вещной опустошенности и перенасыщенности.

Другая проблема, которую рассматривает Топоров, – проблема «связи пространственного и непространственного, ...детерминированности пространственными факторами некоторых психоментальных особенностей человека, а также возможности человека строить некое «новое» пространство в зависимости от тех или иных экстремальных ситуаций...» [6, с. 446]. Создание «индивидуальных образов пространства», как нам представляется, также относится к инвариантам культуры, и, как раз к тем из них, которые трудно фиксируются в силу их очевидности. Вывести их из обманчивой очевидности помогает обращение к вариантам, резко выходящим за пределы средних, общепринятых норм, когда в центре внимания оказываются не «средние» потребители пространства, а носители предельно и парадоксально индивидуализированных его образов. В данном случае, в ситуации своеобразной «экспансии» пространственного такой индивидуализированный образ определяет основу взгляда на мир («специализированные» модели мира – от «space»), стратегию личного жизненного поведения, характерные особенности мыслительных моделей и способов их языкового выражения, типы текстов. В. Топоров анализирует в этом контексте сферу пространственного в жизни и текстах Г. Батенькова и С. Кржижановского [5; 7].

Фигура декабриста Г. Батенькова (1793–1863) выбрана не случайно. Его отношения с пространственным, с этой наиболее очевидной, объективированной и зримой частью «объемлющего», лишены обычного автоматизма, когда человек воспринимает пространство как обязательную, раз и навсегда данную рамку существования, которая поэтому не только расценивается как

нейтральная, но чаще всего и не становится объектом рассмотрения. В. Топоров обращает внимание на особенности раннего детского опыта освоения пространства Батеньковым, на нетривиальный характер связи пространственного с принимающим его «Я». Он считает, что в детском развитии Батенькова чувство пространства и сознание возникли одновременно, и, вследствие этого, сознание навсегда сохранило свою родовую связь с «пространственностью». Кроме этого, дефект зрения, не позволяющий автоматически разделять «малое» и «дальнее» пространство, заставлял актуализировать весь круг проблем, касающихся пространства и его заполнения [7, с. 451].

Уникальная связь «пространственного» с сознанием в случае с Батеньковым проявилась и в том, что решение им основных смысложизненных задач (снятие неясности, устранение вторичного и наносного, проникновение к истинным смыслам бытия) оказалось неразрывно связано со стремлением к геометризации «эмпирического» пространства. Отмечается парадоксальная близость Батенькова к Сперанскому и Аракчееву. «Все трое были героями упорядочения, геометризации. Для Сперанского сферой приложения сил было государственное устройство, управление, законодательство, для Аракчеева – военные поселения, для Батенькова главное – внутренняя жизнь, устройство души» [7, с. 454]. В его распоряжении был богатый, но тяжелый пространственный опыт. В условиях более чем двадцатилетнего одиночного заключения (ситуация крайнего недостатка пространства) пространственная одаренность позволяет Батенькову искать спасение, опору в организации внутреннего идеального (нравственного) пространства – пространства свободы, которое он также, как и физическое, упорядочивает, геометризует, дешифрует. Батеньков подверг понятие пространства такому очищению, что оно стало служить обозначением непространственных явлений (пространство мысли, веры, памяти, упования, любви). Напомню, что и Ф. Ницше говорил о душе как о «пространстве пространств». При этом В. Топоров отмечает, что его герой не обладал подобным даром по отношению ко времени, он не слышал ритмов времени, которое для него являлось только фоном, рамкой.

Через «индивидуальный образ пространства» (моделирование нового, внутреннего, идеального пространства) Батеньков находит выход в крайней, пограничной, почти тупиковой ситуации. Собственный, выходящий за пределы средней нормы, пространственный опыт Батенькова оказывается изоморфен той пограничной ситуации, в которой он оказался. Его «индивидуальный образ пространства» представлен как вариант спасения, экзистенциального самосохранения.

Другая ситуация «экспансии» пространственного анализируется в работе «Минус-пространство» Сигизмунда Кржижановского». Однако данный вариант в иной культурно-исторической ситуации (20–40-ые годы XX века) – это вариант погружения, вовлечения, втягивания носителя индивидуального образа пространства в роковую, тупиковую ситуацию. Сам же пространственный опыт, а именно моделирование особого «минус-пространства», оказывается своеобразной воронкой, «черной дырой», «щелью», отсылающей к фундаментальной «щелиности мира», через которое это гибельное втягивание происходило.

Тему «пространственного» в связи с литературным творчеством и текстами Сигизмунда Кржижановского (1887–1950) В. Топоров рассматривает в русле сквозной для многих своих исследований проблемы изоморфизма творца и его творения. Изоморфизм Топоров понимает как «ситуацию неразрывной связи, взаимной вовлеченности и зависимости» [5, с. 476]. Определенный пространственный крен в мышлении позволил гениальному писателю проанализировать культурно-историческую ситуацию 20–40-ых годов в терминах «минус-пространства» (ссыхающегося, задыхающегося, иссушающе-удушающего, опустошающегося и опустошаемого). В случае с Кржижановским обозначаемый Топоровым изоморфизм автора и его творения оказался трагическим. Сконструированное авторским сознанием и воплощенное в текстах «минус-пространство» диагностически точно отразило глубинные, метафизические смыслы культурно-исторической реальности и, вместе с тем, вовлекло-втянуло в себя и полностью поглотило своего создателя.

Инвариантный мотив «опасность-спасение», проигрываемый на различном историческом и литературном материале, в исследовании о С. Кржижановском возможно впервые звучит иначе: опасность – свидетельство о ней. Здесь вступает в силу другой образ – жертвоприношения. Недаром Топоров настаивает на оценке «подвиг свидетельства». И не случайно изменение сочетания «опасность-спасение», сочетания достаточно оптимистического, исследователь позволяет себе в сюжете, связанном с веком прошлым, когда возможности автоматического самосохранения и поддержания динамического равновесия любых микро- и макросистем (социо-био-психо-культурной природы) оказываются исчерпанными.

Анти-пространство, неоднократно описанное Кржижановским, наделено атрибутами тесноты и узости, замкнутости и связанности-несвободы, «опрокинутости перспектив, изнаночности, переворачивания отношений» («тьма порождает вещь, а не наоборот, не человек преодолевает пространство, а пространство проходит через человека и

т. д.») [5, с. 516].

Нарушение человекообразности, человекомерности всего, что объемлет, окружает человека – одна из самых глубоких черт эпохи, современником которой был писатель. Как человек оторванный от активной гражданской деятельности («свидетель»), макроуровневую культурно-историческую, политическую «нечеловекообразность» С. Кржижановский осознавал предельно абстрактно, как общий лейтмотив, только через призму своего личного житейского опыта московского стесненного, скученного коммунального существования. «Физическая теснота, достигнув некоего предела, начинает захватывать и духовную сферу: в ней тоже как бы индуцируется теснота: угнетенная мысль начинает угнетать человека, отгораживать его от тех смыслов, которые с каждым новым прорывом к ним – расширяют пространство» [5, с. 516]. На этом фоне физически-духовной тесноты «разыгрывается» «минус-пространство» в жизни и творчестве С. Кржижановского. Этот единичный, уникальный опыт Топоров стремится включить в общую перспективу европейской интеллектуальной истории. Он пишет о созвучности, конгениальности литературно-художественного опыта С. Кржижановского и научных прозрений А. Эйнштейна. (Теория относительности была хорошо известна Кржижановскому).

Следует отметить, что «плюс-пространство», связанное для писателя с понятием «мир» как образ некоей гармоничной идеальности (состояние примирения, мира, покоя, подлинной жизни) совпало с «классической ньютоновской гармонизирующей разум и душу протяженностью» [5, с. 477]. Нарушение человекообразности пространства приводит к изменениям и в самом человеке: в нем убивается чувство пространства мира, расстраивается и исчезает представление о общительности и согласии его частей. Наступает лейбницианская ситуация «несочетаемых монад» т. е. онтологических одиночеств, из которых «ни единое не имеет окон». (Здесь еще один выход исследователя к традиции европейской мысли: от оптимистической монадологии Лейбница к монадологии трагической).

В личной биографической ситуации С. Кржижановского крошится, перегораживается, выдается буквально по карточкам изрубленное пространство – распадается, рассыпаясь на отдельные буквы, текст. Правда, в его случае исследователям и биографам так никогда и не определить однозначно и окончательно, какого рода связь имела место: «вследствие этого» или «после этого». Близкие писателя вспоминают начало его смертельной болезни. Однажды взяв в руки книгу, С. Кржижановский обнаружил, что не может прочесть ни одного слова, а видит лишь «крошево» из букв (о «крошеве из пространства» в своем

коммунальном московском бытии он написал незадолго до этого). Способность воспринимать цельный текст так никогда и не восстановилась.

Спасительность персональной «спациализированной» модели мира для Г. Батенькова и губительность её для С. Кржижановского почти очевидны. Но можно себе представить и такие образы пространственного, где однозначная маркировка – опасность или спасение – окажется невозможной. Этот вариант представлен, в частности, современной российской писательницей Л. Улицкой в «Казусе Кукоцкого». Ее героиня Елена Кукоцкая, безусловно «гений» пространственного, обладает интуитивной (не рефлексивной) способностью видеть фундаментальную «чертежность» мира, обнаруживать «геометрию» слова и музыки. «Она видит фразу не обыкновенным образом, анфас, а как бы в профиль: узкая, как рыбка мордочка, слегка волнистая и вытянутая кверху острым треугольником» [8, с. 46]. Она «увидела происходящую музыку как множество плавных лекальных кривых, разбегающихся из темной сердцевины металлического горла, и самая главная из них, тугая и матовая, как свежая резина, превращалась в плоскую кривую и раскатывалась стройной спиралью Архимеда...» [8, с. 389–390]. Дар усмотрения «чертежности» всего существующего вел Елену к следованию точным законам устройства мира, позволял видеть его во всех проекциях и безболезненно переходить от одной из них к другой. Это до поры удерживало, спасало героиню от беспамьятства и безумия, от погружения в «нездешние» просторы, от выпадения из мира, что также ей было даровано. И второй дар – дар пограничности, внезапного перехода из «здесь», перехода, законы которого не поддаются разумению – это тоже индивидуальная «экспансия» пространственного, которая в итоге оказывается губительной. Опять-таки, губительной лишь в свете «геометрии» нашего природного и человеческого бытия.

Поиск инвариант культуры и способов их выражения в текстах (в универсально-семиотическом смысле) может и должен осуществляться в разных направлениях. Мы, вслед за В. Н. Топоровым, указали лишь на одно из них, полагаясь на обнаруженную Э. Гуссерлем универсальность структур сознания. Но универсальность эта, как нам представляется, познается лишь на уровне «микроскопии», предельной детализации процедур сознания. И тогда фундаментальные «интенциональность», конституирование феноменов сознания, последовательные «редукции», «тематизации», ноэтико-ноэматические единства и т. д., удивительным и, вместе с тем, совершенно очевидным образом становятся уникальными, индивидуальными и «персонализированными», являют

себя в культуре именно в «ситуации человека».

1. Кириллюк А. С. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф.– Одесса: Рось, 1996.
2. Лотман Ю. М. О роли случайных факторов в истории культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х т.– Т. 1.–Таллин, 1992.– С. 224–243.
3. Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф – имя – культура // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3-х т.– Т. 1.– Таллин, 1992.– С. 58–76.
4. Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное.– М, 1995.– С. 7–112.
5. Топоров В. Н. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное.– М, 1995.– С. 476–575.
6. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное.– М.: Прогресс–Культура, 1995.
7. Топоров В. Н. Об индивидуальных образах пространства: «феномен» Батенькова // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное.– М, 1995.– С. 446–476.
8. Улицкая Л. Казус Кукоцкого.– М.: Эксма, 2004.– 448 с.
9. Элиаде М. Космос и история.– М.: Прогресс, 1987.

*Виктор Левченко*

## **МЕТАФИЗИЧЕСКИЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ О СМЕХЕ**

Ситуация, когда о смехе начинают говорить серьезно, выглядит достаточно парадоксально. Смех начинает при этом истаивать, приблизительно как улыбка Чеширского кота в «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла. Однако именно серьезность является постоянным спутником смеха, что подтверждается и оценкой таких «серьезных» наций как англичан как обладающих тонким чувством юмора. Поэтому сущность смеха и условия его существования в культуре давно являются специальным предметом рассмотрения для философов и ученых, серьезно исследующих разрушающий серьезность предмет. За последнее время появилось достаточно большое количество публикаций, в которых рассматривается под философским углом зрения данная проблематика (см., например: [1; 5; 9; 10; 11]). Они, по большому счету, продолжают давнюю историко-философскую традицию обращения к теме смеха и смеховой культуры, поскольку пристальное внимание к этой проблеме обнаруживается уже в античности. Целью данной статьи, написанной в форме размышлений, является обнаружение в этой традиции основных тенденций исследования смеха и выявление основных признаков этого феномена.

Так, например, Аристотель предложил оригинальную концепцию смеха и места комического в искусстве и в жизни человека вообще, ставшей парадигмальной в дальнейшем. В первой книге своего сочинения «Поэтика» он дает следующее определение смеха: «Смешное есть некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное» [2, с. 650]. То есть смех связан с безобразием, не приносящим человеку, этому «смеющемуся животному», как называл его Аристотель, никакого страдания. Развернутое изложение проблемы комического предполагалось им во второй книге «Поэтики», которая не сохранилась, но даже своим отсутствием определяла понимание и способ подхода к рассмотрению природы смеха в дальнейшем. (Вспомним хотя бы какая роль придавалось книге «Поэтики» о комическом, в том числе и в развитии сюжета, в культовом романе Умберто Эко «Имя розы».) Смех начинает рассматриваться как нечто, нарушающее и даже разрушающее целесообразность и рациональность происходящих в жизни человека событий, то есть выпадение из них.

Субъективно в смехе проявляется пренебрежительное отношение к жизненной ситуации, предмету или лицу, возвышение над нею. В рамках этой традиции мы и встречаемся с такими подходами к природе смеха, как у Т. Гоббса, считавшего смех выражением гордыни, представления человека о себе с позиции превосходства и своей значительности. Он

писал, что «страсть смеха есть не что иное, как внезапное чувство тщеславия, возникшее в нас под влиянием неожиданного представления о каких-нибудь наших личных преимуществах и сравнения последних со слабостями, которые мы замечаем в данный момент в других людях или которые нам самим были свойственны в прежнее время» [4, с. 547]. Другой вариацией на эту тему является подход А. Бергсона, заявившего, что смех вызывается косностью и уподоблением живого машине. Поскольку эта косность противоречит сущности жизни и нецелесообразна с точки зрения общества, то смех и выражает порицание общества. Являясь порождением эгоизма, заложенного природой даже в лучших людях, язвительности и небольшого запаса злобы как средства самозащиты, смех замыкает человека в себе. Благодаря смеху смеющийся, «горделиво отгораживаясь от всего окружающего, начинает рассматривать личность другого как марионетку, нити от которой у него в руках» [3, с. 122]. Недостаточность подобного подхода в том, что согласно ему осмеяние должно возноситься смеющегося *вверх*, а на самом деле появляется чувство боли за унижение другого, наблюдая его движение *вниз*. Такое понимание смеха ограничено, поскольку он достаточно часто добродушен и смеющиеся нередко делают себя самих объектом осмеяния. Общество, состоящее из тщеславных гордецов, невыносимо для нравственно здоровых людей. Подобные вышеуказанные позиции находят свой отклик в понимании психологами смеха как сублимации агрессивных тенденций, не находящихся прямого выхода. Особенность его только в слабой интенсивности этого отношения, хотя и встречается так называемый уничижительный смех. Исследованию данной особенности смеха применительно к межличностной коммуникации специально рассматривалась мною в некоторых публикациях (см.: [12; 13; 14]).

Несмотря на то, что все эти установки на понимание смеха неполны, так как не сводят к общему знаменателю все случаи, когда человек смеется, например, дружелюбный и беззлобный смех, они позволяют посмотреть на природные корни смеха и обнаружить в самой телесности человека основания для смеха. Уже у высших животных обнаруживаются этологические и телесные аналоги смеховой деятельности. Так в исследовании этолога И. ван Хоофа «Сравнительный подход к филогении смеха и улыбки» рассматриваются две гримасы шимпанзе, сопровождаемые оскалом зубов. Одна из этих гримас скорее всего является филогенетической предшественницей смеха, поскольку внешне очень напоминает детский смех и легко вызывается щекоткой. Функционально эта гримаса сопровождает игровые, ненастоящие поединки шимпанзе (см.: [16, p. 133]). То есть смех выступает в качестве

знака узнавания. С другой стороны, позиция «сверху-вниз», характеризующаяся как специфицирующая смех, присутствует в поведении животных, не знающих смеха, в виде его аналогов, например, в помечивании территории непосредственно поверх меток другого, как бы занижая претензии предшественника.

Другие философские подходы в отношении смеха ориентируют прежде всего на выявление онтологических оснований через исследование его объективной данности. Наиболее знаменитым определением в пределах этой позиции является данное И. Кантом в «Критике способности суждения», который характеризовал смех как «аффект от внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» [8, с. 352]. Эта точка зрения на смех уводит нас от понимания его как проявления гордыни. Наоборот, благодаря смеху человек избавляется от фетишизированного в окружающем мире и в самом себе. Поэтому немецкий эстетик и писатель Жан-Поль, много размышлявший о природе смешного и комического, подчеркивал потенциально смеховой характер любого конечного бытия и у него смех из высокомерной демонстрации собственного превосходства становится выражением терпимости к несовершенству конечного существа и прития этого мира (см.: [7, с. 135–146]). Несуразица, вызываемая несоответствием ожидаемого с реально происходящим, наблюдаемая в жизни и размыкающая смехом границы ее застылости, часто является источником комического и в искусстве. В качестве примера позволю себе напомнить ситуацию описанную Сергеем Давлатовым в его книге «Наши». Дядя писателя, не живущий со своими детьми, пришел пообщаться с ними, и пока их мать находилась на кухне, пытался реализовывать себя в качестве отца. Но напряженность ситуации, вызванная непонятными, но серьезными ожиданиями у присутствующих, вдруг снимается, так как отец неожиданно пукает и вызывает у детей хохот. Пришедшая же на шум мать значительно произносит: «Все-таки детям нужен отец! Как они весело играют, шутят смеются...», помещая этими словами в совершенно несоответствующую ситуацию свой серьезный мир ожиданий, что, соответственно, делает комической ситуацией для читателя (см.: [6, с. 166]). В данном примере присутствует своеобразная «матрешечная» (когда наблюдается воспроизводство смеховых ситуаций друг в друге) структура образования смеха в соответствии с подходом Канта. Эти ожидания могут поддерживаться посредством постоянного ускользания нереализуемой цели для действующего персонажа, абсурдность и комичность ситуации нарастает по ходу движения сюжета и превращения надежд в пшик, как, например, в знаменитом водевиле Лабиша «Соломенная шляпка».

Особенно сильно смех реализуется как результат речевого

общения, или когда живой дискурс заменяется штампованными фразами, позаимствованными из самоучителей иностранных языков, как в «Лысой певичке» Э. Ионеску, или в процессе инверсии, то есть подмены смысла благодаря речевым ошибкам. Например, автор данного текста встречается со своим плохо говорящим по-русски студентом из Китая. Последний сообщает, что он укусил собаку. Зная об особенностях китайской национальной кухни и некоторое время назад беседуя о них с этим же студентом, преподаватель спрашивает его: «Вкусная ли была собака?», так как предполагает, что студент приготовил собачатину и хочет поделиться своими впечатлениями с педагогом. Но этот вопрос вызывает недоумение и смутное ощущение какой-то абсурдности у китайца, и выясняется что он просто перепутал подлежащее с дополнением. На самом деле он стал жертвой нападения собаки, укусившей его. Вот эта неоднозначность и «прыжки» смыслов вызывают смех. В результате вскрывается многоплановость смысла и идет явная или неявная игра с ним.

Смех, как мы видим, вырывает явления и процессы из их жесткой однозначности и зависимости от мира и делает их предметом *моей* игры с ними, поскольку смысл ей *я* придаю *сам*. В результате смех дистанцирует смеющегося от мира. Обнаруживая смешное, человек осуществляет творческий акт и заполняет эту дистанцию между собой и миром смехом. Санкционируя конечность своего существования и стирая претензии абсолютного в процессе смеха, человек постулирует себя в этой ситуации как открытое миру и другим людям свободное существо. Эта творческая природа смеха реализуется благодаря и в формах разрушения старых связей в культуре. Здесь уместно привести цитату из книги Д. Лихачева и А. Панченко: «Смех заключает в себе разрушительное и созидательное начала одновременно. Смех нарушает существующие в жизни связи и значения... Смех «оглуляет», «вскрывает», «разоблачает», «обнажает»... Но смех имеет и некое созидательное начало – хотя и в мире воображения только. Разрушая, он строит и нечто свое: мир нарушенных отношений, мир нелепостей, логически неоправданных соотношений, мир свободы от условностей, а потому в какой-то мере желанный и беспечный... Смех в своей сфере восстанавливает нарушенные в другой сфере контакты между людьми, так как смеющиеся это своего рода «заговорщики», видящие и понимающие что-то такое, чего не видели до этого или чего не видят другие» [15, с. 3–4]. Благодаря своей негативности смех оживляет застывшие формы, отбрасывая на них «тень», делает их более объемными, культура становится близкой человеку и уже не является олицетворением голой парадности.

1. Аверинцев С. С. О духе времени и чувстве юмора // Новый мир.– 2000.– № 4.
2. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения.– Т. 4.– М., 1983.
3. Бергсон А. Смех.– М., 1992.
4. Гоббс Т. Человеческая природа // Гоббс Т. Сочинения.– Т. 1.– М., 1989.
5. Дмитриев А. В. Социология юмора: Очерки. – М., 1996.
6. Довлатов С. Наши // Довлатов С. Собрание прозы в трех томах.– Т. 2.– СПб., 1993.
7. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики.– М., 1981.
8. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения в шести томах.– Т. 5.– М., 1966.
9. Карасев Л. Философия смеха.– М., 1996.
10. Карасев Л. Смех и будущее // Человек.– 1994.– № 1.
11. Карасев Л. Смех – вестник нового мира // Человек.– 1999.
12. Левченко В. Л. Смех и тело // *Дбџа / Докса. Збїрник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 1. *Людина у світі сміху*.– Одесса, 2002.
13. Левченко В. Л. Этнический анекдот в национальной идентификации // *Дбџа / Докса. Збїрник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 2. *Про природу сміху*.– Одесса, 2002.
14. Левченко В. Л. Защитная функция смеха // *Дбџа / Докса. Збїрник наукових праць з філософії та філології*. Вип. 3. *Про природу сміху*.– Одесса, 2003.
15. Лихачев Д. С., Панченко А.М. «Смеховой мир» Древней Руси.– Л., 1976.
16. Van Hooff J. A Comparative Approach to the Phylogeny of Laughter and Smiling // Play. Its Role in Development and Evolution. Ed. by J. Bruner, A. Jolly, K. Sylva.– N.Y., 1976.

*Наталья Бардина*

## **СМЕХ И СЛЕЗЫ НЕДОПОНИМАНИЯ**

Смех – это особая реакция человека, которая тесно связана с социальной коммуникацией и демонстрирует одновременно примирение и агрессию. На такую двойственность смеха указывает даже мимический компонент: обнажающиеся зубы, громкий кашель и хрип, резкие движения грудной клетки и пр. Генетически смех возник как сигнал, что человеку следует «прекратить свою деятельность ввиду того, что она опасна, бессмысленна, нелепа или в какой-то мере запретна» [5, с. 300]. На амбивалентность смеха указывает, в частности, и тот факт, что в некоторых странах Африки это показатель изумления или даже замешательства, а вовсе не проявление веселья [6], в словацком языке понятия “смешной” и “мучительный” передаются одним словом *trarpz*. Да и в русской этнокультуре смех далеко не всегда связан с радостью. Радость при порождении высказывания передается улыбкой, особым высоким тональным регистром, но не смехом.

И смех, и слезы в реальном сегодняшнем общении – это показатель конфликта сознания, сбоя в информационно-эмоциональном пространстве личности. Функционально они равнозначны и различаются только ракурсом восприятия одной и той же ситуации отстранения от абсурда, конфуза, неловкости, несчастья: человек нередко смеется над чужими ошибками, неудачами (вспомним традиционные комедии, в которых герой постоянно падает, на него выливают воду, высыпают мусор и т. д.).

Смех в данном случае дистанцирует наблюдателя от события, выравнивает переживание дисгармонии мира.

Человек по сути своей ограничен и радостно-спокоен в состоянии симпатии (напомним, что в переводе с греческого это сострадание) к самому себе и/или к другому. Симпатия, сосредоточенная на самой личности, приводит к психологической или физической самоизоляции, симпатия к другому требует затраты интеллектуальных и эмоциональных сил. И то и другое – два полюса ориентации сознания в диалоге. Один из них ведет к полному пониманию другого, другой – результат полного непонимания.

В принципе, все наше общение протекает где-то посередине на непрерывной шкале «полное понимание – полное непонимание». Полное понимание – недостижимое счастье, основанное на совпадении психофизиологических, когнитивных, социальных и речевых структур двух личностей, и в этом смысле, по мнению В. Демьянкова, сродни любви [2]. Понимание, как и любовь, в конечном итоге, находятся в области иррационального. Полное непонимание возможно только при

фактическом отсутствии коммуникации, это психологический «уход», выключенность сознания одного из коммуникантов в какой-либо момент общения.

Таким образом типичное состояние говорящих в беседе – взаимное (или одностороннее) недопонимание, острота переживания которого приводит к смеху или слезам.

Недопонимание можно определить как невыполненность того или иного стандартного предписания, т. е. несоответствие эпизода общения социально значимым ожиданиям, которые формируются степенью языковой компетентности коммуникантов; «моделью внутреннего мира» говорящего, строимой слушающим из привычных ему самому образов, представлений, штампов; общей смысловой структурой ситуации [Ibid.].

Сбой в любом из модулей, обеспечивающих понимание, порождает эмоционально-когнитивный конфликт. Наше сознание противится непоследовательности, нарушениям здравого смысла, которые мы часто обнаруживаем в речи других, так как «мир другого» имеет иные когнитивные схемы, часто не совпадающие с нашими. «Когнитивные цензоры» предостерегают человека от опасных для мышления ситуаций, говорят, «где нужно остановиться и... рассмеяться» [5, с. 285]. Ведущей при выборе того, в какой форме будет разрешаться назревающий конфликт сознания (смех или слезы), оказывается тональность общения – конфронтативная или толерантная, оценка своего статуса по отношению к собеседнику, степень близости сознания коммуникантов к одному из полюсов («любовь–уход»). При этом недопонимание целей высказывания порождает амбивалентность диалога; «слезы» автора и смех реципиента.

Так, непонятый говорящий может переживать трагизм своего несоответствия ситуации, но доброжелательно настроенные слушатели будут смеяться, увидев в этом намеренное желание в своей речи исказить реальность, чтобы вызвать смех. Подобный случай описан Л. Пастернаком в романе «Доктор Живаго»: «... он плохо слышал, что говорилось кругом, и отвечал невпопад. Он видел проявления общей любви к нему, но не мог отогнать печали, от которой был сам не свой. И вот он сказал: Спасибо, спасибо. Я вижу ваши чувства. Я их не заслуживаю. Но не надо любить так запашливо и торопливо, как бы из страха, не пришлось бы потом полюбить еще сильнее».

Все захохотали и захлопали, приняв это за сознательную остроту, а он не знал, куда деваться от чувства нависшего несчастья, от сознания своей невластности в будущем, несмотря на всю свою жажду добра и способность к счастью» [6, с. 181].

Антитеза «счастье, понимание, управляемость будущим – несчастье, недопонимание, печаль и смех» отражает общий смысл данной

ситуации, типичной для коммуникативного кризиса сознания.

Смех действует отвлекающе и удерживает мысль от дальнейшего продвижения. «Прерывание рассуждения необходимо для того, чтобы человек не вздумал рассматривать эту мысль серьезно, то есть действовать в соответствии с ней или же анализировать ее логические следствия» [5, с. 298]. Смех становится препятствием на пути полного понимания, которое способно разрушить границы личности. Это не радость, и не веселье, а средство снятия напряженности при боязни понять другого до конца.

В течение ряда лет мною проводились психолингвистические эксперименты по описанию репродукций известных картин, а также по пересказу изучаемых в школе художественных текстов (в первую очередь, «Муму» И. Тургенева). Примечательно, что в ходе пересказа информанты, как правило, смеялись, рассказывая о немоте Герасима и гибели Муму: «он говорить не мог (смех)», «А он избавиться от нее не мог, просто так сказать ей: “Муму, уходи!” (смех). Потому что он говорить не мог (смех)», «трагически все так заканчивается (смех)», «и пошла камнем ко дну (смех)», «и она утонула (со смехом комментирует): язвительный смех».

Представляется, что данный смех идентичен смеху при виде падающего человека: неожиданная дисгармония ситуации, с одной стороны, и боязнь уронить свой социальный статус (что может проявиться при выражении сочувствия, то есть в стремлении понять, отождествиться с неудачей, несчастьем, слезами), с другой, требует немедленного разрешения. Смех – самый простой выход. Это своего рода отталкивание, «переход на другую сторону», что, по мнению психологов, очень тонко чувствуют влюбленные: смех в моменты наибольшей близости разрушает самые сильные эмоции, убивает любовь (см.: [ 8]).

Примечательно, что Иисус Христос, согласно Библии, никогда не смеялся, ибо он любил и не боялся быть самим собой.

Моменты истинной любви, вызванные абсолютным пониманием, как и мгновения острого счастья, при направленности сознания на объект переживания – будь то личность самого говорящего, собеседника или окружающий мир – делают нерелевантными и смех, и слезы. Так, футболист, забивший гол, ученый, решивший долго мучившую его проблему, юноша, подобно Л. Толстому и его герою Левину, осознавший, что испытываемое им чувство взаимно, – все они переживают состояние светлого оцепенения, а смеяться начинают только после того, как гармония разрушается недоверием, изумлением, боязнью неизбежности разрушения.

Смехом мы возвышаем себя над ошибками другого. Но смехом мы можем контролировать и свое собственное поведение. *Неадекватная*

номинация, не соответствующая реалиям, переживаемому образу, смешение близких по значению слов нередко вызывает рефлексивное посмеивание говорящего, когда человек как бы отстраняется от собственного дискурса. Например, «и пошел Герасим в... ну-у (со смехом) в кафе короче он пошел».

У носителей украинской лингвоментальности такой «автосмех» часто предшествует использованию штампов: «Ну він належав до... (смех) привілейованих верств населення», «Как об этом писала (смех) наша прогрессивная демократическая критика», «Герасим был счастлив с собачкой, но... (со смехом замедленно) есть на свете злые люди», «Но была у Герасима одна проблема (смех)».

Зная такие возможности смеха, можно достигнуть квазипонимания на игровом уровне. Если рефлексивная ориентация сознания говорящего позволяет при первых признаках смеха адресата (или даже превосходящего его) дистанцировать свое Я от порождаемого высказывания, возникает общий смех-симпатия, выравнивающий общее информационное поле диалога.

Приведем примеры из реальных спонтанных бесед.

1. *Глядя на женщину в черном берете,*

А.: Вон та, в черной панамке.

Б. (со смехом): Панамке!

А. (тоже начинает смеяться): Ну как его – беретке!

2. *Идет монтаж телеролика.*

А.: А где у нас биение зеркала?

Б. (со смехом): Да, биение зеркала, биение сердца! Осталась только пульсация!

А. (тоже начинает смеяться): А как? Битье?

Б.: Ну да, избиение зеркал!

А.: А как же надо?

Б.: Разбивание! (*Общий смех*).

Однако, рассказывая о недопонимании в общении, мы сами выступаем коммуникантами «второго уровня», и эмоционально-информационные сбои, переживаемые участниками описанного, смоделированного диалога, вовсе не обязательно вызывают ту же реакцию в ходе т. н. метадиалога автора и читателя, рассказчика и слушающего. В принципе здесь можно говорить об «эффекте сообщничества»: автор убежден в том, что читатель (слушатель) его полностью понимает. При полной погруженности в текст, действительно, осознание приближается к пониманию, и читатель не плачет и не смеется, а цепенеет от радости или горя. Любая неожиданность в дискурсе, невыполнение социальных ожиданий способна вызвать изумление и смех.

В качестве примера приведем реальный диалог, состоявшийся

между студенткой-иностранкой и преподавателем, зашедшим к ней в комнату общежития.

П.: Боже мой! Что это у вас?! Вы что – курите прямо в комнате?! А что это за молодые люди?!

С.: Не надо тут ля-ля, что вы хотели, пожалуйста?

В исходной коммуникативной ситуации студентка, избрав известной ей, общепринятый среди молодежи, лексикод, вовсе не планировала оскорбить преподавателя – пожилую женщину, которая, сохраняя конфронтативную позицию в общении, обиделась до слез. Никто не смеялся. В ситуации пересказа (коммуникативная ситуация второго уровня) у слушателей неизменно возникает смех, вызванный стилистически непредсказуемым ответом. «Смех цепко схватывает мысль и выводит абсурдность в четкий фокус» [5, с.: 298].

На этом принципе построено множество шуток, анекдотов, схема которых с учетом модулей понимания настолько прозрачна, что может быть воссоздана даже детьми. Так, например, школьники – члены одесской студии «Арт-форминг» с легкостью сочинили веселую сценку – аналог известного анекдота «про сало»:

На званом вечере тетушка говорит племяннику:

– Пригласи Розу танцевать.

– Да она не будет, тетушка.

– Ну ты попытайся. Видишь, все девушки танцуют, она одна стоит.

– Ну я же сказал, что она не будет танцевать.

Вмешивается сама Роза:

– А почему вы утверждаете, что я не буду? Я бы с удовольствием.

– А потому не будете, что кто же с таким страшилой захочет танцевать?

Внутри коммуникации первого уровня недопонимание возникает на основе неоднозначного употребления будущего времени: 1) осуществимость названного действия в будущем, 2) модальность желания осуществить данное действие (ср. известное всем с детства «Не буду есть манную кашу! = Не хочу есть манную кашу!»). Сами участники диалога, явно не симпатизирующие друг другу, не смеются. Смеемся мы, обнаруживая акт несоответствия значений, нарушение единства логики разговора, ошибочность выдвигаемой нами гипотезы относительно разворачивания беседы.

Смех в коммуникациях второго уровня часто возникает в результате явной неналожимости модельного мира, наблюдаемых фактов и языковой личности интерпретатора. Многие из полученных спонтанных текстов вызывают смех из-за абсурдных (для нас) попыток втиснуть когнитивную систему автора в привычные для рассказчика (ахроничные и стилистически маркированные) клише упрощенных референционных

сетей и ущербного опыта. Например, глядя на портрет М. Лопухиной работы И. Боровиковского, школьник сообщил, что «это, видно, приличная женщина, слушается старших», один из студентов увидел на картине «Сватовство майора» П. Федотова сцену венчания в церкви, а другой – русского царя из эпохи Древней Руси (!). Студенты вузов, представители разных профессий вдохновенно рассказывали:

«В одном городе стояла большая усадьба», «и вот Муму приехал в город», «барыня являлась главной в доме», «пришел Герасим к водоему, взял напрокат лодку, нашел кирпич...», «барыня привезла Герасима в Москву, назначила дворником и заставила подметать улицы», «Герасим кормил собачку, они вместе гуляли, играли», «но барыне это не понравилось, она все визжала, бегала», «барыня приказала продать собачку, и веденный приказ был исполнен», «и вот барыня заявила: “Все, Герасим, или я, или твоя собака!”» и т. д.

Недостаток исторических и вербальных (в том числе и стилистических) знаний вызывает «смех сквозь слезы», смех с оттенком превосходства и сожаления у тех, кто сам в состоянии приблизиться к пониманию исходных артефактов, кто знает, в частности, что в церкви не накрывают на стол и не бегают простоволосые девушки, что Муму – это кличка собаки, а не прозвище героя и что крепостной не мог взять напрокат лодку. Недопонимание на уровне метадиалога<sup>1</sup> доводит коммуникацию до полного абсурда.

Достижение понимания это многомерный процесс, до сих пор не постигнутый наукой (см.: [3; 4]), который точнее всего может быть определен метафорически как момент любви. Движение в этом направлении характеризует не только проникнутого состраданием (=симпатией) слушающего, не только следователя или психоаналитика, как утверждает В. Демьянков [2], но и самоуглубленного рассказчика при попытке вербализовать наиболее глубокие, выстраданные слои сознания [1], специалиста-текстолога, любого человека, чье сознание полностью растворяется в ситуации дискурса.

Так когнитивная проблема перерастает в морально-этическую: что лучше – постараться полюбить, растворить свое «Я» в объекте понимания, найти в себе силы уйти (физически или психологически) или продолжать смеяться и/или плакать, не понимая другого?

Возможно, в нашей ситуации социальной неопределенности полезно следовать принципу: если не можешь не замечать дисгармонии мира – попробуй полюбить, не можешь ни полюбить, ни отвернуться – смейся.

#### **Примечания**

<sup>1</sup>Например, после доклада, где сообщались результаты этого исследования, ко мне подошла одна из слушательниц и сообщила, что я,

видимо, перепутала название картины П. Федотова, так как «Сватовство майора» не изображает церковь. Таким образом, рентабельность понимания (количество слов, необходимых для того, чтобы слушатель хотя бы в общих чертах разобрался, о чем идет речь) в публичном общении определяется «уровнем сообщничества», сходством когнитивных структур и речевых установок коммуникантов.

1. Бардина Н. В. Языковая гармонизация сознания.– Одесса: Астропринт, 1997.
2. Демьянков В. З. Недопонимание как нарушение социальных предписаний // Язык и социальное познание.– М.: Центр, совет философ. (методол.) семинаров при Президиуме АН СССР, 1990.
3. Кубрякова В. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Краткий словарь когнитивных терминов.– М.: Изд-во МГУ, 1996.
4. Лурия А. Р. Язык и сознание.– М.: Изд-во МГУ, 1979.
5. Минский М. Остроумие и логика когнитивного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике.– Вып. XXIII.– М.: Прогресс, 1987.
6. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго // Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 тт.– Т. III.– М.: Художественная литература, 1990.
7. Сухарев В., Сухарев М. Психология народов и наций.– Д.: Сталкер, 1997.
8. Grotjahn M. Beyond laughter. Humor and the subconscious-ness.– New York–Toronto–London, 1966.

*Александр Панков, Людмила Панкова*  
**ВОЗМОЖНОСТИ БИОГРАФИЧЕСКОГО МЕТОДА  
В ИССЛЕДОВАНИИ СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ  
(НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЕН. ЕРОФЕЕВА  
«МОСКВА–ПЕТУШКИ»)**

Следует вспомнить, что к основным формам смеховой культуры М. М. Бахтин относил «словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода: устные и письменные, на латинском и народном языках» [2, с. 9]. В словесных смеховых произведениях находят отражение «писанные воззрения интеллектуальной элиты и «неписанные» представления «низов», в значительной степени отстранённых от интеллектуальной части общества» [15, с. 28]. При этом воззрения интеллектуальной элиты и представления «низов» удивительным образом объединены и взаимовлияют друг на друга. Всё это мы привели для того, чтобы обозначить возможность существования в рамках словесных смеховых произведений таких, которые одновременно отражают и т. н. «писанные воззрения интеллектуальной элиты», и «неписанные представления низов», в которых проявляются образы и умонастроения, общие для интеллигенции и «простых» людей, и в которых, наконец, демонстрируется, пусть и не постоянно, но хотя бы время от времени, общий как для «культуры масс», так и для «культуры верхов» стиль. Анализ такого произведения представляется нам интересным и актуальным не просто потому, что позволяет рассмотреть в одном произведении воззрения двух культур, а потому, что в нём можно увидеть, как преломляется в смеховых формах дух эпохи и как в литературном произведении, написанном представителем интеллектуальной элиты, трансформируется «низовая» культура. Задачей предпринимаемого исследования является анализ произведения, в котором присутствуют вышеперечисленные особенности, – поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки», в которой отражены также многочисленные факты из реальной биографии писателя, подтверждённые участниками событий, описываемых в произведении. Это даёт нам возможность считать его биографическим и применять при его анализе такую стратегию качественной методологии исследования, как биографический метод.

В своём произведении Вен. Ерофеев «играет» с очень многими элементами русской (да и западной) культуры. Прежде всего, объектами обыгрываний стали понятие «пути» и образ «странника», характерные для христианской культуры. Путь – это вообще одно из центральных понятий в христианской традиции. «Ветхий Завет написан людьми семитской культуры, которые значительную часть своей жизни были

кочевниками. Понятно, что понятие пути было им хорошо знакомо и нашло своё отражение во многих строках Библии. Одно из неперенных условий жизни с Богом – это познавать путь Божий и им следовать» [16, с. 267]. В Новом Завете сам Иисус Христос заявляет о себе как о Пути: «Куда Я иду, вы знаете, и путь знаете. Фома сказал Ему: Господи! Не знаем, куда идёшь; и как можем знать путь? Иисус сказал ему: Я есмь путь и истина и жизнь; никто не приходит к Отцу, как только через Меня» [13, с. 1643].

В древнерусской традиции возник феномен «человека странствующего», т. е. того, кто желал «ступать по стопам Христа». Путь «человека странствующего» – это есть паломничество как в узком смысле слова (поиск рая на земле), так и в широком смысле (поиск рая в душе). При этом образ «странника» символизировал библейский образ «падшего» человека, изгнанного из Эдема. Но, это также, и прежде всего, символизация крестного пути Христа. «Преодоление пути было связано с большими трудностями. Страдания, испытания выступают одним из атрибутов пути. Именно они придавали пути особую ценность. Ступая по стопам Христа, человек должен был Ему со-страдать: “Если обет, так он далеко должен быть: потому и шли, что дальняя дорога, трудиться много”» [21, с. 175–176].

Есть ещё один важнейший, мы бы сказали – экзистенциальный аспект понятия «пути» и «странничества». Вспомним, как вопрошал герой Вен. Ерофеева (читай – сам Ерофеев): «*Зачем-зачем?..зачем-зачем-зачем?.. - бормотал я... – Зачем, зачем?*» [4, с. 506]. Зачем он живёт, имеет ли жизнь вообще смысл, и если да – то какой именно? «Странничество, – как справедливо отмечает А. В. Костина, – это духовное становление, привносящее смысл в невыразительную пустыню быта и оформляющее жизнь в “движение к финишной черте, у которой и находится смысл”» [10, с. 171]. Специфика древнерусского образа «странника» заключена «в воздействии феномена юродства как важной составляющей синтеза религиозной и смеховой культуры Древней Руси на другие формы маргинального состояния, в которых метафоризируется ситуация одиночества, отшельничества, «выломленности» из сферы обыденного (нормативного) сознания, связанного как с социальным статусом человека <...>, так и с сакрализацией личности странника...» [12, с. 266].

Герой Вен. Ерофеева (Веничка, он же – сам Ерофеев) и есть такой странник-юродивый, путешествующий (паломничающий) от Москвы до Петушков и, будучи внешне включённым в социальное пространство, внутренне от него отгороженный (прежде всего – посредством смеха). Этот герой (как и всякий скоморох, шут, юродивый) метафизически одинок. Он противостоит миру, социуму и даже культуре (хотя его появление культурно обусловлено); сопротивляется их абсурдности,

выстраивая, конструируя иной мир, иную реальность. В этой реальности преображаются, видоизменяются не только социальные, но и физические законы. Время, например, приобретает способность идти вспять, могут меняться местами Москва и Петушки, и герой, вместо бегства из Москвы в Петушки (веничкину «тихую небесную гавань», ерофеевский «небесный Иерусалим») попадает из Москвы в Москву же.

Л. Звонникова предлагает в связи с этим собственную интерпретацию произведения Вен. Ерофеева, согласно которой, всё, что происходит в поэме (а именно поэмой называл своё произведение Вен. Ерофеев, недвусмысленно намекая на связь с поэмой Н. В. Гоголя «Мёртвые души»), происходит в пространстве метафизическом. В своей поэме Ерофеев «делает попытку дать литературный вариант «Хождения души по мытарствам», распространённый в православной житийной литературе» [7, с. 214]. Мы бы добавили – не просто литературный вариант, но – пародийный. И тогда, действительно, ступенька в подъезде, в котором уснул (по Л. Звонниковой – усоп) Веничка, «по счёту сороковая» оказывается знаковой, поскольку согласно православному вероучению именно в сороковой день по разлучении души от тела оканчивается хождение души по мытарствам и производится частный (временный) суд над нею, после которого она водворяется или «на место веселия, или на место мучения», где и пребывает до времени второго пришествия Господа на землю и Его окончательного суда над людьми. Веничкина душа в своём пути по мытарствам встречается со злыми (сцена в ресторане) и добрыми (Ангелы на площади Курского вокзала) духами. И, как и всякой душе, находящейся на этом пути, ей предъявляется счёт её прегрешений. Уже первая остановка «Москва – Серп и молот» начинается с суда над героем. *«Ну конечно, все они считают меня дурным человеком. По утрам и с перепоею я сам о себе такого мнения»* [4, с. 426].

Здесь следует сказать, что для текста произведения Ерофеева характерны два, казалось бы, взаимоисключающих мотива – самоопределение (характерное для всякого автобиографического произведения) и самооговор (характерный для традиции шутовства и юродства). Самобичевание, гипертрофированное изображение собственных прегрешений, сарказм и самоирония (и в данном случае – это не «игра в иронию», «не интеллектуальное развлечение», это – всерьёз), высмеивание всего и вся (в том числе, и своей собственной жизни) как бы выводят человека на периферию жизни или даже «по ту сторону бытия». Оказавшись в таком маргинальном состоянии, юродивый обретает возможность прозревать истинные причины неустроенности человека как такового. Для Венички эта причина – утрата смысла жизни. *«Всё, о чём вы говорите, всё, что вас повседневно занимает, – мне бесконечно посторонне. Да. А о том, что меня*

занимает, – об этом никогда и никому не скажу ни слова. Может, из боязни прослыть стебанутым. Может, ещё отчего, но всё-таки – ни слова» [4, с. 438]. Но, судя по демонстрируемым в поэме поведенческим установкам, Ерофеев отнюдь не боится прослыть «стебанутым». Напротив – делает всё возможное для этого. И делает это в ипостаси мнимого безумца<sup>1</sup>, «идейного» пьяницы. Пьянство героя – идеологическая позиция по отношению к не принимаемому им миру, единственно возможная форма сохранения внутренней гармонии и просветлённости («пил... и прозревал»). Пьянство, пожалуй, идеологическая позиция русской интеллигенции вообще и интеллигенции второй половины XX века в особенности. Пьянство – это и есть «общий стиль», объединяющий «культуру верхов» и «культуру низов». Это «объединение» весьма пародийно изображено Вен. Ерофеевым: *«Вон – справа, у окошка – сидят двое. Один такой тупой-тупой и в телогрейке. А другой такой умный-умный, и в коверкотовом пальто. И пожалуйста – никого не стыдятся, наливают и пьют. <...> Тупой-тупой выпьет, крикнет и говорит: "А! Хорошо пошла, курва!" А умный-умный выпьет и говорит: "Транс-цен-ден-тально!" И таким праздничным голосом! Тупой-тупой закусьивает и говорит: "Заку-уска у нас сегодня – блеск! Закуска типа "я вас умоляю!" А умный-умный жуёт и говорит: "Да-а-а... Транс-цен-ден-тально!..."»* [4, с. 428].

Безусловно, впечатление от произведения Вен. Ерофеева, перенасыщенного цитатами, аллюзиями, образами античной и христианской культур, зарубежной и русской литературы – это не в полной мере впечатление от чтения текстов, которые принято называть «человеческими документами». Это впечатление «подобно переходу в "мир иной", не похожий на мир литературного языка, субъектности и рационального мышления, в котором привык жить интеллеktуал (или, во всяком случае, "культурный читатель")» [9, с. 19]. Тем не менее, и в этом тексте «ощущается присутствие живого тела и живого голоса». Пускай чертовски пьяных тела и голоса, но живых<sup>2</sup>. Как, впрочем, и души живой, а не «мёртвой».

Необходимо объяснить, в чём мы видим связь «идейного» пьянства Венички с традицией юродства. О греховности пьянства говорит христианство: оно осуждается как потворство телесному (в ущерб душевному и духовному). Но, как писали Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко и Н. В. Поньрко, для древнерусских пародий характерна следующая схема построения вселенной. Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры, и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир антикультуры. В первом мире господствуют благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором – нищета,

голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Этот второй мир – мир недействительный. Он подчёркнуто выдуманный. «Перед нами небылица, небывальщина, но небылица, жизнь в которой неблагополучна, а люди существуют “в бегах” и “в бедах”» [11, с. 13]. Подобная «вывернутость» мира, его «изнаночность», недействительность, смена аксиологических полюсов свойственна не только древнерусским пародийным смеховым произведениям – она также демонстрировалось поведением юродивых. Юродивые вполне могли выглядеть (и выглядели) как люди из «мира антикультуры» – были босыми, нагими и пьяными.

Но юродство невозможно и без евангельского дидактизма, в котором оно ищет своё оправдание. Юродивый, характеризуясь индивидуальными связями с Богом, как бы окружён сакральным микропространством. Отсюда становится возможным поведение, которое с внешней точки зрения представляется даже кощунством, но по существу таковым не является. Именно внутренняя святость юродивого и создаёт условия для антитегически противоположного внешнего восприятия: т.е. поскольку юродивый находится в сакральном микропространстве, придаёт его поведению характер перевёрнутости для постороннего наблюдателя, находящегося в грешном мире. Юродивый как бы вынужден вести себя «перевёрнутым» образом, его поведение дидактически противопоставлено этому миру. Характеристики антиповедения переносятся при этом с действующего лица на зрителей: поведение юродивого превращает игру в реальность, демонстрируя нереальный, показательный характер внешнего окружения. *«Я знаю многие замыслы Бога, но для чего Он вложил в меня столько целомудрия, я до сих пор так и не знаю. А это целомудрие – самое смешное! – это целомудрие толковалось так навыворот, что мне отказывали даже в самой элементарной воспитанности. <...> Всю жизнь довлеет надо мной этот кошмар, заключающийся в том, что понимают тебя не превратно, нет – “превратно” бы ещё ничего! – но именно строго наоборот, то есть совершенно по-свински, то есть антиномично»* [4, с. 430–431].

Если норма поведения святого – «святость почиет на лучшем» – связывала благодать с личной заслугой, то норма поведения юродивого – «святость почиет на худшем» – делает благодать независимой от личного поведения (безобразия, уничижение, нелепость в мирских делах лишь подчёркивали безграничность благодати Высшей воли).

В поэме «Москва-Петушки» пьянство героя выглядит как нечто парадоксальное (что, конечно же, свойственно юродству): оно делает Веничку виноватым перед Богом и, в то же время, профанирует контакт с Ним. Герой, пьющий «перед лицом Господа», приглашает: «Раздели со мной трапезу, Господи!» Веничка, выпивая, ощущает близость и

сочувствие Ангелов: «Зажмурься, чтобы не так тошнило», – ласково поют Ангелы. Всё это как бы превращает процесс пьянства в акт мистического единения с Богом, внутреннее смысловое содержание которого неизменно – «кровь Нового Завета», изливаемая «во оставление грехов».

Как отмечал Ю. Айхенвальд: «Венедикт Васильевич Ерофеев прославился тем, что, воспользовавшись рецептом Фёдора Сологуба, взял кусок жизни, грубой и грязной, и создал из него Поэму. Поэма называлась “Москва-Петушки”» [1, с. 74–75]. И не только этот поэтизированный, литературно обработанный кусок жизни Вен. Ерофеева, но вся его жизнь – это странствия, причём не метафизические, а вполне реальные. Сам Вен. Ерофеев в своей «Краткой автобиографии» описывает их следующим образом: «...с марта 1957 года, работал в разных качествах и почти повсеместно: грузчиком продовольственного магазина (Коломна), подсобником каменщика на строительстве Черёмушек (Москва), истопником-кочегаром (Владимир), дежурным отделения милиции (Орехово-Зуево), приёмщиком винной посуды (Москва), бурильщиком в геологической партии (Украина), стрелком военизированной охраны (Москва), библиотекарем (Брянск), коллектором в геофизической экспедиции (Заполярье), заведующим цементным складом на строительстве шоссе Москва-Пекин (Дзержинск, Горьковской области), и многое другое. Самой длительной, однако, оказалась служба в системе связи: монтажник кабельных линий связи (Тамбов, Мичуринск, Елец, Орёл, Липецк, Смоленск, Литва, Белоруссия, от Гомеля до Полоцка через Могилёв и пр. и пр.). Почти десять лет в системе связи. А единственной работой, которая пришлась по сердцу, была в 1974 году в Голодной степи (Узбекистан, Янгиер) работа в качестве “лаборанта паразитологической экспедиции” и в Таджикистане в должности “лаборанта ВНИИДиС по борьбе с окрылённым кровососущим гнусом”» [5, с. 11].

Не трудно заметить, что все перемещения Вен. Ерофеева осуществляются в границах горизонтальной социальной мобильности. И делается это абсолютно сознательно: «Я остаюсь внизу, и снизу плюю на всю вашу общественную лестницу. Да. На каждую ступеньку лестницы по плевку» [4, с. 435]. Об этой позиции Венедикта Ерофеева Виктор Ерофеев сказал следующее: «Венедикт нащупал серьёзную для русской культуры тему «несерьёзного», «наплевательского» отношения к жизни, уходящую корнями в религиозное прошлое юродивых и скоморохов» [6, с. 21].

Не только литературный Венечка, но и его реальный прототип создали для себя альтернативную, едва ли не виртуальную реальность. Н. Шмелькова вспоминает: «Как-то при мне сценарист Олег Осетинский,

беря у Ерофеева интервью для фильма о нём, спросил: “Многие люди удивляются, почему вы, написав такую книгу как «Москва-Петушки», не побывали, к примеру, в Сибири?” Ерофеев ответил: “Я и сам до сих пор удивляюсь, что был избавлен от этого. Меня, видимо, никогда не вызывали в КГБ просто потому, что вызывать было *неоткуда* (курсив наш). У меня не было постоянного места жительства”» [22, с. 18]. Как и не было прописки (какая прописка у странствующего юродивого?).

Однако, главное в биографическом произведении вовсе не обилие реальных или совпадающих с реальными фактов из жизни человека; «главное заключается в том, что суть биографии как повествования о жизни вводит обобщённый, интегральный образ «Я», хотя бы пунктиром намечает идентичность человека в целом и выводит сознание, мышление на особый временной горизонт – в макровремя человеческой жизни» [3, с. 73]. Повествование Вен. Ерофеева как раз и протекает в макровремени – и человеческой жизни, и той исторической эпохи, в которую он жил и творил, и в которой жили его читатели (как «интеллектуалы», так и представители «низов» – Ерофеев и для тех, и для других превратился, пусть не без помощи литературных манипуляций, в «своего», и поэтому, читая его биографическое повествование, многие вспоминали свой жизненный опыт). Уникальность поэмы Вен. Ерофеева, таким образом, состоит в том, что она одновременно может рассматриваться и как жизненная практика человека, оказавшегося в нетипичной или уникальной социальной ситуации и как типичная среднестатистическая история жизни человека, потому как в ситуации обесмысленности очень многим «простым» людям приходилось и приходится укрываться в карнавале, в пьянстве и «ругательстве миру».

Разумеется, здесь возникает вопрос о том, насколько подобные произведения можно считать источником социологической информации. Но разве способы преломления «духа времени» в биографии человека, (пусть и «интеллектуала»-писателя, но создающего некий обобщённый образ человека той или иной эпохи) не входят в сферу социологии, не дают ей искомую информацию о многообразии социального опыта?

Разумеется, анализируя такое произведение, как поэма Вен. Ерофеева, из двух подходов, используемых при исследовании истории жизни (классического и интерпретативного), мы должны обращаться к интерпретативному подходу. Он «предполагает, что рассказанная биография собственно биографией является лишь частично: она содержит не просто факты и вымыслы о своей жизни, но призвана создать некий «образ себя». <...> В таком подходе биографическое повествование, как своего рода «сценическое представление» (метафора Э. Гоффмана), рассматривается как некая демонстрация себя – я такой-то» [17, с. 92]. В этом случае интерес исследователя направлен скорее на сам способ

«конструирования» биографии для выявления социальной идентичности рассказчика, а не на биографический материал.

Интерпретативная история жизни близка к феноменологической традиции. Её сторонники всегда «стремились привлечь внимание к субъективному фактору социальной жизни, открыть для социологии дополнительную обширную и интересную сферу исследования» [8, с. 102].

Итак, в свете сказанного есть все основания говорить о том, что такие произведения как поэма Вен. Ерофеева можно считать источником важной социологической информации, а биографический метод обладает большими возможностями в исследовании смеховой культуры.

### Примечания

<sup>1</sup> В связи с паломничеством «мнимого безумца» Венички имеет смысл вспомнить об описываемых М. Фуко «паломничествах наоборот», когда в специальные пункты «безумцев приводили именно как паломников. Стремление излечить умалишённого сочеталось со стремлением изолировать его; он оказывался в замкнутом сакральном пространстве, пространстве чуда. <...> место паломничества постепенно превращалось в некий анклав, землю обетованную, где человека ждёт избавление от безумия, но где над ним, в соответствии с древними представлениями, совершается нечто вроде ритуала «исключения из сообщества» [20, с. 32]. Нельзя ли предположить, что ерофеевская «земля обетованная» – Петушки – не приняла Веничку потому, что он оказался именно «мнимым безумцем», а не реальным?

<sup>2</sup> Здесь возникает вопрос, как быть с тем, что, по мнению Л. Звонниковой, всё действие поэмы пронеслось в остывающем сознании усопшего Венички? Во-первых, согласно религиозным представлениям эпохи перехода от средневековья к Новому времени на Руси, «в некоторых случаях, возможно возвращение назад – в земной мир» [18, с. 269]. Во-вторых, вовсе не обязательно принимать интерпретацию Л. Звонниковой. Веничка в самом деле мог уснуть. Согласно, опять-таки, древнерусским поверьям, «во время сна человека душа бодрствует и путешествует по всему свету. В Древней Руси был популярен жанр «видения», описывающий места и события, явившиеся человеку во сне» [14, с. 180]. Это может быть, наконец, пророчество, прозрение (в том числе – о конце своей жизни), данные Веничке как юродивому в награду «за поправление человеческого разума...» [19, с. 58].

1. Айхенвальд Ю. Страсти по Венедикту Ерофееву // Восемь нехороших пьес: Сборник.– М.: В/О «Союзтеатр» СТД СССР, 1990.– С. 74–78.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.– М.: Художественная литература, 1990.– 543 с.
3. Голофаст В. Б. Многообразие биографических повествований // Социологический журнал.– 1995.– № 1.– С. 71–89.
4. Ерофеев Вен. Москва–Петушки // Весть: Сборник. Проза, поэзия, драматургия.– М.: Книжная палата, 1989.– С. 418–506.
5. Ерофеев Вен. Краткая автобиография // Шмелькова Н. Во чреве мачехи, или Жизнь – диктатура красного.– СПб.: Лимбус Пресс, 1999.– С. 11–13.

6. Ерофеев Викт. Русские цветы зла // Русские цветы зла: Сборник.– М.: Подкова, 1997.– С. 7–30.
7. Звонникова Л. Москва-Петушки и пр. Попытка интерпретации // Знамя.– 1996.– № 8.– С. 214–220.
8. Ионин Л. Г. Понимающая социология. Историко-критический анализ.– М.: Наука, 1979.– 207 с.
9. Козлова Н. Н., Сандомирская И. И. «Я так хочу назвать кино». «Наивное письмо»: Опыт лингво-социологического чтения.– М.: Гнозис, РФО, 1996.– 256 с.
10. Костина А. В. Странник в русской культуре: доминантный тип личности или фигура переходного периода? // Культурное пространство путешествий. 8–10 апреля 2003 г. Тезисы форума.– СПб.: Центр изучения культуры, 2003.– С. 170–174.
11. Лихачёв Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси.– Л.: Наука, 1984.– 295 с.
12. Осипова Н. О. Сфера культурной проекции мифологемы пути (путника) в национальных культурах // Культурное пространство путешествий. 8–10 апреля 2003 г. Тезисы форума.– СПб.: Центр изучения культуры, 2003.– С. 265–267.
13. От Иоанна Святое Благовествование 14, 4–6 // Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета.– Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1973.– С. 1621–1653.
14. Пименова М. В., Кондратьева О. Н. Странствия русской души // Культурное пространство путешествий. 8–10 апреля 2003 г. Тезисы форума.– СПб.: Центр изучения культуры, 2003.– С. 179–181.
15. Попова И. М. Повседневные идеологии. Как они живут, меняются и исчезают.– К.: Институт социологии НАНУ, 2000.– 219 с.
16. Рыжов Ю. В. Понятие пути в христианстве // Культурное пространство путешествий. 8–10 апреля 2003 г. Тезисы форума.– СПб.: Центр изучения культуры, 2003.– С. 267–268.
17. Семёнова В. В. Качественные методы: введение в гуманистическую социологию.– М.: Добросвет, 1988.– 292 с.
18. Сукина Л. Б. Путешествие души по Раю и Аду (на материале лицевых синодиков XVII-XVIII веков) // Культурное пространство путешествий. 8–10 апреля 2003 г. Тезисы форума.– СПб.: Центр изучения культуры, 2003.– С. 268–269.
19. Федотов Г. П. Святые Древней Руси.– М.: Московский рабочий, 1990.
20. Фуко М. История безумия в классическую эпоху.– СПб.: Университетская книга, 1997.– 576 с.
21. Чумакова Т. В. «Человек странствующий» в культуре Древней Руси // Культурное пространство путешествий. 8–10 апреля 2003 г. Тезисы форума.– СПб.: Центр изучения культуры, 2003.– С. 174–178.
22. Шмелькова Н. «Ни цензор, ни деньги, ни голод». О Венедикте Ерофееве (1938–1990). Из воспоминаний. Из дневников // Шмелькова Н. Во чреве мачехи, или Жизнь – диктатура красного.– СПб.: Лимбус Пресс, 1999.– С. 13–114.

**Розділ 3.**  
**Вербальні й невербальні можливості**  
**художнього мовлення**

*Олександр Кирилюк*

**МОВА ПОЕЗІЇ ТА ТЕКСТ БУТТЯ (М. ГАЙДЕГГЕР ТА  
КИРІЄНКО-ВОЛОШИН)**

Добре відомо, що М. Гайдеггер визначає мову як дім буття, котре промовляє нам через поетів [4, с. 192]. Сама ж поезія розуміється ним як становлення буття за допомогою слова. Проте проблема однією цією дефініцією, ясна річ, не вичерпується. Зокрема, цілком у дусі невгамовного шукача М. Гайдеггера можна окреслити додаткову низку нових запитань. Як, власно, відбувається становлення буття у поезії? Що саме мається на увазі, коли говориться про „слово”? Як співвідносяться між собою слово, мова та мовлення? У який спосіб і наскільки далеко можна поширити отримані на підставі цілком конкретного матеріалу теоретичні висновки стосовно сутності поезії? Чи сповна використав М. Гайдеггер потенціал всіх своїх фундаментальних концептуальних засад [2; 5; 6], наприклад, свою відому тезу щодо суб'єкт-об'єктного розколу європейської свідомості та відповідний заклик повернутись на позиції досократиків? Як в цьому контексті можна розуміти поезію у світлі речення речей (вещания вещей), „витагування” істини на поверхню та розцінювання її як „неприхованого” (алетейі)? Не менш важливо з'ясувати, чи дійсно поезія є становленням буття за допомогою слів, чи, можливо, поетична мова може бути і невербальною або, принаймні, можливо, поет має до цієї невербальної мови безпосереднє відношення і як тоді відбувається це становлення буття через мову? Далі, чи може поет розуміти особливу “мову буття”, якщо така їй притаманна, або ж саме буття німотствує? Крім цього, чи усвідомлює поет відмінність буття від сущого та чи учуває він загрозу, що становить останнє для буття? Нарешті, якими особливими кебетами мають бути наділені поети для того, щоб саме через них та їх слово відбувалось становлення буття? Питань явно забагато, і тому обмежусь одним – як співвідносяться мова поезії та буття (у всіх його відомих філософії значеннях), яке в даному випадку розуміється як текст, тобто, як сукупність явних або утаємничених смислів, і як через мову поезії можливе їх розкриття? З'ясування цього становитиме мету статті. Відповідь на нього пошукаємо у творчості М. Кириєнка-Волошина, який у своїх творах звертався до проблеми визначення сутності поетичної мови та її відношення до природи не в теоретично-концептуальному, як у М. Гайдеггера, а у безпосередньо творчо-поетичному аспекті, втілюючи у своїх творах принаймні три варіанти відповіді на вказаний запит. Експлікація вказаних варіантів буде завданням даної роботи.

**Перший** з них ґрунтується на принципах **суб'єкт-об'єктної** опозиції, де суб'єкт пізнання постає як наділена здібністю до чуттєвого

сприйняття тілесна істота серед інших природних тілесностей, певна відділена від буття *tabula rasa*, на незайманій чистоті якої в процесі відображення карбуються епіфеномени буття. На цьому рівні опису буття мовою поезії вони відтворюються виключно у сенсорних термінах. М. Кирієнко-Волошин прямо ставить перед собою задачу: „Все форми, все цвета вобрать в себя глазами”. Але це – у деякому смислі наївне, дитяче знання, хоча поет таким його і визнає: „Пройдемте по миру, как дети, / Полюбим шуршанье осок, / И терпкость прошедших столетий, / И едкого знания сок” [1, с. 85]. Тобто, їдкий сік знання він відчуває майже на смак, він терпкий, в’їдливий та дошкульний. Такий рівень буття – це світ речей, що облудно витріщаються примарою своєї чуттєво даної ефемерної оболонки, за якою не простежується ніяких глибинних шарів прихованих смислів. Епіфеномени буття, його смисли та знаки тут демонстративні та „самоочевидні”, вони настирливо самі себе маніфестують, тоді як суб’єктивний дух себе ще зовсім не усвідомлює, перебуваючи у стані суто чуттєвого „схоплення смислів” „тексту” буття. Слід зауважити, що значна кількість поетів вбачає своє завдання саме у такому відтворенні мерехтливого світу чуттєвостей з метою їх майстерної фіксації та консервування у людському слові, вважаючи своїм досягненням вдалі порівняння, що полягають у парадоксальному перенесенні чуттєвих рис одних речей на інші, від них далекі. Іноді, подолавши цю учнівську стадію поетичної творчості, вони з цього приводу самі з себе кепкують, як це робив маловідомий як поет Валентин Катаєв („пил на роялі як море”).

Наступний крок у поетичній рефлексії М. Кирієнка-Волошина полягає у подоланні суто чуттєвого рівня відтворення тексту буття і залучення до його „прочитання” „раціонального”, розумного начала, котре здатне, нарешті, „стати вище” світу чуттєво даних суцільних речей. Тепер речі виражають вже не поверхневу оболонку суцільного, а суттєве, приховане та утаємничене, до якого ще слід дістатись за допомогою поетичного прозріння. Першим кроком до цього „прочитання” зашифрованих послань є розуміння існування речей (буття у одному із значень) як раціонального тексту. Хоча суб’єкт-об’єктна опозиція тут ще зберігається, буття постає розпорошено диференційованим, а суб’єктивний дух ще себе не помічає, текст буття для свого дешифрування вже вимагає наявності надчуттєвого сприйняття. Розуміння того, що світ – це книга, котру слід прочитати, щедро розкидано по віршах М. Кирієнка-Волошина. Ось деякі взірці такої здібності поета до „читання” звичайно згорнутих „звоїв” суцільного та позасуцільного: „По *свиткам* троп, по росстаням дорог...” [1, с. 56]; „Море глухо шумит, развивая древние *свитки*” [1, с. 20]; „Был в *свитках* туч на небе явлен вновь / Грозящий стих закатного Корана...” [1, с. 26]; „*Письмена* дорог, начертанных в пустыне”... [1, с. 30]. Інакше кажучи, світ для поета

– це явища та речі-знаки, кожна з яких виносить на поверхню відомості, що стають знаними лише „письменним”.

Здавалося, щоб бути здатним прочитати ці книги-згортки, треба володіти не тільки здатністю їх „розвертати”, а й особливим даром „проникнення” у світ потаємних знаків та символів. Проте поняття „проникнення” передбачає деяку відстороненість суб’єкта від об’єкта, яку першому необхідно подолати, „протискуючись” у буття, щоб стати „проникливим” чи, російською, „проникновенным”. Але для М. Кирієнка-Волошина, як видно з його наступних поетичних міркувань, такої роздільності людини та буття немає. Поет є прямим спадкоємцем буття, він „виростає” з нього, через що його поетична мова є подовженням тих смислів, носіями яких є власно буття. Це дає **другий** варіант співвідношення мови поезії та буття, який можна назвати „**об’єктним**”, оскільки суб’єкт в ньому не просто вилучено, а органічно розчинено у бутті. Цей феномен „позасуб’єктності” поетичної творчості добре відчував О. Мандельштам: „И снова скальд чужую песню сложит / И как свою ее произнесет” [3, с. 69]. Близькими до цих уявлень були й образи М. Кирієнка-Волошина, в яких начебто наочно втілювались зауваження М. Гайдеггера, що зосередження людини в поезії на самих початках свого буття є за своєю сутністю становленням як укорінення в Землю.

Як прояв такої „укоріненості” людини в природі своє власне втілення, і душі, і тіла, Кирієнка-Волошин побачив у скелях Карадагу: „И на скале, замкнувшей зыбь залива, / Судьбой и ветрами изваян профиль мой” [1, с. 15]. Подібне занурення у сутність природи дозволяє стати більш наближеним до її автентичних смислів. Для цього, окрім укоріненості, поету необхідне знання про безпосередню причетність як до окремих речей, так і до буття в цілому, впритул до усвідомлення тотожності з ним. Природа-земля – це мати, і поет бачить „Земли отверженной – застывшие усилья. Уста Праматери, которым слова нет!” [1, с. 19]. Проте сутність буття звичною людською мовою не тільки невимовна, буття без поета як свого „глашатая” саме нічого сказати не може, воно німе та сліпе. Але німим та незрячим є не тільки буття (праматір-природа), безмовним та невидющим відчуває себе й укорінений в ній поет: „Я сам – уста твои, безгласные, как камень! / Я тоже изнемог в оковах немоты. / Я свет потухших звезд, я слов застывших пламень, / Незрячий и немой, бескрылый, как и ты” [1, с. 19]. Показовою паралеллю цього є хльостка, як викрик, строфа О. Мандельштама: „Мне хочется онеметь!”... [3, с. 32]. Проте це знакове мовчання всезнання („В нас молчат всезнающие воды, / Видит сны незрячая земля...” [1, с. 19]), через що це – інформаційно наповнене мовчання, в якому поет отримує повідомлення, але не через вербальну, зовнішню форму власно слова, а радше через багатозначний „логос”, котрий не обов’язково має бути отриманим через

почуття та відлитися також у чуттєво даний звук мовлення. Сенсорний рівень сприйняття суб'єктом буття тут цілком подолано. Таким чином, однією з передумов втілення поетом у своїй творчості сутності буття є не поверхнєве, а справжнє та глибинне відчуття належності до буття.

З іншого боку, через світ скінчених речей тільки й можна дістатись до притаєного, прихованого буття, яке відкривається через тривкість речей. М. Гайдеггер вказує, що істотне слово щоразу вказує на *Одне й Те ж Саме*, тобто, на „Одне”, на те, що рухає сущим та нероздільно у ньому панує, саме залишаючись нерухомим. За М. Гайдеггером, добре обізнаного з тисячолітньою філософською традицією цього *τό Έν* („to Hen”, „the One”, „das Eins”, „l'Uno” тощо), „Одне” – це буття, яке повинно відкритися, щоб виникло суще, котре може проявлятися лише через дещо триваюче та наявне, тоді як тривкість і наявність уможливлуються лише тоді, коли відкривається *час*. Спосіб, продовжує він, яким ми є, пов'язаний з тим моментом, коли постав час і відколи він був затриманий. Водночас уведення людини у час космічного, вселенського гатунку вимагає принципово інших масштабів не тільки його вимірювання, але й його сприйняття. Для поета, що дістався „Одного”, простору та часу не існує, але поетичним проникливим словом буття можна вивести на рівень „тут-тепер”, яке через це стає „наявним буттям”. Ось саме тоді „Весь трепет жизни всех веков и рас / Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас” [1, с. 201].

У свою чергу, це потребує особливого складу мислення, якщо не сказати, особливого мислення взагалі, яке задає принципово відмінні від звичайних виміри буття людини в світі. Вкрай показовим в цьому аспекті є таке висловлювання М. Кириєнко-Волошина: „Что одни зовут звериным, / что одни зовут людским – / Мне, который был единым, / Стать отдельным и мужским!” [1, с. 81]. Метр був знайомий із гностичними вченнями, але вираження прагнення причетності до „Одного” тут занадто афективне для простого механічного відтворення одного з варіантів доктрини збігу та злиття з „Одним”. У всякому разі, емоційному переживанню поетом його розпорошення з „Єдиного” доволі точно відповідає лементування Августина Блаженного, що звертався до Бога з такими словами: „Віднови мене у цілісності цього розсіяння, у якому я перебуваю, відвернувшись від твоєї єдності, спустошений множиною” (Сповідь, II, 2).

Прецінь, можна твердити, що втілення у творчості поета всіх тих рис, що їх вимагає справжня поезія як спосіб, яким людина отримує свою основу, передбачає принаймні дорефлексивне, але щире самоусвідомлення себе поетом як подовження буття, звідки йде здібність поета до „читання” „книги” сущого та позасущого, наявність особливого типу свідомості, що обумовлює не ілюзорну, а справжню причетність поета до „Одного” як всесвітньої підстави мінливого мерехкотіння сущих речей та явищ,

специфічну масштабність мислення та, нарешті, здатність поета вміти затримати у суцшому те, що триває, вміти піднести міру над немірним, щоб його, за словами М. Гайдеггера, не відніс рвучкий потік часу.

І цей момент рефлексії над тим, чим, власно кажучи, є свідомість поета, ми теж зустрічаємо у М. Кирієнка-Волошина. Це – **третій варіант** співвідношення мови поезії та буття, котрий можна назвати „суб’єктивним”, де „за дужки” винесено об’єкт, а тест (сенси та знаки) буття розкривають себе не через мінливе суще, а виключно в межах тотальної (трансперсональної) свідомості, якою мислить поет. Він зізнається, що „Из недра сознания, со дна лабиринта / Теснятся виденья толпой оробелой...” [1, с. 83]. „Надра” свідомості – це ті її глибинні шари, у яких відбувається весь таємничий процес спонтанного та невимушеного відтворення самодостатніх смислів власно буття, до якого індивідуальна суб’єктивність вже не має ніякої причетності. Як і Ф. Бекон, образно оцінюючи сутність раціоналізму на противагу емпіризму, М. Кирієнко-Волошин описує цей процес в образі павука, який сам із себе пряде тканину знання: „Где ткало в дымных снах сознание-паук / Живые ткани тел, но тело было – звук” [1, с. 104]. В нас самих зосереджено „мысль Земли!” [1, с. 87]. Повертаючись до сказаного вище, зауважу, що саме через звук „логос” буття стає предметним, таким, на якого можна спертися у безодні. Інакше, без становлення буття словом, твердить М. Гайдеггер, людина у цьому безмірі ніякої підпори не винайде. Закріплення визначеності сущого здійснюється через слово, яким фіксується, затримується, як говорить М. Гайдеггер, час, чому певною мірою відповідає виклик поета: „Как закрепить умолкнувшую речь?” [1, с. 146]. „Опрокинута бездна / На водах и во мне...” [1, с. 96], – заявляє надалі М. Кирієнко-Волошин. Свідомість стає яснішою з цього прозріння буття, але мутніє від відображення сущих речей: „И этот тусклый зной, и горы в дымке мутной, / И запах душных трав, и камней отблеск ртутный, / И злобный крик цикад, и клекот хищных птиц – / Мутят сознание” [1, с. 23].

Надчуттєве знання поет репрезентує як парадокс всеосяжного світла, який має аналоги у різного роду варіантах підходу до пізнання Бога – його бачать, як Сонце, фактично будучи осліплені його блискучим сяйвом. Чуттєве сприйняття тут дає протилежний звичайному результат – виникнення зорового образу не відбувається. Він пише: „И мы, как боги, мы, как дети... / Должны ослепнуть в ярком свете...” [1, с. 98]. Через те „Тому, кто зряч, но светом дня ослеп, – / Смысл голосов, звук слов, событий звенья, / ... Раскрыт во тьме. Податель света – Феб / Дает слепцам глубинные прозренья [1, с. 60].

Саме тоді, коли „опрокинута бездна”, зупиняється час, і відповідно до цього М. Кирієнко-Волошин твердить: „Но время, наконец, застынет

надо мной” [1, с. 96]. Такий стан свідомості, котра вже не тільки себе чітко усвідомлює, але й фактично замикається сама на собі, коли особистісне „Я” розширюється до „Я” надіндивідуального, дозволяє говорити про неї як про трансперсональну свідомість. Такого стану звичайна людська свідомість може досягти за допомогою наркотичних речовин. Близькість цих припущень до розуміння такого стану у поетично-творчій свідомості самим поетом видна з його неодноразових вказівок на те, що надприродні закони та міри „Бродя в вине”, „дремлют в черном маке” [1, с. 67]. Розуміння того, що для збагнення глибин буття необхідно вийти на незвичайний рівень свідомості, доповнюється думкою про гармонійність та співзвучність порядку всесвіту та поетичної свідомості, які зреалізуються тоді, коли поет свідчить: „Я в соке конопли. Я в зернах мака”... [1, с. 146]. Втім, інколи, як це відчував О. Мандельштам, ніяких „психотропних” стимуляторів для такого ясновидіння не треба: „Я не слыхал рассказов Оссиана, / Не пробовал старинного вина; / Зачем же мне мерещится поляна, / Шотландии кровавая луна?” [3, с. 69]. Завдяки незвичайним трансформованим станам свідомості можливі буквальні перенесення спостерігачів у просторі за мільйони кілометрів, що певним чином засвідчує й М. Кириєнко-Волошин, говорячи про Місяць: „Я был на дне базальтовых теснин” [1, с. 70]. Така свідомість здатна мандрувати і у часі. Наступні рядки свідчать або про своєрідну „історичну пам’ять”, або про реальні мандри поета у давно минуле, коли „...У берега вод / Ласкались к нам ихтиозавры [1, с. 87].

Подібне „еволюційне” та „спадкоємне” укорінення людини у природу, котре ще нещодавно сприяло тому, що поетові відкривались притемнені смисли буття, на рівні тотальної свідомості, яка стає причетною до буття як буття ідей, буття, котре розуміється вже як *нескінченний інтелект божества*, стає тепер для мови поезії на її шляху до відтворення смислів буття завадою. Ті речі, укорінення в яких так правдиво переживалось поетом, тепер викликають у нього відверту відразу і постають як осоружні, бридкі та огидні. З точки зору свідомості, що піднялася на рівень споглядання чистого світу ідей, залежність людини від природних речових закономірностей постає як дещо таке, що принижує вільний людський дух. Природні тіла, такі, як, скажімо, Місяць, часом визначають не тільки біоритми, але й наші почуття, бажання та пристрасті. Нічна супутниця Землі – це „Цветок цветов! Небесный образ Йони! Твоим рождением женщины больны... С невинности снимаешь воск печатей, / Внушаешь дрожь лобзаний и объятий, / Томишь тела сознаньем красоты... Вздываешь воды, чрева матерей, / И пояса развязываешь платий. / Ты... дух отдала во власть / Безумью плоти” [1, с. 67]. Речі для поета одночасно „солодкі” та „безвідрадні”, і визначено це

подвійністю самої людини, що, зрештою, визначає її подвійне ставлення до власної тілесності (порівн.: „Дано мне тело – что мне делать с ним... [3, с. 12]). Належачи до світу речей, людина сама певною мірою є річчю, хоча співвіднесення тіла людини та природних начал М. Кириєнко-Волошин розуміє у першу чергу в душі вкоріненості та відповідності одне одному. Плотське, тілесне розцінюється ним у таких же негативних вимірах: „С какой тоской из влажной глубины” йде „Все смертное, усталое, больное, / ползучее, сочащееся в гное, / Пахучее, как соки белены, Как опиум волнующее сны / Все женское, текучее, земное, / Все темное, все злое, все страстное, / Чему тела людей обречены” [1, с. 68].

Водночас недовговічне тіло М. Кириєнко-Волошин називає „милим”, якого він з часом „складе” із себе: „Милой плотью скованное время, / Своды лба и звенья позвонков / Я сложу, как радостное бремя... [1, с. 109]. Консеквенцією такого неоднозначного статусу тілесності постає прийняття її як даності, котрою тільки й можливе наше існування: ”И сердце мертвое, мне данное судьбой, / Из рук твоих смиренно принимаю...” [1, с. 97], як приймають „солодку неволю”. В неволі суцього перебувають не тільки люди, але й природа: „О мать-невольница! ... / И горький дым костра, и горький дух полыни, / И горечь волн – останутся во мне” [1, с. 19]. У цій спільності поневолення суцця людина та суцця природа рухаються один до одного до підсумкового злиття у бутті: „Мир, увлекаемый плавным движеньем, ... / Станет зеркальным, живым отраженьем / Нашего вечного, слитного Я” [1, с. 99].

Висновки зі сказаного можна зробити такі: відтворення буття через мову поезії у М. Кириєнка-Волошина репрезентовано на трьох рівнях: 1) суб’єкт-об’єктному (чуттєве та раціональне пізнання), 2) об’єктному (пізнання буття через укоріненість поета в суцшому за умов елімінації суб’єктної свідомості) та 3) суб’єктному (пізнання буття на рівні трансперсональної свідомості за умов негациї суцшого та виходу на світове „Одне” як „чисте буття”).

1. Волошин М. Коктебельские берега. Пoesия. Рисунки. Акварели. Статьи.– Симферополь: Таврия, 1990.– 146 с
2. Хайдеггер М. Гельдерлін і сутність поезії // Філософська і соціологічна думка. – 1992.– № 12.– С. 98–109.
3. Мандельштам О. Стихотворения. Избранная проза.– Волгоград: Нижне-Волжское книжное изд-во, 1991.
4. Хайдеггер М. Письмо у гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления.– М.: Республика, 1997.– С. 192–220.
5. Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления.– М.: Республика, 1997.– С. 259–272.
6. Хайдеггер М. Слово // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. – М.: Республика, 1997.– С. 302–311.

*Елена Соболевская*

## **ПРАТЕКСТ И ТЕКСТ (ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ИСКУССТВА)**

В свое время между знаменитым поэтом Стефаном Малларме и не менее знаменитым художником Эдгаром Дега состоялся разговор, который в воспоминаниях Поля Валери выглядит следующим образом: «Как-то раз он (Дега) сказал Малларме: «Ну и дьявольское у вас ремесло! Идей у меня полно, а создать то, что мне хочется, я никак не могу...» На что Малларме отвечал: «Стихи, дорогой Дега, создаются не из идей. Их создают из слов» (*курсив П. Валери*) [2, с. 322]. Валери вспоминает этот разговор в связи с одной историей из своей жизни. Суть истории такова. Как-то во время прогулки его неожиданно захватил некий ритм, к которому не замедлил подключиться другой, затем эти два ритма связались между собой, и в итоге им завладела многоголосная тема. С ней, по словам Валери, мог бы справиться композитор, но не поэт. Вдохновение ошиблось адресом, субстанция музыкального произведения снизошла на того, кому не хватало механизмов её удержать, закрепить и воспроизвести. То, что свалилось на голову Валери, не шло ни в какое сравнение с так называемыми идеями, какие обычно его посещают. С ними-то Валери был прекрасно знаком, и он вполне обладал механизмами, чтобы их фиксировать, ими двигать, их направлять (см.: [2, с. 320–322]).

В рассказе Валери предельно ясно обозначена интересующая нас проблема – взаимосвязь пратекста и текста, а также намечен круг вопросов, под знаком которых мы намереваемся двигаться: что собой представляет некий пратекст поэтического произведения; существует ли он а priori по отношению к тексту, который поэтом фиксируется; как соотносятся эти два порядка и каким образом один из них переходит в другой.

В этой связи интересен опыт поэта, который никогда не склонен был говорить ни об образах, ни об идеях, ни о поэтической задаче, которые якобы предшествуют тексту, а всегда твердил о ритмической стихии и о собственном слухе как единственном справочнике, а именно – опыт М. Цветаевой. Размышлениями на заданную тему отмечены практически все жанровые формы её творчества. Сосредоточим внимание на ряде творческих рефлексий поэта.

В статье «Поэт о критике» Цветаева говорит: «Слушаюсь я чего-то постоянно, но не равномерно во мне звучащего, то указующего, то приказующего.<...> Приказующее есть первичный неизменный и не заменимый стих, суть предстающая стихом. (Чаще всего последним двустихием, к которому затем прирастает остальное.) Указующее – слуховая дорога к стиху: слышу напев, слов не слышу. Слов ищу.

Левей – правей, выше – ниже, быстрее – медленнее, затянуть –

оборвать, вот точные указания моего слуха <...>. Не перечтя по крайней мере двадцать строк, не напишу ни одной. Точно мне с самого начала дана вся вещь – некая мелодическая или ритмическая картина её – точно вещь, которая вот сейчас пишется (никогда не знаю, допишется ли), уже где-то очень точно и полностью написана. А я только восстанавливаю. <...>

Верно услышать – вот моя забота» [6, т. 5, с. 285].

С этим обширным откровением поэта перекликаются и другие, к примеру: «вся гамма в горле уже есть, но нельзя её спеть сразу, отсюда: если хочешь спеть гамму, не довольствуешься иметь её в себе, смиришь и признай постепенность» [6, т. 6, с. 578]; «у поэта мысль и слово рождаются одновременно, вся работа протекает в слове <...>. Одно писать стихами, другое – писать стихи» [6, т. 7, с. 557].

Заметим, что Цветаева, говоря о стихе, как бы обходит его «языковую» сторону. Такие понятия, как «язык», «родной (национальный) язык поэта», «языковой императив», для неё не свойственны. Она настойчиво понуждает читателя к иному контексту имен: «слово», «строка», «речь», «стих», «суть = стих». А если о родном языке поэта и заходит речь, то мы читаем следующее: «Поэзия – уже перевод, с родного языка на чужой – будь то французский или немецкий – неважно. Для поэта нет родного языка. <...> я не понимаю, когда говорят о французских, русских или прочих поэтах. <...> Я не русский поэт и всегда недоумеваю, когда меня им считают и называют. <...> Орфей взрывает национальность...» [6, т. 7, с. 66]; и опять же: «русская я только через стихию слова» [7, с. 184] (прошу заметить: не языка). Что же касается собственного поэтического императива, то в творческом наследии Цветаевой есть такие строки: «Поэт (подлинник) к двум данным (ему Господом Богом строкам) ищет – находит – две заданные. Ищет их в арсенале возможного, направляемый роковой необходимостью рифм – тех, Господом данных, являющихся – императивом» [6, т. 4, с. 612].

Если же мы обратимся к ряду известных положений о сущности поэтического слова, принятых в науке, то мы увидим, что в них как раз имя «язык» и оказывается рабочим. В качестве примера вспомним следующие: «Поэзия – это язык, поэзия располагается внутри языка, и всякое нелингвистическое описание поэзии необходимо будет бесполезным, если не невозможным, переводом» (А.-Ж. Греймас); «Эстетика поэтического языка и речи вообще подразумевает под языком определенный национальный язык со всеми конкретными свойствами, порожденными и неустанно порождаемыми его историческим развитием»; «поэтический язык – как, впрочем, всякий функциональный язык – включен в систему определенного национального языка» (Я. Мукаржовский).

Дополнением к научному контексту могут стать широко известные положения Иосифа Бродского, в которых слово «язык» также оказывается ведущим: язык поэту подсказывает, диктует, поэт впадает в зависимость от языка, «то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка» и т. д. На первый взгляд высказывания Бродского с цветаяевскими в конфликт не вступают, и, возможно, воздушными путями поэты выстраивали и выстраивают один и тот же смысл, но буквальная реализация данного смысла свидетельствует об их расхождении.

Я предполагаю, что в своих размышлениях о сущности стиха Цветаева сознательно выносила слово «язык» за скобки по причине его твердо установившегося семантического ореола: раз «язык», значит какой-то определенный язык – французский, немецкий и т. д. У поэта же есть только один язык – стих. И он видит свой стих не как немецкий или французский. Книга стихов может быть написана на любом языке, но это еще не значит, что она будет понята читателем, знающим данный язык. Кроме того, стих можно написать по-французски, но стихию слова через букву и её звуковое воплощение офранцузить нельзя. Она есть нечто, у кого поэт находится в подчинении. Она через поэта самое себя пишет, а на каком языке, это уже не столь важно. Как известно, Р.-М. Рильке написал свою последнюю книгу стихов («Vergers») по-французски. Но, прочитав её, Цветаева написала Рильке: «Платен<sup>1</sup> пишет по-французски. Ты («Vergers») пишешь по-немецки, то есть – себя, поэта» [6, т. 7, с. 67].

Таким образом, буквы, соответствующие им звуки и даже слова вне сцепления с другими словами в контексте целостного поэтического произведения могут обрести статус нот. И, не зная правил перевода одной реальности в другую, мы всегда рискуем остаться ни с чем. В этом плане показательное следующее высказывание Цветаевой: «Книга должна быть исполнена читателем как соната. Буквы – ноты. В воле читателя – осуществить или исказить» [7, с. 133]. Кстати говоря, в проведении аналогии между поэтическим и нотным письмом Цветаева не была одинока. К примеру, близкий ей по духу Осип Мандельштам считал, что поэтическое письмо по сравнению с нотным письмом значительно беднее и адекватная запись поэтического произведения вообще невозможна. Читатель, как правило, так не думает или, по крайней мере, согласившись с такой аналогией в принципе, забудет о ней при первом же соприкосновении с поэзией, ибо открытая книга – все те же привычные буквенные строчки. Поэт же, идущий от смысла к буквам, знает, что «в отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единственно делающих текст понятным и

закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца...» [4, с. 212–213].

Таким образом, явленный нашему взору язык еще не дает оснований разделять поэтические произведения по признаку нации. «Орфей взрывает национальность» – будем об этом помнить. На каком бы языке ни писала Цветаева, а возможности у нее, как известно, были немалые, она все равно остается в рамках единичного по своей сущности цветаевского стиха, и вопрос о национальном языке здесь совершенно естественным образом редуцируется. При необходимости её можно назвать русским поэтом, но не через язык, а через стихию слова. И в то же время, как поэт она осязает и сознает себя в лоне всеязычного Орфея, которому равно внимали (не понимающие друг друга) и боги, и люди, и твари земные. И это принципиально.

Наши предположения согласуются с некоторыми высказываниями М. Бахтина о поэтическом стиле и языке поэта. Ограничимся здесь следующим: «В поэтических жанрах в узком смысле <...> слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. <...> чужда поэтическому стилю какая бы то ни было оглядка на чужие языки, на возможность иного словаря, иной семантики, иных синтаксических форм и т. п., на возможность иных языковых точек зрения. Следовательно, чуждо поэтическому стилю и ощущение ограниченности, историчности, социальной определенности и специфичности своего языка, а потому чуждо и критическое, оговорочное отношение к своему языку, как к одному из многих языков разноречия...» [1, с. 98] (см. также: [1, с. 99, 100, 110]).

Это предварительное размышление дает нам необходимые основания для интерпретации и понимания других аспектов рефлектирующей мысли поэта.

Как говорит Цветаева, поэту даны две строки от Бога, они являются для него своеобразным роком, воле которого он подчиняется, хочет он того или нет. Никакая идея с его стороны как автора стиха а priori к ним не полагается, ни из какого определенного национального языка эти строки не изымаются и не одалживаются на время. Здесь имеет место, возможно, неожиданная для самого поэта элиминация мира уже существующего и обоснованного вне и до его личного в сей момент данного стихотворного опыта, в том числе элиминируются и языки с их случайным так-бытием. Поэт выпадает из обычного порядка вещей и оказывается в некоей трещине, где нет ни вчера, ни завтра, а есть только особое *сейчас*, и в этом *сейчас* он один на один с абсолютным началом. Когда обыденная жизнь погружена в забвенье, наступает иной режим, режим обостренного или стремительного анамнезиса, где слово – уже звуко-смысл, данный во всей своей очевидности и незаменимости, где

суть – уже равна стиху. Здесь, в неделимом длении настоящего, по воле роковой необходимости всё должно писаться заново, всегда впервые, всегда единожды – в свете Истины – под знаком Бога. (Мы помним, что «младшие» символисты, в особенности Александр Блок и Вячеслав Иванов, это ясно сознавали.)

В этой связи показательна и рефлексия композитора. Так, заимствуя пример из Дж. Мура, И. Стравинский говорит: «Я не понимаю, каким образом вы сможете объяснить кому-либо, кто этого не знает, что такое «желтое», и я не вижу способа объяснить, почему я выбрал данную ноту, если услышавший её не знает уже, почему он слышит именно её» [5, с. 221]. Размышляя о музыке, Стравинский также неоднократно возражал против обычной рассматривать музыкальное произведение как трансцендентальную (данную а priori) идею, выраженную на языке музыки (см.: [5, с. 215–216]).

Теперь речь идет о том, что из себя представляет этот особый режим стремительного анамнезиса и каким образом он может быть в бытии удержан на какой-либо минимальный земной срок.

Нам знакомы цветаевские ориентиры, некая «слуховая дорога к стиху» (левой – правой, выше – ниже и т. д.), которая является связующим звеном между текстом (написанными строками) и так называемым пратекстом (мелодической или ритмической картиной вещи в целом). Вещь в целом дает о себе знать только с приходом первых двух строк. Нам также известно, что поэт из ста слов выбирает сто первое, остальные как бы в это «левой – правой», «выше – ниже» не вписываются, а значит, Богом данный стих с его роковой необходимостью стиха заданного их в свое пространство просто не допускает. В начале работы мы вспомнили о Валери, который стал жертвой свалившихся на его хрупкие плечи ритмических вихрей и, подвластный их пляске, начал даже невольно эти ритмы в шаге осуществлять, однако перевести их в слово так и не смог. Ему, как он сам понял, не хватило механизмов перевода. Но если мы подольше задержим внимание на «слуховой дороге к стиху» и задумаемся над смыслом, какой явлен уже на поверхности цветаевских строк, не возникнет ли у нас предположение, что указующая нить поэта, по сути дела, – слуховое движение композитора. Никаких зримых образов, никаких идей, какие можно было бы через слово означить, существует лишь некая ритмическая (или мелодическая) картина вещи, а в итоге – стих или поэтическое письмо. Скажем так: эта ритмическая картина со своими ориентирами всегда больше, чем движущееся в ее ключе конкретное слово и больше, чем уже созданный конкретный стих. Отсюда известные искусству поэзии равновеликие варианты одних и тех же строк, строф, одного и того же стиха (к примеру, «двойчатки» О. Мандельштама). Скорее всего, о ритмической картине можно говорить

как о некоей форме не случившегося в мире бытия к смерти. Это своего рода подобие нудительной полноты смысла перед изреченным словом, о которой говорил М.Бахтин; «сказанное слово – смертная плоть смысла». И в то же время она всегда меньше, чем стих, поскольку вообще могла бы в мире никоим образом (кроме как в воспоминаниях поэта) не быть зафиксирована. Кроме того, записанный стих – всего лишь схема, содержащая множество прочтений, которые будут различаться в оформлении того или иного читателя и через которые, соответственно, не всегда будет обеспечен выход на существующую в целом вещь. Но это уже вопросы иного порядка. Нас же интересует собственно стиховой топос и дело поэта (автора). А его дело – напряженное вслушивание в каждый настоящий и последующий моменты вхождения текста в мир – в слово, слог, звук, ибо режим, в котором он заинтересован, держится и укрепляется не отторгнутыми именами, а теми, какие уже в стих опущены и стихом узнаны. В оформляющемся здесь и теперь пространстве стиха слово рождается и становится в качестве вещного и одновременного вещного бытия. Ряд имен, выпавших из этого пространства, никакого отношения к словам-вещам не имеют и в таком свете рассматриваться не могут. Только слово, опущенное в стих и в стихе становящееся единственным, незаменимым, найдет себя в качестве уже вещного и одновременного вещного. Тогда его не выбирают и им не перебирают, тогда оно есть неизбежное, единственно возможное, единственно известное и, наконец, выпукло узнаваемое. Это уже не то случайное так-бытие языка, а то бытие, которое философы именуют So-Sein-Müssen (так-быть-должно). Тут в одно целое слиты два процесса: слово схватывается естественным светом ставшего и продолжающего становиться порядка (данного стиха), а стих схватывается естественным светом (светами) единственных в своем роде слов, сей порядок порождающих. Пратекст обретает реальное место в мире только в момент рождения стиховой ткани, она его как бы задает, питает и держит, он же, в свою очередь, указывает возможные для её последующей жизни сплетения. Если движение стиха (текста) останавливается, то останавливается и движение пратекста. И наоборот. А раз таковое имеет место, то имеет место и работа по восстановлению нужного пространства в его реально осязаемом бытии, работа по восстановлению стихового топоса, и текст и пратекст обнимающего. «Не перечтя по крайней мере двадцать строк, не напишу ни одной», – говорит Цветаева. И до обнаружения этого топоса, до его реального осязания поэтом в качестве несомненной плоти, в качестве того, что занимает и формирует пространство, в том числе и в физическом плане, ни слово как вещь существовать не может, ни та ритмическая структура, которая была нами названа пратекстом.

Мы, читатели, привыкшие говорить о поэзии и о музыке как о временных формах искусства, должны помнить и о живом, вот сейчас актуально становящемся пространстве стиха. С одной стороны, мы его создаем и организуем, с другой – оно создает и организует нас в качестве особых субъектов, субъектов, существующих в режиме особых ощущений, чувств, мыслей. Событие произведения искусства, а в особенности искусства поэтического, всегда требует нас целиком. Поэзия – это не только танец мысли и танец сердца, но и танец легких, а по известному выражению В. Шкловского, – танец языка. Другими словами: непрерывный (разумеется, на какое-то время) ток звукосмыслообразующего поступка, занимающего вполне реальную часть пространства. И потому нельзя приложить а priori данную идею к уже готовому до нас тексту и прочесть его. Нужно эту идею, условно говоря, через материю стиха заново создать (предоставить ей место) и в момент актуальной жизни целостного стихового топоса (которую мы обеспечиваем) в этой идее с поэтом встретиться. И так каждый раз, если мы говорим о событии произведения искусства.

Философская и поэтическая мысль, по моему глубокому убеждению, имеют сходную природу. И подводя итог вышесказанному, проведем между ними одну аналогию. Она как раз и поможет нам более четко пояснить онтологический статус интересующих нас структур (пратекста и текста) и пролить свет на их взаимообусловленную жизнь.

Существование слова (текста) в качестве бытия особого рода, вечно и вечно, отдельно от стихового топоса и существование некоей априорной идеи (пратекста) вне того же топоса так же маловероятно, как и существование врожденных идей вне сферы *cogito* и самой сферы *cogito*, не причащенной идеям. Слово становится реальной и даже реальной из вещей вещью только в момент «когда» («когда мыслю»; в поэзии – «мыслю стихом»), и до тех пор оно является таковым, пока ощутимо дление этого «когда». И, наоборот: до тех пор, пока осязаемо слово-вещь, а оно в принципе осязается как вещь, уже вписавшись в ритмическую картину, до тех пор реальной образом расширяется и длится стиховой топос. Знаменитое декартово «*cogito ergo sum*» может быть прочитано не в качестве двух событий (мыслю, следовательно, существую), но в качестве одного: мыслю = существую. Я очевиднейшим образом могу убедиться в своем бытии только тогда, когда мыслю и до тех пор, пока мыслю. Мысль и есть бытие. Они узнают себя друг через друга. То же происходит и в поэзии: поэт обнаруживает свое бытие в качестве бытия поэта только через актуализированный топос стиха; он живет не для того, чтобы писать, но пишет для того, чтобы жить. Словами Мандельштама: «Он опыт из лепета лепит/И лепет из опыта пьет». Словами Цветаевой: «Поэт – издалика заводит речь./Поэта – далеко

заводит речь». И если поэтическое произведение действительно создается в режиме «*cogito*», или в режиме стремительного анамнезиса (а иначе стихи не создаются), тогда в нем нельзя заменить ни слова, ни буквы, ни знака. – Всё. – Случилось. – Слепок: круглое собранное бытие. И стих в неповторимой чеканке своей единственные на земле произносит слова.

Проговаривая эту мысль, мы естественным образом пересекаемся с размышлениями Ст. Малларме, где идет речь о несовершенстве национальных языков, об их недостаточности и о стихе как о форме, эту недостаточность возмещающей (см.: [3, с. 330–333]).

По-видимому, никто из причастных художеству так настойчиво не размышлял о тайнах своего дела, о внутренних движениях жизни, прожитых с ещё не рожденным и уже рождающимся стихом., как поэт. Кажется, ему-то должно быть все ясно. А ведь и ему не ясно. По сей день говорят поэты о стихе и иногда трудно вообразимые и странные вещи. Каким образом стиховой топос рождается и в бытии держится и как вообще возможно явление стиха в мир, всё же останется тайной. При всех приближениях к ней мы можем рассчитывать только на частности. Но и они – уже бесконечно многое.

#### Примечания

<sup>1</sup> Платен Август фон (1796–1835) – немецкий поэт.

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.
2. Валери П. Об искусстве. – М., 1993.
3. Малларме Ст. Сочинения в стихах и прозе. – М., 1995.
4. Мандельштам О. Выпад // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. – Т. 2. – М., 1990.
5. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л., 1971.
6. Цветаева М. Собрание сочинений: В 7 т. – М., 1994–1995.
7. Цветаева М. Неизданное: Сводные тетради. – М., 1997.

*Елена Налбантова*

**ТЕКСТ И ИНТЕРТЕКСТ  
(О ДИАЛОГЕ ОДНОГО ПАМФЛЕТА  
С ЕВАНГЕЛИЕМ)**

Наблюдения над взаимосвязью текст-интертекст в предлагаемой статье сделаны на основе памфлета великого болгарского поэта и публициста Христо Ботева «Смешной плач»<sup>1</sup>. Это произведение сконструировано как коллаж из разнообразных текстов. До сих пор в болгарской науке комментировалась только связь текста с актуальной болгарской публицистикой [1, с. 362–384]. Кроме реплик к современной прессе, в «Смешном плаче» привлечены явные и скрытые цитаты из Г. Гейне<sup>2</sup> и Ал. Герцена<sup>3</sup>, а также построена сложная сеть из ссылок на Святое писание. Именно обнажение этих последних связей, которое до сих пор не было объектом для анализа в болгарской наукой, является целью данной статьи.

Пронизывающие памфлет скрытые ссылки на символику и смыслы, заимствованные из Святого писания, превращают произведение в многоголосный, сложный организм, который воздействует на рецепиента как своими конкретными посланиями, так и активизацией чужих слов. Если злободневность диалога с современной прессой давно истлела, а жестокий опыт человечества в XX в. серьезно проблематизирует истины Гейне и Герцена, то установление коммуникативных связей между «Смешным плачем» и универсальной для европейской цивилизации библейской символикой и сегодня в состоянии доставить удовольствие читателю этого Ботевского текста.

«Смешной плач» построен как реплика – от первого до последнего слова текст выдерживает исключительно высокий градус эмоциональной включенности в воображаемый диалог. Произведение начинается императивом «Плачьте!», повторяющимся в первом абзаце три раза: первое восклицание описывает причину плача («Плачьте о Париже, столице разврата, цивилизации, школе шпионства и рабства;»), второе называет адресата («плачьте, филантропы»), а третье объявляет этот плач – безумием («плачьте! – безумных никто не может утешить, сумасшедших никто не может укротить!»). «Филантропам» приписываются самые страшные качества – они защитники разврата, шпионства, рабства, глупости и варварства. Они идентифицируются с «палатами страшных вампиров, великих тиранов».

Говорящий заявляет свою шкалу ценностей в этом же первом абзаце, который построен только из одной сложной и смыслово многопластовой фразы. Эта шкала ценностей приобщает семантику, заимствованную из христианской мифологии и указанную посредством

непосредственных названий и перифраз. Слово, включающее смысл и группирующее все детали в этом параграфе, – «Предтечи» – написано с большой буквы. Догадка о том, что тут в тексте подразумевается Иоанн Предтеча, сразу же включает в соответствующую историю и предыдущее выражение – «*отсеченные головы* стольких Предтеч», как и «*столица разврата*», «*мученики*», «*хлеб насущный*». Все эти образы оказываются включенными в одну смысловую цепь, цель которой – мотивировать действия парижских революционеров (которые конкретизируются в следующем, втором, абзаце) и поставить коммунаров в один ряд с уже сакрализованными в европейской культуре социальными реформаторами.

Ассоциативные цепочки, созданные в первом абзаце, возникают из символики образа Иоанна Предтечи или Крестителя – пророка, делом своим осуществляющего *связь* между Старым и Новым заветом: фиксирует исключительную с точки зрения развития духовного познания человечества *границу*. Приобщение коммунаров к этой цивилизационной матрице делает их дело исключительным историческим фактом – они задуманы Ботевым как Предтечи другого, Нового мира. Эта граничность события снова подчеркивается в финале «Смешного плача», где напрямую провозглашается о начале нового времени – «день первый».

Миссия Иоанна Предтечи – приобщение к новой вере ищущих истину, проповедование прихода Божьего Сына, из-за чего он сам себя определяет как «глас вопиющего в пустыне: откройте путь Господень». Он Предтеча Христа в его деле. Кроме того, Иоанн избран для крещения Христа в водах святой реки Иордан.

Евангелисты Марк, Матфей и Лука повествуют, что этот великий Предтеча арестован царем Иродом – одним из архетипов «*великого тирана*», – которого Иоанн укоряет за его *блудную* жизнь. Ирод сажает Иоанна в темницу и по прихоти Иродиады умерщвляет его посредством отсечения головы. Именно так – с подносом, на котором носит свою отсеченную голову, – чаще всего христианские иконописцы изображают Иоанна Крестителя. С помощью выражения «отсеченные головы стольких Предтеч» «Смешной плач» активизирует в сознании реципиента образ и миссию Иоанна Предтечи – персонажа, которому Ботев симпатизирует именно из-за его предназначении провозгласить *новую истину* о человеке. К символике образа «глас в пустыне», который связан именно с Иоанном Предтечей, Ботев обращается в двух своих самых драматических поэтических произведениях – «Моя молитва» и «Повешение Василя Левски». Так, еще первый абзац «Смешного плача» вводит новозаветный, т. е. священный для европейской цивилизации смысловой пласт, и с этого момента весь текст будет искать и постигать свою семантику как через ясность конкретных имен и фактов, так и через

сложное сплетение перифраз, скрытых цитат и ассоциаций. Фраза, вводящая память о Предтече, выстраивает после него в этот же ряд «мыслителей и поэтов», т. е. носителей Слова, что можно понимать, как описательное название другого типа евангельских деятелей, проповедников слова Христова – Апостолов. Непосредственно после этого приобщаются и мученики, но этот третий тип сакрализованного через христианство поведения конкретизируется уточнением «за хлеб насущный». Эта конкретизация, с одной стороны, прерывает библейский смысл, приземляя, привязывая к материальному и плотскому делу этих предтеч, мыслителей и мучеников, но, с другой стороны, – через использование стилистически окрашенной формы – хлеб «насущный» – удерживает ореол сакрального и приобщает их к высоким полям общности. Так, еще с первых строчек, произведение очерчивает категорическую и непримиримую оппозицию между двумя взглядами о социальном устройстве – мнение «филантропов», плачущих по царству разврата, тирании и варварства, и мнение освященных благодаря высшему самопожертвованию Христа, проповедникам и мученикам. С развитием текста эти два взгляда приобретут более конкретные очертания и даже станут персонифицированными путем называния множества имен (в сравнительно кратком тексте памфлета – 57 печатных строк – личные имена употребляются 17 раз).

Второй абзац «Смешного плача» построен из трех предложений, которые достигают все ту же смысловую многоплановость, заданную еще в предыдущей фразе. С одной стороны, императивные начала предложений, адресованные плачущим по Парижу, перечисляют градационный ряд *осквернительные жесты*, которым эти «филантропы» подвергают коммунаров: «проклинайте», «плюйте», «бросайте грязь и камни». С другой стороны, через указания поводов для осквернения текст фактически рисует свою картину Коммуны – все те героические, жертвенные и отчаянные жесты ее рядовых бойцов – мужчин и женщин, и ее предводителей, среди которых назван и генерал Домбровский – участник Польского восстания 1863–1864 г. и военный руководитель Парижской коммуны. Самое высокое проявление «человеческого» Ботев видит в вооруженном бунте, вдохновленном словами «свобода или смерть, хлеб или пуля». «Хватание оружия», отказ от скотского «прислуживания», добровольный выбор смерти – это самый великий жест, для которого, по мнению Ботева, предназначен человек.

Как основной конструктивный принцип, заданный еще в двух первых абзацах памфлета, Ботев прилагает «троичность» – древний риторический способ, использующийся и в христианской литургии для трехкратного произношения благословений или проклятий. Его функция,

с одной стороны, – увеличить воздействие послания его расположением в священной троичности и, таким образом, создать чувство полноты и завершенности, а с другой – наложить ритм, крепящий конструкцию текста. Кроме троекратного повторения императива «плачьте» и троекратного, при этом градационного уточнения оскверняющих жестов, совершаемых над «коммунарами», в рамках центрального для второго абзаца предложения внесена еще одна триада: три женские роли, отмеченные в отрицаемом Ботевым социальном ряде – супруга, сестра, мать, – отмененные бунтом. Женщина, провозглашенная «жертвой цивилизации», снова находит свое достоинство: через сознательный выбор смерти она избавляется «от вертепа разврата». Вероятно, именно название «филантропами» женщин, участвующих в бунте, «сумасшедшими блудницами» провоцирует текст при выборе следующего оскверняющего жеста – «бросайте... камни». Блудница и призыв «оскверни ее, бросив в нее камень» – центральные моменты одного из сюжетов, связанных с Христом: евангелие от Иоанна повествует о том, как произносятся знаменитые слова «Кто из вас безгрешен, пусть первый бросит в нее камень (в блудницу)» [3, VIII:3–11.], Иисус не только проповедует сострадание к социально обездоленным, но – что в контексте Ботева особенно важно – отменяет «закон Моисея». Из множества поэтических и публицистических текстов Ботева видно его непринятие поучений, проповедуемых Старым заветом, – история, в которой Моисей – законодатель, самый верный проповедник и защитник законов Божьих, предложенных людям.

«Священная» тройка появляется и в четвертом абзаце, чтобы фиксировать эволюционные этапы истории – «христианство, революция и социализм – монархия, республика и конституция». Именно в этом случае троичность функционирует не как декоративный стилистический принцип, а как признак гармонии, пропорциональности и постижения «предопределения», по мнению Ботева, из самой исторической логики, венца человеческих усилий: человек должен стать «более, чем Сын Божий и гражданин – не идеал, а тот же человек, и от него должен зависеть город, а не он от города».

Другой компонент стиля, поддерживающий ощущение связи со Святым писанием, – это использование словосочетаний, заимствованных из библейского словаря (хлеб насущный; сумасшедшие блудницы; Сын Божий, Сын Человеческий; день первый). Текст прибегает к этим сочетаниям – с единственным исключением – в отрезках, рассказывающих о коммунарах. Исключение появляется во фразе, перечисляющей как контрапункт разрушений, оставленных коммунарами, военных варварств, совершенных великими полководцами «во имя *Божьего промысла*». Тут

стилистически маркированное клише, однако, нагружено отрицательными конотациями, мотивированными фундаментальной для религии, но неприемлемой для Ботева догмой, что мир устроен согласно «Божьему промыслу» и поэтому надо воспринимать его таким, какой он есть. Именно в этом кроется принципиальная разница в отношении поэта и публициста Ботева к посланиям и героям Старого и Нового завета. «Закон Моисея» и поучения Соломона о безропотном следовании «Божьему промыслу» абсолютно неприемлемы для революционера Ботева. В них он видит главную причину вечного человеческого страдания: «мир, привыкший тянуть хомут,/ тиранство и зло и сегодня чтит»<sup>4</sup>.

В корне отличается отношение Ботева к завещанному Христом. Для болгарского революционера Христос не Бог, а один из великих философов человечества, указывающих путь к очеловечиванию жизни. Крестный подвиг и самопожертвование Христа для Ботева самый высокий образец человеческого поведения, из-за чего и самая дорогая жертва болгарской революции – Васил Левски – в его поэзии получает ореол и отблески жертвы Христа [4, с. 28–29]. Подвиг и самопожертвование коммунаров тоже связаны с героями и сюжетами, почерпнутыми из Нового завета. Этим способом – и на уровне отдельного слова – памфлет выстраивает один сакрализованный образ, связанный со святостью евангельского архетипа.

Финал «Смешного плача» по концентрации эмоциональной энергии имитирует *поанту*. Здесь можем снова реконструировать связи со Священным писанием, в этот раз узаконенные через заключительные слова, написанные курсивом: «И будет день – день первый...» Это заключение произведения, который «помнит» рассказ о божественном сотворении мира, т. е. об абсолютном начале времен<sup>5</sup>, оповещает о *новом летоисчислении* и отмечает, подобно тому, начатому с Христовым делом, проповедуемому Иоанном Предтечей, *новую эпоху* в человеческом бытии. Так финал согласуется с началом и через сакральную матрицу Библии гарантирует истинность послания в «Смешном плаче».

Переход к этому Новому порядку осуществится через стирание границ, через наступление абсолютного беспорядка, падение преград и смешение начал. Видимое проявление этого перелома – в дерзости раба, в его непочтительном и оскорбительном поведении относительно господ, в *присвоении права Голоса*, которое принадлежит только имеющему власть: «раб/ крикнет на своего господина». В этот момент перехода исчезнут изначальные различия, фундаментальные оппозиции, задающие порядок в мире – не только между двумя несовместимыми человеческими ипостасями («мужчина ли ты, женщина ли или гермафродит»), но и между «зверем» и «рыбой». Именно это последнее обезличивание отмечает исключительность момента, его граничность и переходность: в

христианском представлении зверь – это проявление дьявола, а рыба – символ Христа. В этот граничный момент смешивание зверя с рыбой – это проявление падения основополагающей *этической* оппозиции – оппозиции между злом и добром. «Запутывание», смешивание, потеря отличающих их качеств – это именно знак о «конце времен», об абсолютном финале, о Последнем дне Апокалипсиса, после которого наступит новое начало: «И будет день – день первый...».

Так в своем грандиозном визионерстве «Смешной плач» (подобно Откровению Иоанна Богослова) предвидит все прошлое – «от Нимврода<sup>6</sup> до Наполеона, от Камбиза до Вильгельма» – и пророчит «конец времен», которые являются временами «рабства, разврата и варварства». А в своих социальных мечтах памфлет Ботева не только восхваляет разрушение «Парижа, столицы разврата» и грезит о разрушении «других столиц» – топосы, которые в этом символическом порядке получают качества «Великой блудницы» из Апокалипсиса. Опьяненный самыми радикальными идеями своего времени, всей своей экстатической мощью в «Смешном плаче» Ботев проповедует наличие логики в истории, логики, которая «отречет именно тот ум, который не признает прогресс в человечестве». И эта «логика» заставляет его верить, что именно с помощью революции, через «социальный переворот» придет «день первый». Независимо от того, что уже через век после написания «Смешного плача» человечество серьезно усомнится в «прогнесе», Ботевские откровения – это знак того, что вопреки рабству и изоляции, болгарский человек периода Возрождения чувствует себя приобщенным к кипящим идеям в современном европейском мире.

### Примечания

<sup>1</sup> Написание «Смешного плача» спровоцировало погром Парижской коммуны. Памфлет опубликован 25 июня 1871 г. в газете «Слово болгарских эмигрантов», чьим редактором являлся Хр. Ботев.

В «Смешном плаче» Ботев предельно ясно показывает свое представление о человеческой истории и о смысле человеческой жизни как таковой. Его верую это «нет предела уму человеческому», и всегда народы «недовольны своим настоящим». Именно поэтому тексты Ботева часто сосредоточены на моментах граничности, переходности, на катаклизме и принципиальном изменении ценностей и смысловых парадигм. Эта «завороженность» от граничного пронизывает все уровни смысла и в «Смешном плаче». Её наличие заявлено еще в предисловии произведения – экспрессивный оксиморон, задающий эмоциональный настрой для чтения текста и подчеркивающий столкновение двух непримиримых взглядов на мир. Заглавие сообщает, что речь будет идти о вещах, которые у одного вызывают плач, а у другого – смех.

<sup>2</sup> Голос Гейне обособлен в явной цитате и можно предположить, что это не случайно, что послание, которое несет эта фраза, спровоцировало Ботева и он колеблется между его *привлекательностью* и *уродством*. Смысл цитаты Гейне

(«И у свободы будут свои иезуиты») становится понятным, если вспомнить главную идею монахов ордена Игнасио Лайолы – «Цель оправдывает средства!» В некоторых своих поэтических и публицистических произведениях Ботев помещает Лайолу среди самых опасных демагогов человечества и принятие его девиза, несомненно, смущает публициста. Вот почему, фактически, полемика «Смешного плача» о том, *действительно ли цель оправдывает средства*. Ведение дела Ботевым, его основной аргумент против плачущих по разрушенной столице цивилизации – это то, что «раб... борется... насколько ему позволяют средства, средства низкие, потому что маленькие», и то, что «не средства важны в борьбе..., а сама идея этой борьбы».

<sup>3</sup> Текстологи уточняют, что Ботев вводит скрытую цитату из брошюры Ал.Герцена «Старый мир и Россия» (1858 г.) [2, с. 384]. У Герцена болгарский публицист перенимает идею о том, что цель борьбы человечества – освобождение от всех оков: религиозных, социальных, политических. Именно эта идея раскрывает центральный четвертый абзац «Смешного плача». Именно такой взгляд созвучен европейской философии XIX в., с ее пониманием человеческой истории как единого бесконечного движения в точно определенном направлении, которое со времен Просвещения называется *прогрессом*. Как дитя своего века, продолжая верить в прогресс, Ботев проповедует поступательность в истории и движение к увеличивающейся эмансипации человека. «Христианство, революция и социализм – монархия, республика и конституция» – вот этапы, которые выделяет Герцен и которые Ботев воспринимает как знаки гуманизации жизни. Это свое понимание он повторяет и в статье «Решен ли церковный вопрос?», опубликованной двадцатью днями позже «Смешного плача». После того, как в памфлете он осмеял причину публичного плача, в вопросной статье Ботев указывает на единственный, по его мнению, повод для смеха: «Если есть здесь где-то смех, то нужно, чтобы он был в прогрессе разума человеческого, в развитии истории... Боги Голгофы свергли богов Олимпа, конституционный протестантизм победил монархический католицизм; Златоуст и Лойола, Лютер и Кальвин онемели пред «вольнодумцами» XVIII-го и мыслителями XIX-го веков».

<sup>4</sup> Это стихи из произведения Ботева «Элегия», в котором Соломоново поучение «Бойся Бога, почитай царя» определено как «священная глупость».

<sup>5</sup> И Бог сказал: Пусть будет свет... И был вечер, и было утро: день первый. [1,1:3,5].

<sup>6</sup> Нимврод согласно Библии – основатель Вавилона, что ставит его в начало социально-организованной жизни, выстроенной, по мнению Ботева, на основе принципов «рабства, разврата и варварства».

1. Ботев Хр. Събрани съчинения в три тома.– Т. 2.– София, 1976.

2. Бытие, I:3,5.

3. Иоанн, VIII:3-11.

4. Радев Ив. Библията и българската литература.– В. Тырново, 1990.

*Тетяна Мейзерська*

### **ЗАГОЛОВОК У СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРИТЧ ФРАНКА**

Відомо, що художній текст володіє особливими характеристиками, які породжують смисл. Найбільш стійкими вони виступають в усній традиції, де авторський стиль зведений до мінімуму або повністю відсутній. Тоді способи породження і перетворення смислових одиниць ніби оголюються, виводяться на поверхню. Однак, наявність таких несвідомо створених схем не слід розглядати як рису, притаманну виключно усній традиції і повністю відсутню в літературі писемній. Насправді схеми, аналогічні тим, котрі ми спостерігаємо в таких клішованих жанрах, як, скажімо, загадка або прислів'я, можуть зустрічатись і в найскладніших текстах писемної літератури, хоч тут правила їх функціонування будуть дещо зміненими.

Поставивши в даній статті завдання показати, як здійснюється смислотворення в художньому тексті, вважаємо, що найбільш сприятливою для такого аналізу може виступати притча, бо вона зустрічається як в усній традиції, так і в писемній літературі.

В найзагальнішому вигляді притчу (як і суміжні з нею жанри загадки в фольклорі і байки в писемній літературі) можна зарахувати до числа малих літературних форм, які позбавлені сюжетного розвитку і передають деякий цілісний зміст, що служить моделлю для інтерпретації й осмислення класу явищ чи ситуацій. В цьому плані притчу можна визначити як у структурному, так і у функціональному плані.

У структурному плані слід відмітити, що організація притчі співставляє один з одним деякі смислові блоки таким чином, що вони, взаємно доповнюючи та інтерпретуючи одне одного, виражають цілісний зміст, безпосередньо не виражений в жодному з цих елементів, – наприклад, ціннісну установку, моральну норму, накінець, просто стереотипну схему поведінки в певній ситуації. В цьому плані притча за своєю вихідною структурою високо нормативна, що і обумовлює її подальше функціонування в дидактичній, етологічній літературі.

У функціональному плані суттєво, що притча, як правило, стверджує єдину тезу, тим самим створюючи єдину клішовану схему для розуміння різнорідних явищ. “Притча, – як стверджує один із дослідників, – “служить ніби узагальненою “алгебраїчною” схемою, за допомогою якої читач упорядковує і трансформує свою психіку. В основі семантики притчі лежить система семантичних протиставлень, котрі створюють абстрактний і неявний мотив притчі. Цей мотив може повторюватись в рамках необмеженої кількості зовні різних подій” [4, с. 98].

Перехрещення структурного і функціонального планів полягає в

тому, що притча (особливо у фольклорі), як правило, не містить у собі опису ситуації, в якій могла б бути інтерпретована: це абстрактно-символічна схема, котра повинна бути розказана до речі і вчасно. Тому текст притчі не має самостійного існування поза культурним середовищем, поза діяльністю оповідача, що знає правила її розповіді та інтерпретації.

Природно, що останньої вимоги просто не можна дотриматись у писемному тексті, вміщеному в книзі і тим самим відокремленого від життєвої ситуації. Тому текст притчі літературної ніби подвоюється, включаючи власне притчу з архаїчною структурою поряд із описом чи передбаченням ситуації, що завдає схему інтерпретації. В такому разі “входження” притчі в художній текст передбачає її трансформацію по заданому автором типу. Подібне можна сказати і про “вростання” в іншожанровий сюжет міфу чи казки. Такі структури, зокрема, широко зустрічаються в романах Ч. Айтматова “Білий пароплав”, “І понад вік триває день”.

Про притчевість різножанрових художніх творів йдеться і тоді, коли твір структурно запрограмований на пріоритеті заданості, до того ж хід “від тези” передбачає цю заданість в рамках лише однієї ідеї (тези). Таку структурну організацію репрезентує роман О. Чіладзе “І всякий, хто зустрітеться со мной”, що розгортається навколо головної тези “спасіння.” Очевидно, саме така організація роману дає підстави деяким дослідникам визначити його як роман-притчу [1, с. 35]. З цієї точки зору, скажімо, визначена як притча повість Ю. Мушкетика “Старий у задумі” не виправдовує свого жанру. У творі порушена єдність тези; зміна однієї на іншу приводить до алогізму: герой у прагненні створити свій найдовершеніший задум руйнує найкраще, ним створене.

Однією з прикметних особливостей притчі як різновиду параболічних жанрів слід визначити ще й таку: в переважній більшості вона базується на інверсії, що передбачає внутрішньотекстову опозицію. Це пояснюється ще й тим, що задана моральна норма в тексті притчі мусить випробуватись. Найяскравішим прикладом такої структури може бути п’еса-притча Б. Брехта “Добра людина з Сичуаня”, де головна героїня Шен-Де, перетворюючись у свою протилежність, тим самим випробує найкращих друзів.

Варто зауважити ще й те, що притча дозволяє сказати багато при максимальній економії тексту. Її архітектонічні вузли апелюють до багатого життєвого досвіду, схованого в асоціативній пам’яті людини. Парадоксально, що в параболічних жанрах смислові зв’язки не вираженого словесно підтексту виявляються багатшими і змістовнішими, промовистішими більше, ніж реально існуюча на поверхні відсторонена оповідь.

Максимальна кількість смислових зв'язків при максимальній економії художнього тексту – непорушне правило багатоговікового існування притчі. І цей художній ефект досягається не лише “ззовні” – завдяки іносказанню, натяку, розгортанню смислу здавна відомих прислів'їв і приказок, але і “зсередини” – шляхом композиційної побудови. При цьому аналіз композиційної побудови виступає одним із найважливіших моментів, бо “підтекст, – як пише один з дослідників, – виникає не лише в контексті смислових значень, але і в “контексті” загальної архітекτονіки твору, де кожний елемент сприймається в єдності з цілим (структурним чи процесуальним) і поза цими зв'язками виявляється позбавленим того об'єктивного змісту, котрий несе в собі” [5, с. 132–133].

Таким чином, гармонійний сплав витонченої думки і багатозначного підтексту досягається не лише завдяки чіткості задуму, але й за допомогою виключної майстерності автора у створенні композиції окремих акцентів.

З цієї точки зору цікавий для спостереження матеріал дають притчі І. Франка, що стали своєрідною інтерпретацією ряду притч, вміщених в біблійних та деяких давньоруських текстах. Цікавим тут видається саме той момент, що запозичення притчевих сюжетів іде шляхом вилучення їх з традиційного контексту, надання їм статусу самостійного. Отже, звертаючи увагу на цю особливість, варто і простежити на композиційному рівні модифікації внутрішньої структури притчі.

Дотримуючись умов функціонування жанру, зберігаючи за ними простір для морально-етичних рефлексій, автор аж ніяк не прагне надати своїм творам характеру строгого канону чи вивести з них певні непорушні етичні закони. Він тільки прагне розкрити рухливість їх різноликого буття, невичерпність їх “енергетичних ресурсів”.

Моральна цінність у притчах Франка не канонізується, вона випробовується своєю протилежністю. Композиційний принцип введення опозиційних начал – основоположний для притч Франка. Він надає їм максимальної рухливості, струнності, виразності. Важливу роль при цьому виконує заголовок. Найчастіше він несе у собі смисл, протилежний тому, котрий вичитується з тексту, рідше опозиція називається уже в самому заголовку, а ще менше в заголовку називається лише один член опозиції, який в тексті виступає головною “діючою особою”, що опонує іншу.

Найбільш цікавою видається остання група притч. Як правило, в заголовках до них називається істина, яка фактично не фігурує в тексті, ефект утвердження істини відбувається шляхом заперечення її протилежності самим змістом твору. Смисл утвердженого заголовком впливає, таким чином, із заперечення смислу, проголошеного в тексті.

Смислова інверсія заголовку і тексту характерна для більшості притч

збірки “Мій ізмарагд”. Найбільш яскраво даний композиційний прийом простежується у “Притчі про вдячність” [2]. Ось її короткий зміст: в холодну зиму чоловік “впустив до хати пса і обігрів”, поділившись з ним шматком хліба. Проте пес, “замість подяки став гарчати, брехати, ще й кинувся хазяїна вкусити”.

Фактично весь зміст притчі розкриває ваду невдячності. Але в заголовку названа цінність протилежна, її художнє буття якраз і утверджується шляхом заперечення існуючої в тексті. Чи, наприклад, “Притча про приязнь” [2]. У ній розповідається про молоду людину, яка, як їй здавалось, мала багато ширих друзів. Але у важку хвилину “друзі ширі” зраджують його, відмовляючись переховати й розділити провину. Щоб примусити героя зрозуміти суть справжньої дружби, автор створює ситуацію випробування юнака лицемір’ям, нещирістю. Випробування антицінністю і складає головний зміст притчі.

Смислову інверсію як один із способів параболічної побудови твору використовував Франко і в “Притчі про життя” [2]. В ній цінність життя конкретизується в символічному образі меду, що втілює чистоту людських почуттів відданості, любові, спілкування. Проте мед не солодкий, він – гірчить. Справжнє щастя людина пізнає, постійно відчуваючи гіркоту ворожих життю начал – смерті, забуття, часу, що в рівній мірі створює й руйнує, минушості слабкого тіла і т. д. Життя – в їх подоланні, в постійному зіткненні з ними, зіткненні, що не завжди завершується переможно. Опозиція щастя – гіркоти рівна опозиції життя – смерті, переплітаючись, вони створюють основне смислове ядро притчі: складну, величну картину людського буття. І при цьому у читача не виникає сумніву, чому притча про життя розповідає про ворожі життю начала.

Утвердження справжніх цінностей органічно впливає із заперечення їх протилежностей, а автор при цьому залишається виразно лаконічним, його думка прозора, легка, ніде і ніяк не ускладнена рефлексуючими мудруваннями повчальних сентенцій. Композиційний принцип інверсії заголовку і тексту оригінально використовується автором і в притчах про любов, про віру, про смерть. Наступну групу складають притчі, головним композиційним прийомом побудови яких виступає не інверсія взаємовиключаючих одне одного опозиційних рядів, а їх співставлення. Характерно, що такий принцип теж накреслюється уже в заголовку, заздалегідь націлюючи на сприйняття опозиційної побудови тексту, покликаного розв’язати протиріччя. При цьому важливу роль відіграє те, що саме стверджує і що заперечує автор. Авторський вибір обумовлює головне смислове ядро твору. До цієї групи можна віднести найбільш складні притчі І. Франка “Про двох рабів” та “Про Сліпця і Хромця”.

У “Притчі про двох рабів” своєрідно вирішується проблема обов’язку людини присвятити своє життя іншим. Своєрідним прологом до неї може послужити “Притча про піст”. Головний зміст цього твору полягає звичайно ж не в описуванні названого обряду. Він послужив лише смислотворчою деталлю, що символічно втілила моральний обов’язок людини. У змалюванні різного ставлення до посту як необхідності до кінця виконати обов’язок у царя і пастуха – головний композиційний прийом створення смислу. В притчі піст виступає не як член опозиції, а як смислотворча деталь, що її породжує. Автор аналізує процес покаяння кожного з героїв, надаючи йому строго опозиційної форми. Життя в служінні собі чи іншим – ось головна етична проблема, що знаходить розв’язання у творі. Постановка питань, що взаємовиключають один одного, послужила вибору відповідної композиційної побудови, що стала одним із істотних моментів прочитання смислу.

Опозиція ставлень героїв до власних вчинків визначає і композиційну побудову “Притчі про Сліпця і Хромця”. При цьому вона служить ще й певним каталізатором у розкритті смислу – визначенні міри покарання однаково винних героїв. “Притча про Сліпця і Хромця” заслуговує на окрему увагу, ми не зупиняємось докладно на інтерпретації цього твору, адже ні вона, ні жанрові особливості притчі ще не знайшли однозначного тлумачення [3, с. 106].

Притчі про нерозум, про покірність, про правдиву вартість складають ще один різновид смислотворчого композиційного співвідношення заголовку і тексту. Відмінною в них виступає та особливість, що істина, названа в заголовку, не інверсійна тій, що міститься у тексті, навпаки, вона присутня в ньому, як головна “діюча особа”. Але при цьому вона і не випробовується, співставляючись зі своєю протилежністю, а лише більш підтверджується нею, ніби відтінюючись, стаючи чіткішою, виразнішою.

Так, дурість прояснюється більше, якщо поруч з нею фігурує мудрість і хитрість (“Притча про нерозум”) [2]; переваги справжнього, істинного очевидніш проступають через разючий контраст із потворним, огидним “Притча про правдиву вартість” [2]. Смиренність і непокірність бідного митаря виявляється сильнішою від показних достоїнств багатого фарисея (“Притча про покірність”) [2].

Цікава своїм задумом і “Притча про колесо” [2]. Вона найбільш близька до другої групи притч, бо розкриття змісту твору дає підстави твердити, що винесена в заголовок і, здавалося б, не виконуюча особливих функцій у тексті деталь – колесо – створює головний смислопороджуючий центр всієї притчі. Принцип колеса породжує

інверсійну опозицію верху-низу. Саме ця прикмета послужила в створенні глибокоідейного образу, що втілив у собі поступальність історичного розвитку.

Виходячи з того, що розуміння смислоутворення тексту вимагає врахування “контексту” загальної архітектоніки твору, ми змогли показати, що неабияку роль у створенні важливих структурно-функціональних особливостей творів Франка відіграють назви притч. Накреслені в статті окремі спостереження над композиційними структурами притч потребують дальших спостережень і узагальнень. Вони могли б послужити більш глибокому прочитанню інших творів параболічного жанру.

1. Жулинский М. Г. Человек в литературе.– К.: Наукова думка, 1982.
2. Іван Франко. Твори в 50-и тт.– К.: Наукова думка, 1976–1985.– Т.2; Т. 3.
3. Каспрук А. А. Жанр притчі в поезії Івана Франка // Українська мова і література в школі.– 1978.– № 8.
4. Удам Х. “Новое творение” в суфизме // Уч. зап. Тартуского госуниверситета.– Вып. 558.– 1981.
5. Фортунатов Н. М. Идея целостности в структуре чеховской новеллы // Вопросы сюжета с композиции.– Горький, 1978.– Вып. 3.

Наталія Коробкова

## НЕОМІФОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС РОМАНУ “МАЙСТЕР КОРАБЛЯ” Ю. ЯНОВСЬКОГО

Протягом XIX–XX ст. у філософії та літературознавстві спостерігаємо посилений інтерес до міфу як константної властивості мислення. Отже, відбулося певне переакцентування уваги з питання “про зникнення міфу на питання про модус його збереження” [1, с. 447]. А відтак цілком природньою видається поява “неоміфологічної” течії (засновники Ріхард Вагнер і Фрідріх Ніцше) (Див: [15]), яка є досить різноманітною як за соціальною та філософською природою, так і за своїми проявами. Враховуючи те, що саме роман стає у XX ст. “полем для міфологізування” (Є. Мелетинський), спробуємо простежити, в який спосіб поетично реалізується міф у романі “Майстер корабля” Юрія Яновського.

Михайло Наєнко цілком слушно зауважив, що у дискурсі сучасного літературознавства “з’явилася низка історико-літературних і теоретичних праць, у яких є спроби цілковитого переосмислення українського літературного процесу, повного виведення його з гурту додатків до ідеології і введення в систему естетичних дисциплін”, “завдяки цьому не множаться міфи про “класове чуття письменника” чи “партійну його відданість” [13, с. 319]. Ще 1929 року Борис Якубський констатував: Юрій Яновський “належить до тих письменників, що супроти загального явища не мають підстав скаржитись на неухвалне ставлення критики до своєї літературної продукції” [17, с. 257] (хоча і будучи неофіційно забороненим). І дійсно, літературні експерименти Яновського не тільки не залишилися поза увагою його сучасників (О. Білецький, Гр. Майфет, В. Підмогильний, А. Ніковський, Л. Старинкевич та ін.), але й досі перебувають в центрі уваги багатьох критиків. Так, останнім часом з’явилася чимала кількість наукових розвідок, присвячених “секретам поетичної творчості” Ю. Яновського. Це, передовсім, дослідження В. Агеевої, Н. Заверталюк, Г. Клочка, М. Ласло-Куцок, Р. Мовчан, М. Наєнка, В. Панченка, М. Пашенка. Відрадною став факт появи 2002 року книги “Патетичний фрегат. Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація” (упорядник В. Панченко), адже текст роману, поданий у цьому виданні в супроводі давніх та сучасних інтерпретацій, не передруковувався двадцять років.

За Р. Бартом, існують *письменники* (тут і далі курсив *Н. К.*), які натхненно обробляють своє слово, для яких питання «чому світ саме такий?» повністю поглинається питанням як про нього писати? та *ті, що пишуть* [3, с. 135–136]. Щодо творчої спадщини Яновського, то й дослідників можна умовно поділити на тих, хто відніс Яновського до

власне *письменників*, беручи до уваги його стильові особливості, і таких, що вважали його *тим, хто пише*, створює так званий «наївний» текст, який неможливо і непотрібно розкодовувати, бо він, мовляв, декларує утвердження радянського способу життя, «високих ідеалів» комуністичної партії. В. Панченко у монографії, присвяченій життю і творчості митця, доходить слушного висновку: “Немає підстав думати, що участь Ю. Яновського в літературних угрупованнях 20-х якось відчутно позначилися на творчості письменника. До теоретичних гасел панфутуристів він був і залишився холодним” [16, с. 36]. Більше того, за спостереженням Т. Гундорової, “одна з найвиразніших характеристик ХХ століття – всеприсутність і всепроникливість стратегій влади, які здійснюються і підтримуються дискурсивно, завдяки серіям правил і процедур, які діють на рівні підсвідомого і формують це підсвідоме” [5, с. 14]. “Активний вітаїст” ВАПЛІТЕ Юрій Яновський, як і багато інших, дійсно піддається впливу тоталітарного міфу панівного соцреалізму. Але ж, мабуть, у цьому випадку треба говорити саме про вплив на підсвідомість, а не про остаточне її формування. Адже митець належить не лише суспільству, яке намагається підігнати його під певний канон, але й мистецтву, яке диктує йому свої закони. Зараз немає сумніву в тому, що творчість митців “розстріляного відродження” припадає саме на період “естетизації політичного життя” [6, с. 28] і зовсім не вписується у рамки тоталітарного мистецтва. В. Агеєва схильна думати, що у “Чотирьох шаблях” і “Вершниках” “поєднання “повстанських” і “мирних” розділів... перш за все пов’язують з цензурними вимогами, з потребою такого собі соцреалістичного паровоза” [17, с. 303]. У зв’язку з цим видається досить суб’єктивною думка І. Качуровського, висловлена у “Променистих сильветах”, начебто Ю. Яновський належить до тих прозаїків, котрі не витримують “критерій подвійного і потрійного прочитання” [8, с. 7].

Погодьмося з П. Кононенко у тому, що серйозною проблемою, у розв’язанні якої до єдності позицій далеко, – це проблема романтичного начала у творчості митця, що і спонукає до подальших студій над художньою спадщиною Яновського. Відомо, що кожне нове покоління дослідників вносить щось своє в осмислення творчості того чи іншого митця, адже з появою нових літературознавчих шкіл та методологій виникає цілком природне бажання нового прочитання уже відомих творів. З плином часу неодмінно вносяться корективи у літературознавчий дискурс навколо творчого доробку Ю. Яновського, але важко сперечатися з приводу стильової домінанти митця – активного романтизму – звідси й інтерес до його витоків.

Питання творчого процесу, творчого мислення були і залишаються загадковими і для літературознавців, і для психологів. Як слушно зауважив

К.-Г. Юнг: «Таємниця Творчого, як і таємниця Свободи Волі, є трансцендентною проблемою, яку психологія не може вирішити, а тільки описати. Рівно як і творча людина є загадкою, розв'язок якої хоч і шукатимуть найрізноманітнішими способами, але щоразу даремно» [19, с. 132]. Подібну думку устами свого героя висловлює й український митець Ю. Яновський: «творчість – цебто процес, якого логічно викласти не можна» [17, с. 35]. Не дивлячись на це, «нам, людям непосвяченим, завжди дуже хотілося знати, звідки та дивна особа, поет, бере свої сюжети...» [18, с. 109]. За К.-Г. Юнгом, «кожна творчо обдарована людина – це певна двоякість чи синтез парадоксальних властивостей. З одного боку, це щось по-людськи особисте, з другого, це позаособистісний людський процес... В ролі індивіда він може мати примхи, бажання, особисту мету, але в ролі митця він колективна людина, носій і творець підсвідомості діючої душі людства» [19, с. 421]. Відтак творчий процес – це процес відродження міфів.

Усвідомлюючи той факт, що мислення поетичне і мислення міфологічне не є тотожними поняттями, що «література у XX столітті не стає міфом, а міф не стає літературою» [7, с. 24] (на чому наголошували О. Потебня, О. Лосєв, Є. Мелетинський), а «оперування міфологічними мотивами у якості елементів романного сюжету або засобів організації оповіді не є поверненням до первісної міфології» [12, с. 296], зауважимо, що міфологічне і поетичне мислення діалектично взаємопов'язані і далі йтиме саме про риси міфологізму у творчому мисленні Ю. Яновського. Як зазначив Є. Нахлік, «проблема авторського міфоцентризму – це не тільки проблема неспроможності деяких новочасних письменників виділитися з давніх словесно-образних структур, а й (і то, можливо, насамперед) проблема повернення індивідуально-творчого мислення (передовсім романтичного та модерністичного) до глибинних архетипів людського світосприйняття» [14, с. 6]. У художній реалізації могутніх імпульсів своєї творчої природи Ю. Яновський спирався на потужні пласти міфологічної свідомості.

Авторові «Майстра корабля» неодноразово закидали, що роман «перевантажений» сюжетними лініями і це створює певну хаотичність оповіді. Ю. Лотман, аналізуючи складні сюжетні літературні твори, прагнув знайти в них щось таке, що відносно сюжету виконувало б роль цементуючої ланки. Цю роль, на його погляд, відіграють «кліше» або архаїчні сюжетні моделі. Вчений гадає, що підвищення різноманітності сюжетів могло б призвести до повної руйнації оповідальної структури, якби це не компенсувалося клішуванням і актуалізацією архетипних сюжетних моделей (Див: [9]). В основі світобудови роману «Майстер корабля» лежить космогонічний міф – побудова корабля як символу перетворення хаосу на космос, «символ втілення творчого начала в

людині, розбудженій до нового життя... символ будівництва нового суспільства за іншими, кращими, гуманнішими законами" [11, с. 171]. Він нерозривно пов'язаний з мотивом мандрування, який у романі "Майстер корабля" характеризується виходом за "соціально-історичні та просторово-часові межі" [12, с. 295], саме ця риса названа Є. Мелетинським однією з ознак неоміфологізму ХХ століття. Персонажі переміщуються не лише у просторі фізичному, вони долають часопросторові обмеження. Пригадаймо "екзотичну географію" (острови Ява та Пао, Румунія, про які розповідає Богдан, хазяїн трамбака, Поля; озеро Комо, Генуя, Мілан, звідки пише Тайах) та відчутну ремінісценцію з міфами про аргонавтів, Йосифа Прекрасного, Мойсея, Нептуна. То-Ма-Кі сприймає спорудження корабля для зйомок фільму як спорудження міфічного Арго, що відрапляється у далекі мандри за золотим руном, а відтак учасники цього творчого процесу уявляються йому "аргонатами". Він бачить, як "Нептун гойдається на кожній хвилі та б'є сандалею щоразу в мол" [17, с. 61], відверто заздрить Мойсею, який одержав заповіді на горі Сінай, а йому, То-Ма-Кі, потрібно самостійно скласти своєрідну конституцію роботи на кінофабриці. До речі, проглянувши ці заповіді, він доходить висновку, "що вони лише формулювали те, що *вже існувало на землі... у мозкових клітинах людей... тисячоліття переливалися кров'ю по жилах*" і породила їх в голові "перша ж пролята кров і перший передсмертний зойк" [17, с. 42]. Отже, автор підкреслює міфологічне сприйняття світу То-Ма-Кі. Такому вільному поводженню автора з часом і простором, безумовно, не суперечить обрана форма оповіді – мемуари То-Ма-Кі, насичені ліричними відступами, перемежуються з листами його синів і Тайах, репортажем (робота над документальним фільмом про прибуття міністрів), "декамеронівськими" оповідками у портовому трамбаку [17, с. 299].

Однією з характерних рис міфологічного мислення, на думку К. Леві-Строса, є широке оперування семантичними бінарними опозиціями, такими як життя-смерть, земля-небо, високе-низьке, сакральне-профане і т. п. У Яновського архаїчна опозицією "життя-смерть" в процесі оповіді набуває вигляду "життя – смерть(умовна) – нове життя". Важливим у цій тріаді видається міфологічний мотив жертвоприношення, який, власне, і зумовлює "нове життя". Таким своєрідним жертвником у «Майстрі корабля» є «старий моторний човен, військового призначення... погнуті борти, дряпани від куль і порвана сталь зруйнованої башти» [17, с. 57]. Усвідомлюючи це як міфічний жертвник, який наповнювався жертвами трагічних сторінок історії України, персонажі роману «врешті пройнялися повагою до цього жертвника, на якому було принесено в жертву людські тіла. Кому? Скільки? Ми не маємо відповіді. Які передсмертні рухи бачила ця сталь, про щось плакали сини чийсь, розкидані в тобі, збиті до бортів ворожим набоєм?» [17, с. 57]. Таким чином, у романі активізується бінарна

опозиція “старий моторний човен” – “новий корабель”, яка на метафізичному рівні символізує усвідомлення необхідності докорінних змін у житті українського народу. Цілком природним у цьому плані видається один з епіграфів до роману – слова Горация з оди “Римській державі”, в якій він прославляє Римську державу, порівнюючи її з кораблем: “О корабле, тебе вже манить хвиля Моря?” Видатного українського романіста, персонажі якого споруджують красень-вітрьильник, відповідно хвилює доля власної держави – України. Але відповіді на питання “Куди плисти українському кораблеві?” українські “аргонавти” не знаходять. К. Леві-Строс вважав рушієм міфологічного мислення протиставлення, а логічним інструментом їх вирішення – медіацію. Міфомислення прагне подолати протиріччя завдяки т. з. ухиленню, міфологічному “бриколажу”. У романі “Майстер корабля” згадана фундаментальна опозиція Життя – Смерть іноді замінюється менш різкою опозицією Молодість-Старість, що знімається образом То-Ма-Кі, який у своїх спогадах повертає до молодих років і наче стає молодшим – “серце мусить більше працювати” [17, с. 18], і хоча “старечі ноги йдуть уже просто до могили” [17, с. 17], він все “горнеться до молодості” [17, с. 175].

Окрім образів та мотивів християнської та античної міфології у художньому світі роману “Майстра корабля” об’єктивується українська міфопоетична система. Така її онтологічна риса як матриархічність у Ю. Яновського має свою оригінальну інтерпретацію. В українському міфосвіті архетипи життєвої сили та плодючості переносилися з рослинних символів на джерело сили самих рослин – на землю. У романі “Майстра корабля” маємо справу з перенесенням архетипу життєдайної сили з Землі на рослинні символи – дерева, які віддзеркалюють хліборобську культуру і з яких вибудовано засіб досягнення “нового життя” – корабель. Не дивлячись на те, що під час спорудження дерева втратили своє коріння і були відділені від землі, вони не втрачають сенсу “вітальної універсальності”, який вони мають у Біблії. У Святому Писанні дерево вказує, де є вода (а отже й життя) у пустелі [Ісайї, 41:19], воно – зримий образ життєвого начала, сили життя, яку Творець розчинив у природі: “І сказав Бог: “Нехай земля вродить траву, ярину, що насіння вона розсіває, дерево овочеве, що за родом своїм плід приносить, що в ньому насіння його землі” [Буття, 1:11]. Та навіть зрубане воно дає паростки, “бо дерево має надію: якщо буде стяте, то силу отримає знову і парост його не загине..., від водного запаху знов зацвіте і пустить галуззя, немов саджанець!” [Йова, 14:7,9]. Тим більше, що кожен корабель має якір, який “заривається в землю” [17, с. 170] і тримає його. Відтак, маємо оптимістичні прогнози щодо будучини українського “Арго”.

Крім архетипу Землі / Рослин в образній системі виразно простежується творча реалізація архетипу Води, Неба, Повітря, Вогню. Їх енергія формує внутрішню сутність людини як мікрокосму і відіграє велику роль у творенні національної моделі світу за міфопоетичними зразками. Земля і Небо сприймаються персонажами у міфологічному сенсі як матір і батько, адже саме шлюб землі і неба у міфомисленні багатьох народів вважався початком світу. Небо сприймається героями роману як сакральний верх світу: “хай простить тому *небо*, хто підозрює мене в ухилянні вбік з широкої дороги” [17, с. 40]. Міфологема Вогню об’єктивована у двох значеннях: по-перше, як життєдайна сила для То-Ма-Кі: “прекрасний вогник, символ вічного переходу енергії і розкладу матерії” [17, с. 17]; по-друге набуває у світі героїв Яновського руйнівної сили, небезпеки, перепонів, які постають на шляху людини. Так, займання корабля перешкоджає Богдану і Баджін повернутися додому, а під час розповіді Богдана про це слухачі відчують запах диму і займається щойно споруджений ними корабель. Отже, вогонь нагадує персонажам Яновського про небезпеку їхнього плавання. Подібного значення небезпеки набуває і міфологема Повітря, що у міфопоетичній системі роману переважно виявляється у поєднанні із морською стихією у вигляді шторму.

Для космогонічного міфу завжди суттєвою була міфологема дороги, функції якої у творчому мисленні митця переносяться на міфологему морської стихії. Ще С. Маланюк зауважив, що Ю. Яновський “відкрив і завоював нам море, море в значенні не географічному чи навіть геополітичному, а в значенні психологічному, як окремих духовний комплекс, який був ослаблений у нас, або й цілком таки паралізований” [10, с. 329]. Потужний міфопоетичний концепт моря реалізований в образах усіх героїв твору, всі вони по-різному виявляють причетність до нього. Але сприймають море метафорично, персоніфікуючи водну стихію: їх “*вражала набридливість моря. Де б ви не йшли, воно завше синіло між будинками в кінці вулиці*” [17, с. 24]; То-Ма-Кі “ніколи не любив ходити по дорогах” і любив море, за те, “*що на ньому кожна дорога нова, і кожне місце – дорога*” [17, с. 40], не уявляючи, “як може країна жити без моря?” [17, с. 59]. Рибалки інтуїтивно відчують шторм, “втягуючи в себе повітря” [17, с. 61]. Матрос Богдан, що має “перетрушені й пересолені вже всі кишки” і гадає “піти до лікаря і зробити собі зябра” [17, с. 77] (бо, за його словами, “на роду написано втопитись” [17, с. 77]), а вся історія його життя це те, як він топився і як його рятували) з’являється перед нами досить екзотично – його знайдено викинутим морем на берег. Хазяїн трамбака, який після трагічної загибелі коханої жінки подався до монастиря, але відчув магічну силу моря – його келія подібна до каюти: “Навіть на стелі я *несвідомо* залишив щось, подібне

до сволюка в каютах. Стеля була напівкругла. Вікно я зробив як ілюмінатор... і так занудьгував за морем, що провів половину ночі, сидючи біля вікна...” [17, с. 114]. Саме в образі хазяїна трамбака архетип Води виступає як уособлення повноти буття, що має перевагу над першорядним для землеробських народів (до яких віднесено і Україну) архетипом Землі: “За батьківщину ми звикли вважати землю, де нас народила мати, де ми виростили в гніві чи в радості, осягали великий світ. У мене батьківщина – море” [17, с. 114], він навіть воліє бути похованим у морі.

Жіноче начало найяскравіше репрезентоване у художній тканині роману образом прекрасної танцівниці Тайах і підпорядковане більш універсальному образу Води. Більше того, для Яновського характерне ототожнення жіночого начала з водною стихією: “море – це розпутна красива жінка, яка хвилює більше за цнотливих голубок. Ця жінка лише збуджує жагу, вашу шалену пристрасть” [17, с. 51]; “Я нахилиюся до води і мов торкаюся рукою до холодного чола нареченої, до її холодної шиї” [17, с. 42]. І виходячи з цього міфологічного поєднання, бугшпритом, символом-оберігом корабля стає бронзове жіноче створіння, яке “вестиме корабель, підставляючи своє горіхове тіло усім вітрам” [17, с. 168]. А ця жіноча фігурка, вирізьблена на носі корабля, виконуватиме функцію оберіга. Недаремно ж у кіносценарії Сева і То-Ма-Кі безпомічні, понівечені та викинуті морською стихією потерпілі моряки мають за прапор дівочу хустинку – невелике сподівання на життя. Вона нагадує їм про батька-матір, рідну теплу хату. Саме у таких граничних ситуаціях герої Яновського шукають жінку, “щоб затулити в своєму роті крик смерті її устами” [17, с. 45], бо мислять архетипно, підсвідомо ототожнюючи її з матір’ю та продовженням життя. Є. Мелетинський вважав пафосом літературного міфологізму ХХ століття виявлення одвічних констант буття, що просвічують крізь потік емпіричного побуту та історичних змін. Таким началом у мисленні Ю. Яновського є процес народження нової людини, процес людської творчості. Пригадаймо, напочатку роману перед То-Ма-Кі постає картина пологів, що репрезентує універсальну істину – “ось те, що в нас є незмінного з перших років людського розвитку – його ніхто ніколи не перейде і не полегшить. Повсякчасне нагадування тих колосальних просторів, через які пройшло людство” [17, с. 20].

Яновський неодноразово підкреслює особливе значення людини, яка відчуває себе невіддільною від природи. Саме у природності, у бутті без “декорацій” він вбачає найвищий сенс існування: “Дивлячись, як обставляють та прикрашають різні декорації, я багато дечого передумав. Я навчився відрізняти людей від тих речей, серед яких вони живуть. Я знав, що можна вийняти чоловіка з декорації, яку він собі сам або інші йому збудували, і порозмовляти з таким чоловіком, позбавленим

оточення” [17, с. 37]. Прикметним у цьому плані є образ природної Людини діда Сева, “у білій полотняній сорочці в полотняних штанах, босий і без шапки”, що має “суворі риси завойовника, серце мандрівника і творця” [17, с. 47]. Цей образ космологізується і набуває рис універсальності: “Він з однаковою гордістю стоятиме серед велетенських машин, він стоятиме на палубі океанського корабля, що йде у невідомі країни, він стоятиме з однаковою гордістю і серед немірного степу, спираючись на палицю” [17, с. 47].

Провідним мотивом творчості Яновського є боротьба людини із стихією, її одвічне міфологічне прагнення позмагатися і подолати непереможні сили природи: “Чи є в світі щось подібне до такого незрівнянного змагання із стихією?” [17, с. 69]. Персонажі роману прагнуть подолати природну стихію, але швидше вони представлені як органічна частина природи, аніж як її завойовники. Приміром, То-Ма-Кі здатний через кіноекран відчутти повітря саду і запах яблуні і порівняти старшого сина із “задикуватим зимовим днем”, а молодшого із “неврівноваженою морською паводю” (засвідчуючи тим самим метафоричну домінанту його мислення): каюти, що є ознакою технічного прогресу все одно “пахнуть степом і землею” [17, с. 91], а “твердий камінь естакади, брук на вулиці і ліхтар...нагадує прекрасну думку про матір і коня Савку” [17, с. 44].

Близька до міфологічної свідомість автора тексту, як і архаїчна міфологічна, відзначається циклічним ставленням до часу (ідея незмінності змінного). Організуючим у цьому плані виявляється образ То-Ма-Кі, який ритм людського життя співвідносить із ритмом природним, уявляючи молодість як весну, зрілість – літо, старість – осінь, смерть – зима. Такий природний феномен як сонце стає у міфологічному світі роману знаком часу і періодичності: “Нависло над заходом сонце... Сонце зайшло. Уважна урочистість події – день почав називатись вечором” [17, с. 72]. Ідеї циклічності підпорядковано повторюваний мотив смерті матері, яка дає життя своїй дитині: жінка То-Ма-Кі, народивши молодшого сина, померла, поява Богдана на світ теж щільно пов’язане із смертю його матері. Підкреслимо, сам То-Ма-Кі не боїться фізичної смерті, відчуває своє продовження у синах.

Отже, слід зазначити, що вплив міфологічного мислення у його різноманітних проявах на власну художню творчість часто не помічається, тим більше – не використовується митцями свідомо, а здійснюється нібито незалежно від їх суб’єктивних намірів та задумів. За К.-Г. Юнгом, розуміємо міфотворчість перш за все як явище психічне, як певний тип мислення, закорінений у глибинах підсвідомості. У романі “Майстер корабля” виявляємо такі риси неоміфологізму: витворення картини світу,

орієнтованої на міфологічні зразки – відчутна національна специфіка побудови світу, окрім того, наявна характерна для міфологічного мислення логіка “бриколажу”; послідовність подій не підкорюються правилам логіки, порушується закон причинності, герої діють інтуїтивно (К. Леві-Строс); архаїчна сюжетна модель стає засобом організації оповіді (Ю. Лотман); персонажі сприймають світ через міфологічну призму відчуття – для них метафора – це необхідний спосіб вираження свого сприйняття світу, вони перетворюють світ на метафору (О. Потебня, Е. Кассіер, Є. Мелетинський), надають конкретним предметам і явищам рис універсальності – і це пов’язано передовсім з міфологізмом мислення самого автора; герої роману активно прагнуть подолати стихію, проте вони аж ніяк не завойовники, а органічна її частина; у романі порушено часо-просторові та соціально-історичні межі (Є. Мелетинський); у художньому моделюванні дійсності роману наявна циклічна модель міфічного часу, де часові параметри визначаються співвідносістю вічності і життя, а не життя і смерті; відчутні ремінісценції з античною та християнською міфологією; митець виокремив вічне і незмінне у людському бутті (Є. Мелетинський), для нього це краса народження нової людини і “невгамовна рука” творця, що вмере, “а витвори її житимуть” [17, с. 54].

1. Андреас Б. Кильхер. Языковой миф Каббалы и эстетический модернизм // Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология.– СПб, 2001.– С. 447–458.
2. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.– Львів, 2000.
3. Барт Р. Писатели и пишущие // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика.– М., 1989.– С. 133–141.
4. Біблія.
5. Гундорова Т. Интеллектуальная дистопия Ю.Луцкого // Луцкий Ю. Литературная политика в радянській Україні 1917–1934 рр.– К., 2000.– С. 9–14.
6. Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы.– 1992.– № 1.– С. 27–42.
7. Зварич І. Міфологічна парадигма художнього мислення. Автореф. дис. на здобуття наук. ст. доктора філологічних наук.– К., 2003.
8. Качуровський І. Променисті силъвети. Лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки.– Мюнхен, 2002.
9. Лотман Ю. О сюжетном пространстве русского романа 19 ст. // Учёные записки Тартусского университета.– Вып. 746. Труды по знаковым системам.– Тарту, 1987.– С. 102–110.
10. Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу.– К., 1997.
11. Мовчан Р. Неоромантичний дискурс «Майстра корабля» Ю. Яновського // Вісник: (Літературознавчі студії) - Міжнародний інститут лінгвістики і права.– К., 2001.– С. 166–174.

12. Мелетинский Е. Поэтика мифа.– М., 1995.
13. Наенко М. К. Історія українського літературознавства.– К., 2001.
14. Нахлік Є. Міфотворець чи міфомедіум? // Слово і час.– 2002.– № 3.– С. 3–12.
15. Нефьодов М. Неоміфологізм // Лексикон загального та порівняльного літературознавства.– Чернівці, 2001.– С. 369–371.
16. Панченко В. Ю.Яновський: Життя і творчість.– К., 1988.
17. Патетичний фрегат. Роман Ю.Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація /упор. В. Панченко/.– К., 2002.
18. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки /За ред. М. Зубрицької.– Львів, 2002.– С. 109–117.
19. Юнг К.-Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки /За ред. М. Зубрицької.– Львів, 2002.– С. 117–139.

*Наталія Малютіна*

**АДАПТАЦІЯ РОМАННОГО СЮЖЕТУ В УКРАЇНСЬКІЙ  
МЕЛОДРАМІ КІНЦЯ ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ ст.**

Характер адаптації сюжетних моделей авантюрно-сентиментального роману та романтично-сентиментальної повісті в українській драматургії порубіжного періоду впливав на ті жанрові стереотипи, які на той час склалися щодо мелодрами. Ця стаття має своїм завданням простежити певне „олітературнення” мелодрами, а внаслідок цього пародійну дотичність до сталих літературних форм через надбудову фарсового, трагедійного, трагіфарсового, героїчного, іронічного пафосу. Іронічно-пародійний дискурс „відчитувався” в українській мелодрамі „перехідної доби” внаслідок імплікованої в тексті полеміки з жанровими стереотипами, глядацькими або читацькими сподіваннями. Способом адаптації слугувала інсценізація романно-повістєвого сюжету з імітацією або стилізацією фантастично-містичної умовності чи героїчного пафосу, театральньо-фарсовим обігриванням сюжетних кліше, нарешті, пародійно-іронічним травестіюванням загальновідомих сюжетів.

Цілком зрозуміло, що за умов особливого прагнення видовищності, популярності на українській сцені комічної опери, інтермедійно-водевільних п'єс з буфонно-фарсовим забарвленням поширення набули драматичні інсценізації повістей М. Гоголя, зокрема його циклу „Вечори на хуторі поблизу Диканьки”. Найбільш послідовної адаптації здобуває гоголівський цикл у драматургії М. Старицького. Р. Тхорук розглядає це явище в контексті загальнокультурного руху „адаптивної українізації” і спостерігає „поглиблення „інтермедійної підоснови”, фарсовості, комедійного начала у п'єсах М. Старицького” [13, с. 43]. Навіть у драмі на історичний сюжет „Тарас Бульба” „...варіювання в рамках мотивів-кліше комедії пояснює й характер обробки повісті „Тарас Бульба” [13, с. 44]. Це позначилось і на тих жанрових визначеннях, які М. Старицький підпорядкував до своїх творів: „Різдвяна ніч. Музична комедія на 4 д.”, „Утоплена, або русалчина ніч. Оперета в 3 д., 4 картини”, „Сорочинський ярмарок. Комічна оперета із українського побиту в 4 д.”, „Ніч під Івана Купала. Малоруська драма з співами і музикою у 5 д.”. Спосіб інсценізації гоголівських повістей М. Старицьким відбивав посилення викривально-сатиричного спрямування п'єс та, водночас, послаблення містично-фантастичної обумовленості подій, характерної для міфопоетичного мислення в прозі М. Гоголя. А. Слюсар переконливо довів, що в циклі „Вечори на хуторі поблизу Диканьки” „...виявлення розладу між ідеалом і дійсністю посилюється завдяки фантастиці, яка слугує формою романтичного ставлення до дійсності” [10, с. 94].

Романтичний гротеск обумовлює двоплановість світу героїв,

відчуження їх свідомості під впливом диявольської сили, порушення єдності з природою і світом. Звідти і романічність сюжетних мотивів повістей М. Гоголя, в основі яких зберігається „паралелізм фантастичного і реального” світу [10, с. 94]. Хоча у п’єсах М. Старицького майже не зберігається подвійна мотивація подій, фантастично-містичне начало переважно створює романтичне забарвлення, колорит драми. Так, у опереті „Утоплена, або русалчина ніч” переважає побутово-реалістичне ставлення героїв до життєвих випробувань і це додає висловленню іронічного характеру, спрямованого на знижування романтичного типу світовідчуття. Навіть сцена умовлянь Левка панночкою не сприймається як цілком фантастична (він до кінця не розуміє, це – сон чи реальна уява). Окремі сцени-вставки (наратив – балада Левка про змагання панночки з відьмою та перетворення панночки на русалку, сцена умовлянь Левка Панночкою, яка благає пізнати мачуху) не руйнують цілісної дії комедійно-викривальної оперети, спрямованої на розвінчання морального стану Голови. Основна сюжетна перипетія – намір підмовлених Левком парубків збити з пантелику очманілого від зазіхань до молодої дівчини Голову – вмотивована передусім його дурістю. Драматична дія розвивається як пародійно акцентований мотив помсти Писаря і Горпини, з одної сторони, і Левка, що підмовив парубків, з іншої. Комедійно-фарсового відтінку додають і прийоми буфонади, що цілком відповідають жанровим вимогам комічної опери: двічі перевдягнену хлопцями Горпину Голова з Винником приймають за чорта і ледве не спалюють у буцегарні, несподівані повороти фабули вносять у дію п’яний блазень Каленик і т. п.

Актуалізації фарсового начала у драматичних інсценізаціях романних сюжетів сприяло поєднання фантастики з буденною реальністю, викриття розбіжності між видимістю і сутністю, маскою і справжнім обличчям героя, між пафосом дії та її змістом. Не випадково ознаки фарсу виявлялись у драматичному жарті, водевілі, комедії положень з гостроконфліктним побутовим сюжетом. До того ж, імпровізаційна пластично-видовищна основа фарсового дійства сприяла нагромадженню надзвичайних ситуацій, нісенітниць, агресії у розігруванні сцен, гротескності, соціальної визначеності типів і т. ін.: „...драматург, який пише фарси, демонструє нам людську природу у її брутальних, низьких, примітивних виявах” [3, с. 232]. До того ж, фарсова акцентуація у драматургії другої половини ХІХ століття слугувала засобом соціальної сатири. Згадаємо міркування В. Сахновського-Панкєєва з цього приводу: „...фарс піднімається до соціальної сатири, не обмежуючись побутовими малюнками” [9, с. 44]. Як правило, фарсове начало проявлялося у драматичних адаптаціях сентиментально-побутових романів з виразно окресленою пародійністю ідилічно-пасторального світовідчуття, що надавало їм сатиричного забарвлення. Не випадково, адаптуючи сюжетні

події роману Г. Квітки-Основ'яненка „Пан Халявський”, А. Грабина закріплює специфіку драматичного дійства у жанровому означенні „комедія-фарс у 4 д.”. Драматург використовує лише ті романні ситуації, у яких подвійна театралізація дії сягає гротеску, імпрровізація з розігруванням офарблена у містично-сатиричні тони. Прикладом можуть слугувати містифікації паничів Халявських, які розігрують появу тіні безглуздо померлої жінки вчителя Тимофія Книшевського або напад скаженого пса, причому, Павлусь не вдається навіть до перевдягання, настільки спантелечений дяк вірить у все, що постає перед його уявою.

Дещо відмінний спосіб адаптації головиського сюжету „Страшної помсти” спостерігаємо у драмі-казці на 4 картини „Страшна пімста” з прологом і апофеозом С. Черкасенка. Стилізація фантастично-романтичного пафосу досягається внаслідок осторонення гротескно розколотої дійсності. Дія розгортається як сон або візія в уяві Кобзаря, головної діючої особи і суб'єкта мовлення у пролозі і заключному апофеозі. Таким чином пролог і апофеоз виконують функції обрамлення (відповідно до ефекту „сцени в сцені” дія заключена в межах параболічної фантастичної історії), що відбиває подвійну оцінку переповідаючого її героя Кобзаря: міфопоетично-фантастична умовність, яка містить узагальнюючу оцінку подій, поєднується з реальним сприйняттям дійсності. Ця подвійність увиразнюється у апофеозі:

**Кобзар.** Хто його знає, мої любі, чи казка, чи бувальщина. На світі, мої голуб'ята, усе так: часом бувальщина буває страшніш від усякої казки, часом те, що лиха людина робить собі погай, страшніш від усяких чар і чаклунства. Тому й буває, що не розбереш, де чоловік робить від себе, а де від нечистого, Господи прости. [18, с. 35]

Містично-фантастичного характеру набуває романсовий тип конфлікту між Чарівником, Катериною та її чоловіком у першій дії драми. Наступна дія увиразнює подвійність сюжетної мотивації: Данило підглядає сцену розмови Чарівника-батька з душею Катерини і це підкріплює його попередні спостереження, на які до всього ще накладається зізнання Чарівника у змові з ляхами. В повісті М. Гоголя помітно актуалізовано сюжетний наратив помсти. Легендарний наратив про братовбивство і покарання в кінцівці твору становить не лише пояснення до романічної ситуації, але і своєрідний міфопоетичний метатекст, що містить притчове узагальнення. Обидва тексти структуруються за принципом співположення (сурядного зв'язку). В драмі-казці С. Черкасенка застосовано прийом включеного дійства, яке сприймається як казково-фантастична історія, інтерпретована Кобзарем, тобто, між двома сюжетами спостерігається підрядний зв'язок: романічна історія вбивства Чарівником своєї родини і розплати (покари)

підпорядкована як фрагмент оповідної дії емоційній оцінці переповідаючого її Кобзаря. Це дало можливість драматургові зберегти містично-фантастичну остороненість ситуації, стилізувати (чи імітувати) романтичне світосприйняття, що наповнює прозу М. Гоголя.

Думається, казково-баладна форма була найбільш сприятливою для такого способу адаптації романічного сюжету як стилізація. Для підсилення героїчного пафосу у назві п'єси могло акцентуватись джерело думи або історичної пісні. Почасти це створювало умови для пародійно-іронічного дистанціювання легендарного сюжету, характерних прийомів створення героїко-романтичного пафосу і комедійної клішованості ситуацій, масок dell'arte, комедійних прийомів тощо.

Подібне явище стилізованого адаптування спостерігаємо у драмі С. Яричевського „Княгиня Любов”, до якої не випадково додається визначення „староукраїнська драма – дума в 3-х діях”. Перевдягнена на Кобзаря княгиня визволяє з неволі свого князя та уникає смерті за його наказом, лише зізнавшись у карнавальному перевтіленні. Комедійні прийоми структуризації п'єси дозволяють піднести ідею вірності української жінки, її відданість коханому як природну властивість її природи. Так, у II дії княгиня Любов в кобзарському уборі співає для князя-бранця пісню про звільнення сестрою брата із турецької неволі.

**Кобзар.** Ой, ні. Не може сьому бути, щоб уся наша жінота була сама тільки підлота, бо ж і в пісні про вірність руської жінки співається, а з пісні, друже-брате, правдоньки не викидається... [19, с. 18].

Риторичність вислову, підсилена стилізацією; у зв'язку з чим дії надається вигляд ліро-епічного переповідування з розлогими монологіями-спогадами, піснями, розповідями Судислава, о. Прокопія про занепад держави за відсутності князя, що нагадують вставні новели завдяки умовній відстороненості сюжету, семіотичній насиченості тексту біблійною символікою, алюзіями із „Слова о полку Ігоревім” та ін. Ця драма-дума С. Яричевського набуває притчового характеру. Таким чином, драматургу вдалося стилізувати героїко-романтичний пафос думи, який на комедійно-мелодраматичній основі збагачує жанрові очікування глядача через узагальнено-піднесений характер риторики вислову.

Доволі розповсюдженою у драматургії XIX століття була авантюрна фабульна основа мелодрами, яка переважно в основі мала сюжет повісті про героїчного розбійника, що бере початок ще від готичної повісті. Саме такі сюжети виявлялись сприятливими для застосування елементів комедійної травестії, алегоризації, казково-мелодраматичного втаємничення сутності персонажа тощо. Так сюжет драматичних картин у 3-х діях Олекси Стороженка „Гаркуша” побудовано на мотиві втаємничення: отаман розбійників Гаркуша, приховуючи свою сутність,

викрадає сотничиху Марусю, яка здогадується про істинне ім'я свого „збавителя від Гаркуші” та вмовляє його повернутись до чесного козацького звання: „Тепер ти не розбійник, а чесний козак; одягнись козаком і поруч з тобою буду битися з бусурманами!” [12, с. 50]. Отже, в основі фабули п'єси – казковий сюжет про повернення герою славного імені і справжньої сутності. Адаптація авантюрно-сентиментального романного сюжету у драматичних картинах О. Стороженка виявляє багато спільного з романтичною драмою, яка вважається дослідниками перехідним явищем від традиційної мелодрами до „нової драми”. Не випадково комедійне повернення героя до своєї справжньої сутності відбулося з романтичним месником Гаркушою, а не з його протагоністом Сотником, від якого за вимогами жанру мелодрами очікувалося прозріння після зняття Гаркушою маски. Натомість розкаяння переживає романтичний месник Гаркуша, який на прохання Марусі відправляється із своїми розбійниками спокутувати провину у Туреччину.

Прагнення стилізації фольклорного колориту, героїко-романтичного пафосу почасти виявляло жанрову неоднорідність драми, що відкривало простір для іронії та пародії. Помітно змінювалась модальність вислову у п'єсі саме завдяки структурним невідповідностям. Подібне явище спостерігаємо у „історично-драматичній бувальщині М. Кропивницького „Чайковський, або Олексій Попович” (1902), у якій адаптовано сюжет роману Є. Гребінки „Чайковський”. За жанровою домінантою це передусім мелодрама, у якій відчувається іронічна невідповідність комізму ситуацій та штучно утвореного драматургом сентиментально-героїчного пафосу, який міг відповідати трагікомедії або „сльозній комедії”. Порівняно з романом у драмі М. Кропивницького підсилена лінія інтриганства Герцика, який, відповідно до вимог мелодрами, у розв'язці виявляється романтичним месником (перевдягненим євреєм Йоселем, який мстився за знищену родину).

Іронічно-пародійний дискурс утворюється внаслідок накладання комедійної сцени з перейменуванням Олексія Поповича на Чайковського, яке врятувало героя від страти (в цій сцені імпліковано ініціальний зміст), і наративу думи про сповідь та розкаяння грішного військового писаря січового Олексія Поповича, що врятувало козацькі чайки від морської стихії. У романі Є. Гребінки ці епізоди відтворено на певній часовій відстані, у драмі текст думи іронічно коментує ініціальне перейменування Олексія. Простежується і принципова відмінність розв'язки. У романі з відкритим фіналом акцентується увага на перемозі зла (смерті Герцика), у пролозі ж з певним епічним дистанціюванням повідомляється про негероїчну смерть останнього нащадка роду Чайковських. На відміну від сюжетної будови роману у розв'язці драми М. Кропивницького відтворюється випадкова героїчна смерть Олексія Чайковського.

Ознаки трагікомедії або її попередника „сльозної комедії”, що відчитуються у драматичному пафосі дії „історично-драматичної бувальщини” М. Кропивницького, внаслідок адаптації романічного сюжету пародійно „зростають”, „надбудовуються” над жанровою основою мелодрами і тому деякою мірою руйнують її. Це, мабуть, дало підстави І. Пільгуку зробити висновок про „переростання” жанрових стереотипів мелодрами: „Інсценізуючи роман Гребінки, Кропивницький створює картини високого драматичного напруження, вміло розвиває основні, стержневі епізоди роману, відкидає ряд мелодраматичних картин, зберігши їх лише в розв’язці п’єси” [6, с. 48].

Іронічно-пародійний дискурс, що виявлявся у структурно-змістових невідповідностях мелодрами, провокував до травестіювання тих жанрових стереотипів, жанрових кліше, які створювали відповідний „горизонт сподівань” по відношенню до усталеного жанру авантюрно-сентиментального, лицарського роману чи сентиментально-романтичної повісті. Травестія проявлялась як несумісність жанрової інтенції п’єси, свідомо закладеної автором у підзаголовку, і характеру сюжету, типів героїв і т. п. Жанрова неоднорідність таких текстів сприяла актуалізації іронічно-пародійного модусу, що свідомо закладався автором у різні типи висловлення. Так, у фантастичній драмі Лесі Українки „Осінь казка” іронічно-пародійний модус утворюється на жанровому, структурному, образному та інших рівнях. Іронічність проявляється вже у невідповідності назви „Осінь казка” і змісту драми. Згадаємо, що за спостереженнями Н. Фрая, існуючий у літературі мотив осені (або заходу сонця) пов’язаний зі смертю бога чи напівбога у легендарних сюжетах і відповідає трагедійному модусу [15, с. 235]. Поряд з тим, герой, наділений до певної міри вишністю над читачем і законами природи, відповідає, за іншою класифікацією Н. Фрая, жанру легенди або чарівної казки. Вчинки подібного героя є виявом його особистісної винятковості, несхожості з іншими персонажами.

В „Осіньній казці” Лесі Українки пародійність виникає внаслідок підкресленої негероїчності лицаря і комедійно-мелодраматичних ситуацій, у яких він опиняється. Пародіюється, як справедливо помітила В. Агеєва, „лицарський куртуазний дискурс” („узвичаєний набір сюжетних ходів і понять куртуазного роману”, що зазвичай склали фабульну основу мелодрами [1, с. 170]. Відчувається іронічна дотичність до пасторалі, риси якої наявні у пізніх трагікомедіях В. Шекспіра „Цимбелін”, „Зимова казка”, „Буря”. У „Зимовій казці” В. Шекспіра дослідники спостерігають реально-фантастичну подвійність художньої умовності, ефект неправдоподібності драматичної дії зберігається впродовж усієї п’єси. Відчуження природи від людини і суспільства

набуває у „Зимовій казці” і „Цимбеліні” структурного оформлення: „...пасторальні сцени складають самостійну сюжетну лінію, „п’єсу в п’єсі”, ...” [8, с. 108]. Вони ізольовані від основної дії, відповідно до того як персонаж втрачає органічний зв’язок з природою, а, водночас, порушується і його обумовленість соціумом. Комедійно-іронічний модус виникає в межах пасторального сюжету внаслідок романічної невідповідності героя як суб’єкта зображення його сюжетній ролі. Згадаємо відомий вислів М. Бахтіна: „Герой або більше своєї долі, або менше власної людяності” [2, с. 424].

Пародійність в Лесиній фантастичній драмі „Осінь казка” утворюється на рівні структурного віддзеркалення неспівпадаючих сутності і амбіцій героїнь: „ситуація визволення принцеси з неволі дзеркальна (тільки дзеркало це криве) щодо стосунків між лицарем-в’язнем та його рятівницею-помивачкою” [1, с. 172]. Служебка-помивачка прагне стати панею і через це визволяє та переховує лицаря. Принцесі ж, колишній пастушці, навпаки, здаються смішними юнацькі мрії про королівську владу. Відчувається пародійна умовність і структурно просторової опозиції верх – низ, причому, прагнення Служебки досягти уявлюваного верху у соціумі іронічно „дорівнює” бажанню Принцеси скочити із кришталевого замку до стайні. Гротескно-алегоричною є і сцена рятунку від озвірілого переляканого бидла, виписана із вражаючими подробицями у ремарці. У такий спосіб руйнується ідилічна гармонія природного світу із соціумом, притаманна пасторалі. Художня символіка простору і часу слугує предметом профануючої гри: комізм ситуацій „осучаснює” драматичну дію, „знімає” епічну дистанцію між умовним минулим казкового і досить-таки заземленого сучасного. Протиставляється колишній і теперішній стан героїв.

Профанізація казкової ситуації надає жанровому прочитанню п’єси алегорично-фарсового характеру з елементами утопічної фантастики. Таке знижування забезпечується вивернутим до протилежного змістом сюжетних кліше: лицар не визволяє Принцесу, не бере участі у перебудові дійсності, а вирішує перечекати на низькому уступі гори, поки не зміниться ситуація. Відчутна ідеологічна спрямованість утопічних по суті реплік, скерованих у майбутнє, яке прийде з весною.

Іронічна травестія моделі авантюрного лицарського роману у драматичній поемі набувала фарсової тональності, завдяки чому гостра оцінювальна комедійність фантастичної умовності поєднувалась з життєвою вірогідністю ситуацій, положень і характерів. Фарсове шаржування ситуацій (визволення лицаря служебкою обертається на ще більше поневолення у свинарнику) оголює жанровий аспект іронічності, у зв’язку з чим „...іронія виступає як невідповідність заявленого жанру і втіленого у ній (іронії.– Н. М.) пафосу” [4, с. 20].

Профанізується пафос фантастичної казки зокрема і через пародіювання ритуально-ініціаційних випробувань. Руйнується у п'єсі фантастична детермінація подій як жанровий атрибут „фантастичної драми”. Рациональна інтерпретація витісняє чи переводить у прихований підтекст міфологічний зміст ситуацій (напр., осягнення – руйнування кришталевої гори, що як „символіка творення” проектується на духовні трансформації героїв, зокрема, „відновлення свого „я” [17, с. 120]. Йдеться, насамперед, про переродження Принцеси під впливом алегоричної праці-боротьби робітників („одвага в серці будиться, як гляну на се нове життя, нову роботу”) [14, с. 210]. Ця тенденція до алегоризації казкових сюжетів і персонажів видається вельми помітною у драматургії першої чверті ХХ століття. У драматичних поемах І. Кочерги, Є. Кротевича, І. Микитенка втрачається алегорична констеляція (мерехтіння фантастично-візійного і реального смислів), алегорія, так би мовити, „затвердіває”. Зрозуміло, це вело до знижування (послаблення) художньої вартості п'єс. У нових стосунках із відтвореним у драматичній поемі світом виявляється експліковане авторське слово, яке опиняється у прямому контакті зі словом героя. Іронічний діалог автора з персонажами виникає на стиках (вірніше, нестиковці) підкреслено профанізованих ремарок і реплік персонажів, що помітно дисонують між собою.

**Принцеса** (*Лицареві*).

Та поглянь, он сонце гоже,  
згинула зима,  
хутко згине все вороже...

*В цю хвилину налітає порив холодного вітру, лицар прищулюється в западині гори.*

Згину я сама! [14, с. 201]

Автор як персоніфіковано-ігровий суб'єкт дії вступає у іронічний діалог з одним із персонажів (будівничим) в кінцівці твору.

**Будівничий.**

Але ж й зимі на світі є кінець  
кінець, може, колись буде. [14, с. 216]

Свідома актуалізація пародійно-іронічного дискурсу у мелодрамі порубіжного періоду приводила до травестіювання жанрових стереотипів мелодрами, імплікованої у тексті полеміки з тими чи іншими жанровими очікуваннями. Так навіть побіжне знайомство з комедією на дві дії В. О'Коннор-Вілінської „Сторінка минулого” налаштовує на відмежовування двох жанрових моделей романтичної повісті і мелодрами. За зовнішніми ознаками п'єса нагадує салонно-побутову мелодраму, дія якої відбувається у середовищі провінційних дворян 30-х років ХІХ століття.

В основі мелодраматичної інтриги п'єси В. О'Коннор-Вілінської

– примусовий шлюб наділеної сентиментальною чутливістю Аделі, страждання від нездійсненого трагічного кохання до капітана Никодима, що по розлученню загинув від кавказької кулі. У розвиток інтриги втручається випадок: наречений Анатоль під час домашнього балу в родині Аделі приводить незнайомого військового капітана з перев'язаною чорним фуляром головою. Постає незнайомця оточена тайною. Знакову алюзію містить репліка Анатolia: „Про нього можна сказати словами Марлінського: „Ти чоловік і не був йому товаришем – мені жаль тебе, нікчемне творіння!” [5, с. 41]. Подальший розвиток драматичної дії містить внутрішню полеміку суто мелодраматичної інтриги з травестійованим сюжетом російської романтичної повісті, і, як вже підказано у тексті, можливо, саме повістю А. А. Бестужева-Марлінського. В орбіту вірогідних контекстів потрапляють фабульні схеми відомих романтичних повістей А. А. Бестужева-Марлінського „Вечер на бивуаке”, „Второй вечер на бивуаке”, „Испытание”.

Звернемось до фабульного мотиву повісті „Испытание”. Князь Гремін, закоханий в Аліну, пропонує військовому товаришу Валеріану Стрелинському влаштувати їй випробування на вірність: спробувати закохати у себе. У мелодрамі „Сторинки минулого” своєрідним випробуванням для Аделі стає розкриття тайни незнайомця (перевдягненого Никодима) напередодні весілля з Анатолем. Впізнавання здійснюється у суто водевільний спосіб: перевдягнений Никодим співає романс „Коварный друг, но сердцу милый». Розвиток драматичної інтриги уповільнюється мелодраматичними сценами приготування до весілля, побічною лінією, що пов'язана з бажанням Аполінарії Матвійовни, приживалки у домі Ардальона Васильовича, вигідно видати заміж свою дочку Марі. Стрімка розв'язка стає несподіваною для всіх та, безумовно, відповідає жанровим традиціям мелодрами (Неоніла Семенівна: „Роман з щасливим кінцем” [5, с. 49]).

Пародіювання романної ситуації відповідає художньо-образному наповненню більшості мелодрам цього періоду. Скажімо, у російській одноактній М. Є. Чернишева „Жених из долгового отделения” героїня-поміщиця Марія Петрівна Грязовська сприймає об'єкт своєї таємної пристрасної крізь стереотипи поведінки романічного героя байронівського типу і ототожнює його з Печоріним М. Лермонтова. Інтрига п'єси розвивається за водевільним принципом: в її основі – ланцюг невідповідностей, непорозумінь між романтично налаштованою героїнею і прозаїчно орієнтованим героєм, а, врешті, і всім оточенням.

Повертаючись, нарешті, до авторської жанрової вказівки „комедія”, слід наголосити на пародійно-іронічному характері цього визначення: травестіюючи стереотипне сприйняття класичної мелодрами, в основі якої

– сюжет романтичної повісті, В. О'Коннор-Вілінська вдало досягає ефекту очуження і у такий спосіб травестії жанрових стереотипів внаслідок введення їх у тканину узвичаєного мелодраматичного дійства. Зокрема жанрове визначення „комедія” розповсюджується і на пародійну оцінку тих глядацьких або читацьких сподівань, що їх викликала в українському середовищі XIX століття мелодрама.

1. Агеева В. Поетеса зламу століть. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації.– К.: Либідь, 1999.– 264 с.
2. Бахтин М. Эпос и роман (О методологии исследования романа).– С.-Пб.: Азбука, 2000.– 304 с.
3. Бентли Э. Жизнь драмы.– М.: Искусство, 1978.– 368 с.
4. Ищук-Фадеева Н. И. Ирония как фундаментальная категория драмы // Драма и театр.– Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002.– Вып. 4.– С. 10–21.
5. О'Коннор-Вілінська В. Сторинка минулого // Сяйво.– 1913.– Ч. 2.– С. 36–49.
6. Кропивницький М. Твори. В 6-ти т.– Т. 1.– К.: Худ. літ-ра, 1958.– 572 с.
7. Кропивницький М. Твори. В 6-ти т.– Т. 5.– К.: Худ. літ-ра, 1959.– 627 с.
8. Рацкий И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр.– 1971.– № 2.– С. 105–113.
9. Сахновський-Панкєєв В. Мистецтво комедії.– К.: Мистецтво, 1966.– 66 с.
10. Слюсарь А. А. О сюжетных мотивах в «Повестях Белкина» А. С. Пушкина и «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя // Вопросы русской литературы.– Вып. 2 (40).– Львов, 1982.– С. 93–101.
11. Старицький М. Утоплена, або русалчина ніч. Оперета в 3 д., 4 карт. // Старицький М. Твори. В 6-ти т.– Т. 2.– К.: Худ. літ., 1982.– С. 230–290.
12. Стороженко О. Гаркуша. Драмаг. картини в 3-х діях.– К.: Наклад. в-ва „Серп і молот”, 1918.– 51 с.
13. Тхорук Р. Драматичні твори М. Старицького у силовому полі авторитетів // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство.– Рівне: Перспектива, 2002.– Вып. XI.– С. 41–52.
14. Українка Леся. Осіння казка // Зібр. тв. у 12 т.– Т. 3.– К.: Наукова думка, 1976.– С. 183–216.
15. Фрай Н. Анатомія критики // Зарубеж. естетика и теория литературы XIX–XX вв.– М.: МГУ, 1987.– С. 232–263.
16. Франко І. Я. Сон князя Святослава // Твори в 20 т.– Т. IX.– К.: Худ. літ-ра, 1952.– С. 201–305.
17. Хмель В. Морфологія „Осінньої казки” // Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство.– Рівне: РДГУ, 2001.– С. 116–122.
18. Черкасенко С. Страшна пімста. Драма-казка на 4 карт. з прольоном і апотеозом (По Гоголю).– Він.– Ман., 1930.– 37 с.
19. Яричевський С. Княгиня Любов. Староукраїнська драма-дума в 3-х діях.– Коломия, 1911.– 59 с.

*Ольга Королькова*

**СЛОВО В НЕМЕЦКОЙ И АВСТРИЙСКОЙ ПОЭЗИИ  
КОНЦА 19 – НАЧАЛА 20 ВЕКОВ**

Понятие слова, в том числе и в его художественном бытовании, было той постоянной *проблемой* культуры Нового времени, которая не потеряла, а лишь усилила свою *актуальность* во времени новейшем. Неизбежно придется ограничивать себя в необъятном материале, если сделать своей *задачей* исследование характерных для поэзии Нового времени вариантов в использовании и понимании слова, случаи доверия и недоверия к нему, приспособления его для своих нужд или, напротив, приспособливания. А потому *объектом* предлагаемых рассуждений станет, главным образом, поэзия *fin de siècle* в ее австрийско-немецком облике. Выбор не так уж случаен, как может показаться на первый взгляд.

Очевидно, что многие направления в поэзии конца 19 – начала 20 века развиваются в рамках романтической парадигмы, чрезвычайно остро поставившей вопрос о сущности поэтического слова. Задача слова виделась романтикам в выражении заведомо невыразимого, в растворении слова в эмоциональной стихии, в музыкальной неопределенности, отчего, по меткому наблюдению Пушкина, «темно и вяло» стало чуть ли не синонимом романтической поэзии. Освободив слово от роли слуги при просветительском разуме, романтики вернули поэтическому слову его демиургическую функцию. Мир романтизма, разделенный на горный и дольный, стал вновь управляем Словом, а творцом этого Слова стал теперь избранный, Поэт, или, как называл его Гофман, энтузиаст, то есть отмеченный Богом. «...was bleibt aber, stiften die Dichter» («но то, что останется, сотворят поэты»), – гордо заявлял Гельдерлин в «Памяти». Правда, диалектичное мышление романтизма, принципиально чуждое утверждению раз и навсегда найденной истины, и здесь совершает поворот. С утверждением великой силы слова соседствует и представление о недостаточности этого слова, о том, что Ф. Шлегель определял как чувство «невозможности и необходимости всей полноты высказывания» [4, с. 53], а Ф. Тютчев сформулировал в категоричном «мысль изреченная есть ложь».

Поэзии второй половины 19 века, а особенно его конца, пришлось с этим серьезно разбираться. Под знаменитыми тютчевскими словами могли бы подписаться (да и подписывались не раз) и русские, и западноевропейские символисты. Символистская и импрессионистическая поэзия стала самым значительным явлением в лирике конца 19 века, а ее генетическая связь с романтизмом не вызывает сомнений. Поэты конца века принимают романтическую эстафету и доводят романтические искания до их логического завершения.

Романтики говорят об эмоциональности слова, о его музыкальности и суггестивности, а П. Верлен прямо превращает стихи в музыку («Так музыки же вновь и вновь», – требует он в своем программном «Искусстве поэзии»), Ст. Малларме пишет стихотворные «Партитуры». Но если для романтиков суггестивность поэтического слова была толчком, который растворит врата души, и из них изольется гениальное откровение, то для поэзии конца 19 века часто достаточно и самой этой суггестивности, она становится самодовлеющей. Слово теперь никак не связано с предметом, оно не сигнификативно, и поэзия все больше и больше аппелирует к выразительным средствам других искусств. К. Бальмонт описывает это так: «Итак, вот основные черты символистской поэзии: она говорит своим особым языком, и этот язык богат интонациями; подобно музыке и живописи, она возбуждает в душе сложное настроение, – более чем другой род поэзии трогает наши слуховые и зрительные впечатления» [5, с. 374]. Слово все больше и больше перестает быть знаком и превращается в код, а поэтическое произведение, соответственно, – в зашифрованный текст.

С. Малларме разрабатывает герменевтическую теорию поэтического творчества, пролагая и углубляя то русло, в котором на протяжении всего 20 века будет развиваться мысль европейского модернизма, да и постмодернизма тоже: «Назвать предмет – это утратить три четверти наслаждения поэтическим произведением, проистекающего из счастливой возможности постепенного угадывания; *внушить* представление о нем – вот мечта. Глубокое постижение этой тайны и составляет символ: мало-помалу воскрешать в памяти предмет, чтобы раскрыть состояние души, или, наоборот, выбирать предмет и в нем найти выражение состояния души путем многократного расшифровывания» [1, с. 104–105]. А раз так, то связь между предметом, то есть «внешней жизнью», и жизнью внутренней окончательно разрывается, ведь внешний мир теперь служит лишь раздражителем, толчком к расшифровыванию душевных состояний и не более того. Именно отсюда и проистекает то представление о кризисе языка, которым буквально одержим конец 19 века: слово не может описать мир предметов и явлений, да и не должно этого делать, но и выразить адекватно мир внутренний, используя для этого лишь свою лингвистическую природу, оно тоже не в состоянии. Так европейская литература приходит к парадоксу – ее идеалом в конечном итоге становится молчание. М. Метерлинк создает «театр молчания», А. Рембо, превративший саму свою жизнь в поэтическое произведение, замолкает на самом деле.

Правда, это удел не только литературы *fin de siècle*, такие же проблемы существуют и в искусствах изобразительных. Поиски новых

средств художественной выразительности, нового языка искусства приводят к знаменитым квадратам К. Малевича – разве это не пример молчания в живописи?

Немецкая поэзия конца 19 века также не прошла мимо общеевропейских литературных проблем. После затишья середины 19 века Стефан Георге вновь вывел немецкую поэзию на общеевропейский уровень, стал вместе с французом Стефаном Малларме не только ведущим поэтом-символистом, но и одним из главных теоретиков искусства этого времени. Его журнал «Blätter für die Kunst» – оплот символистского движения в Европе; сама его фигура была, как бы мы сейчас сказали, культовой: получить приглашение на «вторники» Георге – большая честь и знак принадлежности к избранному обществу. Как и подобает великому символисту, Георге очень трепетно относился к поэтическому языку, вернее, стремился создать свой собственный язык, принципиально отличный, как он считал, от языка повседневности. Георге пользовался особым шрифтом, отказался от большой буквы в написании существительных, придумал собственный синтаксис, сведя к минимуму знаки препинания (но даже там, где он их оставлял, он изменял их написание – точки в прижизненных изданиях Георге ставились не внизу строки, а посередине). Уже благодаря этому тексты Георге производят впечатление эзотеричности, их действительно трудно читать: глаз и мысль «застревают» на многих словах, приходится искать вовсе не явные синтаксические связи, разгадывать многозначные игры грамматическими формами.

Все это в полной мере относится и к знаменитому стихотворению Георге «Слово», особенно интересному в контексте наших размышлений. Кстати, именно это произведение немецкого поэта выберет сам М.Хайдеггер для того, чтобы продемонстрировать возможности герменевтического анализа художественного текста (см.: [8]).

Wunder von ferne der traum  
Bracht ich an meines landes saum  
Und harrte bis die graue norn  
Den namen fand in ihrem born –  
Drauf konnt ichs greifen dicht und stark  
Nun blüht und glänzt es durch die mark...  
Einst langt ich an nach guter fahrt  
Mit einem kleinod reich und zart  
Sie suchte lang und gab mir kund:  
“So schläft hier nichts auf tiefem grund”  
Worauf es meiner hand entrann  
Und nie mein land den schatz gewann...

So lernt ich traurig den verzicht:  
Kein ding sei wo das wort gebricht.

Стихотворение строится на традиционном романтическом двоимирии: откуда-то издалека, из загадочного путешествия по миру грез лирический герой приносит некую вещь, которую, как «богатую и хрупкую драгоценность», он хотел бы сделать достоянием своего мира, своей «внешней жизни». Но оказывается, что для этого вещи необходимо иметь имя, которое и ищет в источнике седая норна. Необретшее имени сокровище выскальзывает из рук поэта, и мир (mein Land – «моя страна») навеки лишаются его, ведь «не может быть вещи там, где недостает слова». Образы Георге лишены конкретности, они не пластичны; поэт всячески избегает описательности и почти не употребляет прилагательных, а потому и внутренний, и внешний миры совершенно бесплотны и зыбки в своих очертаниях.

Тем важнее значение слова, которое, на первый взгляд, представлено здесь как медиатор между миром грез, сновидений, мечты, воображения (а все это содержится в семантике немецкого Traum), то есть между внутренним миром поэта и миром «внешним», миром реальности. Однако, это только один из смыслов стихотворения, причем достаточно поверхностный. М. Хайдеггер справедливо обращает внимание на то, что два последних стиха могут быть трактованы и иначе, если принять во внимание синтаксические и грамматические нюансы. Скупой на знаки препинания Георге не случайно разделяет последний и предпоследний стихи двоеточием – тем самым предложение становится не просто сложноподчиненным, а ему придается значение не прямой речи. Следовательно, sei в последнем стихе может быть прочитано не только как грамматическая форма конъюнктива («не может быть», «не должно быть»), но и как императив – «да не будет!». А тогда меняется и весь смысл стихотворения: если не будет ничего, где нет слова, значит слово и есть истинный творец вещи, то есть мир творится словом и вне него он не существует. Таким образом, слово из медиатора превращается в демиурга, а «внешний мир» теряет свою самостоятельность и оказывается полностью во власти творящей фантазии поэта, вооруженного Словом. И действительно, поэтический мир Георге – это в высшей степени рафинированный, по-своему прекрасный и совершенный искусственный мир сакрального Слова, вознесенный над миром реальным на недостижимую высоту и диктующий ему свои законы.

Принять участие в установлении «целительной диктатуры» поэзии Георге предлагал и юному Гуго фон Гофмансталу [7, с. 150]. Однако, более чем лестное предложение мэтра было мягко отклонено молодым поэтом, голос которого, правда, все увереннее звучал на фоне

символистской поэзии Европы. Влияние Гофмансталя огромно, что совсем не удивительно, но австрийский поэт все же пойдет своим путем и вместе с Райнером Марией Рильке создаст затем славу австрийской поэзии.

Австрийская литература конца 19 века отразила главные искания европейской поэзии, но не только не утратила своего самостоятельного лица, а, скорее, наоборот, его ясно обозначила. Это касается и интересующей нас проблемы языка и поэтического слова, которая осознавалась в Австрии не только как эстетическая, а и как вполне насущная и почти каждодневная.

Культура Австро-Венгерской империи была изначально полилингвистичной, причем носительницей государственного немецкого языка была хоть и титульная, но не самая многочисленная нация. Выбор языка, которым пользовался писатель, становился актом национального самоопределения, а подчас превращался и в политическую декларацию. «Выбор языка (даже «частичный») диктовался выбором ориентации. Если выходец из ненемецких земель ориентировался на центробежные, национальные силы, он выбирал для творчества родной язык, если на центростремительные, наднациональные – писал по-немецки. И становился австрийским писателем» [2, с. 79], – отмечает Д. Затонский. При этом в ситуации многоязычия постоянно находились не только немецкоязычные литераторы или писатели, жившие в иноязычном окружении, как Ф. Кафка и Р. М. Рильке, но и самые что ни на есть венские писатели: и Г. Бар, и Г. Брех, и А. Шницлер говорили в быту на венском диалекте, а писали на верхненемецком. Кроме того, сохранение и культивирование немецкого языка воспринималось в условиях рушащейся империи как знак сохранения национальной австрийской традиции.

С другой стороны, вопрос о языке обрел в Австрии и философское звучание, что не в последнюю очередь связано и с проблемой достоверности реальной жизни или ее иллюзорности. Общеввропейский кризис рационалистского и материалистского сознания особенно ярко проявился именно в Австрии, стране, превратившейся к концу 19 века в грандиозные великолепные театральные декорации, скрывающие пустоту. Казавшаяся незыблемой огромная многовековая империя была раздираема внутренними непримиримыми противоречиями; государственная власть, возглавляемая ставшим полумифическим за шестьдесят лет своего правления императором, приобретала черты чего-то загадочного и утраченного. Из чувства самосохранения Австрия предпочитала не замечать этого, но именно в атмосфере «веселого Апокалипсиса», по меткому определению Г. Бреха, появился и

эмпириокритицизм Э. Маха, и психоанализ З. Фрейда, и искореженный художественный мир Ф. Кафки, балансирующий на грани реального и ирреального, и «Доклад о кризисе языка» Ф. Маутнера. А самый влиятельный на то время в Австрии критик и теоретик литературы Г. Бар подвел итог: «Я погибло», – доказывает нам Мах. Мы лишились и языка: Маутнер разрушил в нас это последнее суеверие» [6, с. 40].

Но здесь, и уже не в первый раз за всю историю страны, австрийцев в очередной раз спасли особенности национального характера, более легкого и жизнелюбивого, чем у немцев, более привязанного к земле и не склонного к высоким философским спекуляциям. Вот почему Слово в австрийской поэзии конца 19 века звучит иначе, чем в поэзии Георге, а австрийские поэты стремятся реабилитировать его не в умозрительных абстракциях, но в реальных связях с «внешней жизнью». Об этом свидетельствует и творчество самых ярких представителей австрийской лирики этого времени Г. фон Гофмансталя и Р. М. Рильке.

Размышления о сути языка и слова занимали Гофмансталя на протяжении всей его жизни: это одна из важнейших тем его ранней лирики; на невозможности взаимопонимания и недостаточности слов построен конфликт в его поздней комедии «Тяжелый характер» («Der Schwierige»); в лирических и мифологических операх Гофмансталя предпринял попытку слить воедино слово и музыку, и воляпюк «Кавалера роз» действительно звучит как музыка венской речи 18 века. В рамках наших рассуждений придется ограничиться лишь стихами Гофмансталя, тем более что именно в них особенно заметно развитие его художественной мысли от символизма в духе С. Георге к собственному видению.

«Вселенская тайна» («Weltgeheimnis»), написанная в 1894 году, – это еще перепевы, с одной стороны, вполне романтических мотивов, с другой – откровенное подражание традициям символистской поэзии: есть здесь и таинственная глубина колодца, и поэт, заглянувший в нее, чтобы из бессвязных слов сложить песнь, и мистическое воспарение, создание высокого душевного настроения в момент приобщения к тайне. Как и в стихотворении Георге, магическое Слово не найдено, оно утрачено навсегда, а все другие слова, «переходящие из уст в уста», бесполезны и лживы.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,  
Einst waren alle tief und stumm,  
Und alle wußten drum. <...>

In unsern Worten liegt es drin,  
So tritt des Bettlers Fuß den Kies,

Der eines Edelsteins Verlies.

Der tiefe Brunnen weiß es wohl,  
Einst aber wußten alle drum,  
Nun zuckt im Kreis ein Traum herum.

Да, глубь колодца знает то,  
Что каждый знать когда-то мог  
Безмолвен и глубок. <...>

Оно лежит в словах, внутри...  
Так нищий топчет самоцвет,  
Что коркой тусклою одет.

Да, глубь колодца знает то,  
Что знали все... Оно сейчас  
Лишь сном витает среди нас.

(Пер. С.Ошерова).

Ощущение безысходности, напряженности создается формой так называемых ложных терцин (рифмовка abb, cdd), в которых рифмы не связывают строфы меж собой, а напротив, как бы замыкают их. Строфа представляет из себя законченное предложение и завершается точкой. А если учесть еще и жесткую мужскую рифму, то каждая строфа превратится как бы в круглый тяжелый камень, падающий в воду того самого колодца, которым начинается и заканчивается стихотворение.

И все же символизм Гофмансталя не немецкого, а собственного, австрийского образца, его стиху далеко до суровой чеканности стиха Георге. Гофмансталь не так категоричен в понимании избранности поэта и в его претензиях на владение Словом, ведь смысл сакрального Слова явлен в предчувствии и ребенку (совершенно романтический ход!), и женщине, да и знали его раньше все, пока были «глубоки и немые», то есть не потопили истинное Слово в пустых словах обыденности. Кроме того, важнейшее условие для обретения тайны бытия – любовь, причем не некое мистическое единение душ, а вполне земная и человеческая: женщина передает тайну в своих поцелуях. В отличие от Георге, Слово Гофмансталя отнюдь не творит миры, оно лишь хранит вселенскую тайну, что, впрочем, тоже не мало. И все же оно не трансцендентно человеческому бытию, оно витает, «сверкает в кругу» людей, и нужно только научиться его понимать.

Перекличка художественных образов в стихотворениях Георге и Гофмансталя очевидна, но Гофмансталь более конкретен, его образы более пластичны и весомы: если у Георге речь идет о «богатой и хрупкой драгоценности», то у Гофмансталя драгоценный камень слова спрятан просто в куске гравия, а имеет с ним дело не седая норна, а просто нищий,

топчущий каменную дорожку. Гофмансталь «заземляет» проблему слова, он ищет его связи с реальным миром и вполне обыкновенными людьми. И это почти удается ему в стихотворении, написанном всего годом позже, чему не стоит удивляться, поскольку молодой поэт отличался феноменально быстрым развитием и удивительно ранней творческой зрелостью.

Стихотворение 1895 года называется знаменательно – «Баллада внешней жизни» («Ballade des äußeren Lebens»).

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen  
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,  
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süße Früchte werden aus den herben  
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder  
Und liegen wenig Tage und verderben.

Und immer weht der Wind, und immer wieder  
Vernehmen wir und reden viele Worte  
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder.

Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte  
Sind da und dort, voll Fakeln, Bäumen, Teichen,  
Und drohende, und totenhaft verdorrte...

Wozu sind diese aufgebaut? und gleichen  
Einander nie? und sind unzählich viele?  
Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?

Was frommt das alles uns und diese Spiele,  
Die wir doch groß und ewig einsam sind  
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommts, dergleichen viel gesehen zu haben?  
Und dennoch sagt der viel, der "Abend" sagt,  
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt  
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

И дети вырастают с грустным взором,  
В неведеньи растут и умирают,  
И человек идет своей дорогой.

И терпкий плод под солнцем вызревает,  
И упадает с дерева ночного,  
И мало дней лежит, и погибает.

И снова веет ветер, и все снова  
Мы ощущаем и тоску, и радость,

И слово внемлем, и внимаем слову.  
И вдаль ведут пути. И за оградой  
Встают селения - в огнях, с прудами,  
И грозные, и мертвенные рядом...  
К чему они воздвигнуты? И сами  
Несхожи так? И их несчетно много?  
Смех, плач и смерть - что управляет вами?  
К чему нам это все? И игр тревога?  
Нам, кто велик и одинок, и вдаль  
Бесцельно странствует своей дорогой.  
К чему нам это все - земля и воды?  
Но много значит слово "вечер"- слово,  
Струящее и мудрость, и печаль  
Как полость сот поток тяжелый меда.

(Пер. В. Адмони)

«Внешняя жизнь» проходит перед глазами лирического героя в своем многообразии, взаимосвязанности и удручающей бессмысленности. Теперь Гофмансталь пользуется классической формой терцин, чего, к сожалению, не передают переводы стихотворения. Гибкими, но неразрывными нитями своих рифм терцины сшивают воедино отдельные части мироздания, которые, кажется, только этим-то и связаны друг с другом. Никаких причинно-следственных закономерностей герой стихотворения не видит, а потому анафора «и» теряет свою спокойную эпическую величавость и звучит как недоуменное восклицание человека, вдруг обнаружившего парадоксальную связь несвязанных меж собой вещей.

В двух первых строфах господствует эпическое время, застывшее и обозримое, словно пространство – путь детей от жизни к смерти, созревание и смерть фруктов, птиц. Мы видим одновременно начало и конец (но не причину и цель происходящего!), жестокость и равнодушие мира, бессмысленность и невинность жертвы («в неведеньи растут и умирают»).

Веяние ветра, вторгающегося вместе с очередным «и» в третью строфу, раздвигает пространство, и если до этого мы всматривались в отдельные детали мировой мозаики, то теперь оказываемся вознесенными на высоты, с которых обозреваем бесконечные ландшафты, полные огней, деревьев, селений. Впрочем, это многообразие совершенно чуждо лирическому герою, оно его пугает, поскольку видится как искусственная неодушевленная конструкция: «К чему они воздвигнуты?». И совершенно в духе австрийских традиций,

круто замешанных на барочной образности, мир предстает огромным театром, где на фоне заботливо выстроенных декораций люди, предметы, даже чувства и ощущения (усталость, радость, слезы) разыгрывают какой-то непонятный и бессмысленный спектакль. В. Адмони передает это как «игр тревога», и хотя в оригинале слова «тревога» нет, его использование переводчиком кажется вполне оправданным тем общим тревожным настроением, которое нагнетается к концу стихотворения.

Лирический герой, чувствующий себя по-романтически великим и одиноким, пытающийся дистанцироваться от «внешней жизни», оказывается вовлеченным в эту игру, его недоумение перерастает в смятение и страх; мало того, он понимает, что его личность, самостоятельность, единичность растворяются в дурной всеобщности. В этом стихотворении поэт не говорит «я», но только – «мы», он вообще избегает единственного числа, ведь в мироздании «всего бесчисленно много».

Напряжение между «внешним» и «внутренним» миром достигает своей кульминации, но разрешить его однозначно в пользу того или другого Гофмансталь не хочет. В отличие от Георге, он не человек альтернатив, и мир, строящийся на полярностях, не для него. Вот тут-то у Гофмансталя и появляется Слово, связывающее «внешнюю» и «внутреннюю» жизнь и привносящее в мир гармонию.

Четыре заключительных стиха снимают конфликт и завершают картину мироздания. После отчаянного восклицания «К чему нам это все?» появляется некто, кто отвечает на вопросы: «Но много скажет тот, кто скажет «вечер». Впервые Гофмансталь говорит о человеке в единственном числе, ибо это человек, постигнувший мир, а значит обретший и свою единичность, и спокойное понимание, и достоинство.

Слово «вечер» сакрально, оно качественно отлично от обыденных слов, которые уже упоминались в стихотворении: «Мы внимаем и произносим много слов», – так говорится в третьей строфе. В. Адмони заменяет здесь в своем в целом очень хорошем переводе «слова» на «слово», множественное число на единственное, что в данном случае искажает смысл всего стихотворения. Ведь повседневные слова не только многочисленны, они ложны, пусты, подобны вою ветра над бесконечными просторами. Гофмансталь тонко инструментует свое стихотворение, и «слова» (Worte) оказываются вовлечены в игру долгих [e] и [i], в аллитерацию [w] и [f]:

Und immer weht der Wind, und immer wieder  
Vernehmen wir und reden viele Worte...

Ключевое же слово «вечер» (Abend) звучит иначе благодаря долгому глубокому [a]. Вечер – это и завершение настоящего дня, и предчувствие будущего утра; вечер – это переход к таинственной ночи, несущей



И я увижу, что земле мала  
Околица, она переросла  
Себя и стала больше небосвода,  
А крайняя звезда в конце села,  
Как свет в последнем домике прихода.

Сразу обратим внимание на новую точку зрения: в стихотворении Георге говорил лирический герой, маска автора; Гофмансталь прятался за множественное число (не «я», а «мы»); Рильке же начинает с «я», и по искренности тона стихотворение звучит очень автобиографично. Кстати, и в заглавии упоминается именно читающий, а не книга, как в русских переводах.

Многое в стихотворении Рильке похоже на «Балладу» Гофмансталя и все же не похоже на нее. Человек у Рильке не ищет сакрального слова, он, кажется, уже владеет им, словом, записанным на страницах «трудной книги». По всей видимости, это не те пустые слова, которыми люди обмениваются походя – написанное слово приобретает особую весомость, значимость. Время остановлено, поскольку в горних сферах оно не имеет власти, пространство предельно сжато до страниц книги.

Но вот происходит таинство: вместо «робкой путаницы слов» на страницах воссияло одно слово – «вечер» (у Пастернака оно заменено словом «закат»). Вечер, который разметал все слова, ставшие уже не нужными; вечер, представший перед мысленным взором увлеченного чтением человека в своем пластическом воплощении – раскинувшиеся над садами небеса, темнеющие дороги, приглушенные звуки. Само слово Abend наполнено для Рильке не только звучанием, как для Гофмансталя, но и чувственно осязаемой реальностью.

Магия слова, привносящего в мир содержание, в стихотворении Рильке столь велика, что переводчики часто идут у нее на поводу. О тихой, но наполненной глубоким смыслом беседе, идет речь и в переводе Пастернака. Но ведь у Рильке нет никакого разговора, никаких слов, а лишь звуки! А. Карельский переводит:

<...>темнеют люди, ширятся дороги,  
и странно вятен звуков смысл немногих,  
что бродят где-то на путях ночных.

Звук – это тоже Слово, но произнесенной не нами, а вселенной, и величайшее таинство – постижение этого языка, слияние внутреннего и «внешнего».

Чудо являет себя, и герой Рильке знает, что, подняв глаза от книги, он не столкнется с диссонансом, поскольку «там, снаружи, то же, чем я живу внутри, и там, и здесь – все беспредельно». Теперь можно не бояться вовлеченности в мироздание, напротив, она даже благо, ибо человек осознал себя творцом.

Структура этого «внешне-внутреннего» мира имеет и горизонтальное измерение (последний домик), и вертикальное (первая звезда). Это параметры одной мировой системы, где едины земное, обыденное и небесное, божественное: звезда говорит не только со звездой, но и с последним «домиком прихода». Об этом точно пишет А. Карельский: «Так материализуется в слове, в стихе вознесение духа, его выход за земные пределы. Столь излюбленная в германском любомудрии трансценденция здесь не только рефлекируется и декларируется, но и встраивается в мироздание как кровля, как его зримый, рукотворный венец» [3, с. 188].

Там, где Гофмансталь набрасывает эскизы и ищет решения, Рильке уверенно проектирует и строит. Путь Гофмансталя – вслушивание в мироздание, бережное и осторожное вживание в него, постижение бесконечности с помощью магического орудия поэта – слова. Мир поэта – набросок, силуэт таинственного, это реальность, размытая особым художественным видением. Рильке пользуется словом как орудием труда и строительным материалом. Слово у него не только смело воплощает мысль и чувство, но и предшествует им, само их порождает. Мир Гофмансталя – соты, к меду которых человек с трепетом припадает. Мир Рильке – величественный собор, в возведении которого человек принимает полноправное участие.

У позднего Рильке это выражено еще более определенно. В «Сонетах к Орфею» он утверждает величие поэтического слова и величие творца. И все же поэт для Рильке – не только демиург, как у Гоге, он еще и слуга, точнее – служитель мира горнего и дольного. «Wir sind nur Mund» («Мы лишь уста»), – начинает Рильке одно из стихотворений 1923 года. Величие Творца и мира слишком безмерны и тяжелы для человека, и поэт принимает на себя биение божественного пульса, чтобы в крике боли передать его людям. Поэт – это уста, из которых в мир исходит божественное Слово; уста, не замкнутые молчанием, а говорящие, поющие хвалу, даже мучимые болью, поскольку принадлежат они не небожителю, а человеку. Слава поэта не в самовозвеличивании, а в смирении, в том великом Служении, о котором позже будет писать Г. Гессе в «Игре в бисер». Так австрийская поэзия вырывается из круга проблем, нагромоздившихся в европейской поэзии вокруг «кризиса языка», и избегает при этом опасного скатывания к герметической замкнутости поэтического мира, а то и вовсе к молчанию, как это случилось в литературе других стран.

*В завершение* отметим, что во многом именно поэтому австрийская поэзия конца века стала так популярна в Европе и даже в какой-то мере не просто возродила славу литературы Австрии, а и просто

создала ее. Австрийская озабоченность проблемами земного бытия была особенно притягательна и для литературы России, где, как известно, поэт всегда был больше, чем поэт. Не зря Н. Гумилев завершает свои рефлексии по поводу Слова («Слово» – так очень конкретно названо его известное стихотворение) прямой отсылкой к Гофмансталю:

Мы ему (слову – *О.К.*) поставили пределом  
Скудные пределы естества,  
И, как пчелы в улье опустелом,  
Дурно пахнут мертвые слова.

Совсем не случайно в русских поэтических кругах с большим пиететом относятся к классикам символизма, таким, как С. Георге, но неизмеримо чаще и с неизмеримо большей любовью переводят Гофмансталя, а особенно Рильке. Впрочем, история и судьба этих переводов, обусловленность слова автора и слова переводчика культурными и художественными парадигмами *fin de siècle* могли бы стать интересной темой последующих размышлений.

1. Зарубежная литература XX века. 1871–1917.– М., 1981.
2. Затонский Д. Австрийская литература в XX столетии.– М., 1985.
3. Карельский А. Человек во вселенной. // Иностранная литература.– 1990.– № 7.
4. Литературные манифесты западноевропейских романтиков.– М., 1980.
5. Русская литература XX века. Дооктябрьский период.– М., 1980.
6. Bahr H. Vernunft und Wissenschaft.– Wien, München, 1917.
7. Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal.– Brl., 1938.
8. Heidegger M. Unterwegs zur Sprache.– Phullingen, 1960.

*Нина Сапрыгина*  
**К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕСТАВРАЦИИ  
ТЕКСТА. ОПЫТ РЕСТАВРАЦИИ РУССКИХ  
СТИХОТВОРЕНИЙ Р. М. РИЛЬКЕ**

Существует точка зрения, согласно которой в текстах произведений классики или в текстах произведений, созданных литераторами, чьё имя обладает высоким авторитетом, нельзя ничего изменять, а следует сохранять эти тексты в священной неприкосновенности. Чисто технологическое сбережение текстов, обладающих культурной значимостью, – в виде рукописей и публикаций – необходимо для цивилизации как часть памяти человечества о своём прошлом. Однако нас интересует вопрос о сохранении текстов в сознании читателей. И в этой области мы видим, что одни тексты являются объектом постоянного внимания и интереса, другие то утрачивают интерес, то вновь его привлекают. В механизме привлечения читательского внимания – его актуализации, «фокализации» – существенную роль играют привносимые в первоначальный текст изменения. Так, М. А. Булгаков по заказу Московского Художественного театра создал сценический вариант «Мёртвых душ» Н. В. Гоголя, подойдя к выполнению своей литературной задачи творчески: в частности, включил в инсценировку эпизоды, изображающие Гоголя в Риме, из «прекрасного далека» взирающего на Россию.

Итак, в литературном процессе, являющемся частью культурных процессов, мы встречаемся с примерами вмешательства одних авторов в тексты, написанные другими авторами. При этом целью вмешательства в первоначальный текст является актуализация читательских и зрительских впечатлений, создание дополнительных «опорных сигналов» для того, чтобы текст, существовавший ранее для читателя в категориях «там, тогда, далёкий», стал восприниматься им в категориях «здесь, сейчас, близкий». Как известно, только в последнем случае индивид связывает воспринимаемые события со своим собственным «Я». Вопрос, волнующий тех, кто участвует в актуализации текста, меняющегося по сравнению с оригиналом, – насколько искажается авторский замысел, не наносят ли изменения ущерб авторской идее. Чем выше авторитет писателя, тем строже склонны судить за отступления от авторского текста.

Не только перенос текста в другие каналы восприятия, но и воспроизведение текста в условиях другой эпохи требуют внесения изменений. Книги, созданные до реформы орфографии 1918 года, перепечатываются в соответствии с новыми правилами и в современной пунктуации. Но, и следуя новым правилам, публикаторы должны бережно

относиться к авторским особенностям орфографии и пунктуации, если они становятся смыслообразующими. Так, Александр Блок вводил различия в написании слов, которые приобретали в его поэтике символическое значение: *жолтый* – ‘недобрый, зловещий’ наряду с *желтый* – ‘обозначение цвета’, *мятель* – ‘мятеж, тревога’, наряду с *метель* – ‘явление природы’. «Желанием соблюсти волю автора объясняются также некоторые расхождения пунктуации, сохранённой в текстах Блока, с действующими ныне правилами» [5, с. 704].

Следует обратить внимание на процессы деактуализации некоторых текстов – потерю или отсутствие читательского интереса к ним. Эти процессы связаны не только с представлением о том, что текст непонятен или принадлежит далёким от читателя областям культуры. Утрата интереса к тексту может вызываться тем, что текст незакончен, недоработан автором. Такое представление о конкретных текстах читателю предоставляют посредники – комментаторы, редакторы, публикаторы. М. О. Чудакова с удовлетворением отмечает, что пришла эпоха, когда печатание черновиков рукописей А. С. Пушкина обозначило «возникновение интереса не к творческим результатам, хотя бы и фрагментарным (целым строфам и проч.), а к рукописи как стенограмме творческого процесса – <...> отныне всякая строка великого поэта драгоценна для потомства» [7, с. 76]. Однако сохраняет свои позиции точка зрения среднего читателя, что из произведений классиков публиковать следует только шедевры. Произведения личного плана, в том числе письма классиков, должны быть известны лишь специалистам. Последнюю точку зрения обосновал в русской культуре писатель И. А. Гончаров. Его позиция основана на чувстве гармонии и стремлении к идеалу. Обращение к черновикам писателя может разрушить представление о гармонии, которую автор создавал в своём творчестве, свести на нет результаты его труда. Взгляд на черновики писателя как на нечто незавершённое и якобы несовершенное плавно переходит в позицию неприятия так называемых незаконченных произведений.

Психология восприятия сообщения представляет убедительные данные о том, что конечный участок сообщения обрабатывается мозгом иначе, чем начало и середина его, и хранится в другой области памяти [3, с. 336]. Часто, если по какой-то причине прерывается чтение, незавершённый текст не запоминается. Вспомнить, что знакомство с этим текстом было в личном читательском опыте, позволяет только повторное восприятие этого текста читателем. Существует и совершенно противоположное явление, известное в психологии как «эффект Зейгарник», – более чёткое запоминание незаконченных действий, чем завершённых. А. Р. Лурия обращал внимание на то, что «лучшее

запоминание незаконченных действий объясняет, почему произведение с острым сюжетом и неразрешённой фабулой лучше запоминается и почему это запоминание прочно держится, пока произведение не дочитывается до конца. Оно же объясняет тот факт, что нерешённые задачи продолжают прочно удерживаться в памяти, пока сохраняется то напряжение, которое устраняется при их решении» [4, с. 221–222]. А. Р. Лурия также отмечал, что прочность эмоциональной памяти (которая, безусловно, проявляется у читателя художественных произведений) и памяти на нерешённые задачи может быть объяснена силой ориентировочного рефлекса, активизируемого как в ситуациях поиска, так и при эмоционально окрашенных переживаниях.

Восприятие текста черновика, текста неоконченного произведения и текста, не до конца прочитанного, объединяет ситуация неизвестности конца и общий вывод о непонятности, мотивируемый незавершённостью финала.

Известны произведения, конец которых намеренно не был сочинён автором. Под «концом» в данном случае подразумевается сюжетный ход, содержащий ожидаемую читателем важную информацию о герое. Часто используется приём представления основной истории как незаконченной рукописи. Рассказ о том, что объединяет повествователя и рукопись, может находиться в конце или в начале произведения, как, например, у М. А. Булгакова в романе «Записки покойника (Театральный роман)». По нашему мнению, «Театральный роман» представляет собой завершённое произведение с кольцевой композицией, сюжетный финал которого сообщён вначале, а значит, после конечной фразы романа следует мысленно вернуться к его началу. С точки зрения новой литературы XX века, конец – это не финал сюжета, а итог, вывод, к которому приходят автор и читатель, окончательное переживание. Оно не тождественно финальному сообщению о новом факте биографии героя, которое может стать заключением для общего вывода.

В прямой связи с особенностями поэтики XX века стоит высказывание А. Ахматовой в разговоре с Э. Бабаевым о том, что «незавершённые» прозаические произведения Пушкина, которые сам поэт называл «отрывками», на самом деле завершены. «Пусть нас не обманывает форма», – говорит Анна Ахматова. Ведь и «Онегин» обрывается как натянутая струна» [1, с. 153–156]. В самом деле, если не искать формальных, принятых в литературе XIX века, знаков финала, а попытаться представить продолжение судеб героев, то пушкинские «Сцены из рыцарских времён» – завершённое произведение. Читатель знает, что монах Бертольд Шварц – историческое лицо, изобретатель пороха. Пьеса Пушкина обрывается на том, что Бертольд Шварц хочет

испытать своё изобретение, проверив его на крепостной стене, а в крепости заключён несчастный Франц. Финал несомненен – стена крепости упадёт, и Франц выйдет на свободу. Становится понятным, почему оборвался вербальный текст пьесы. Финал пьесы можно увидеть в движущихся образах, аналогичных кинематографу, и при этом не будет сказано ни одного слова.

В. Я. Брюсов воспринял стихотворение Пушкина «Египетские ночи» как незавершённое и рискнул написать поэму «Египетские ночи», которая стала бы продолжением и окончанием пушкинского сюжета. Между тем, история, изложенная Брюсовым, не содержит ничего нового по сравнению с тем, что сказано у Пушкина, – она лишь более подробно развёртывает то, что было выражено у Пушкина сжатым намёком. Оконченной является (вопреки распространённому мнению) и поэма А. Блока «Возмездие». Последний её фрагмент, написанный Блоком незадолго до смерти, будучи не вполне отшлифованным, всё же завершает сюжет и в этом смысле является финалом.

Представление о завершённости/незавершённости произведения зависит не только от нашей способности представить целое, но и от гармонических признаков. Представление о незавершённости создают признаки необработанности текста – неоконченные предложения, бессвязность фрагментов, реже – грамматические ошибки. Между читателем и автором таких неотделанных заметок должен появиться посредник – редактор-публикатор, который объяснил бы причины незаконченности и неотшлифованности текста, а также обосновал бы ценность текста для читателей – причины того, почему читательскому вниманию предлагается несовершенный текст. Иногда появление отрывочных, неотделанных заметок в некоем более совершенном тексте – особый приём. М. А. Булгаков в рассказе «Морфий» предоставляет запискам героя основное место, а комментатору-рассказчику отводит минимальные позиции. Причина внимания к дневнику героя – его гибель из-за невозможности преодолеть наркотическую зависимость. «Публикация» заметок героя мнимым повествователем – предостережение читателю.

Произведения, которые мы назвали, несут формальные признаки незаконченности, но на самом деле являются завершёнными.

Другой род неоконченных произведений представляют собой вещи, в которых признаки необработанности требуют серьёзного редакционного вмешательства. В них возможны грамматические ошибки, опiski или опечатки, встречается механическая замена осмысленного слова на бессмысленное, есть недописанные или пропущенные слова. Такие тексты нельзя предъявлять читателю без редакционной или корректорской правки. Даже у выдающихся писателей и поэтов в черновых записях встречаются подобные дефекты. При дальнейшей отделке текста они, как правило,

устраняются авторами. Но если текст не публиковался и не правился, то у редактора возникают задачи: 1) правильно понять фрагмент текста, где из-за формальной ошибки возникает пропуск в содержании – лакуна; 2) вносить изменения, целью которых является восстановление понимания, весьма осторожно – с минимумом поправок в оригинальном тексте.

В ситуации, когда перед нами текст, созданный большим художником, редактирование должно быть особенно бережным. Основная задача редактора остаётся аналогичной задаче редакционной правки – привести неотделанный текст, содержащий ошибки и небрежности, в состояние литературного, приемлемого для читателя. Но для современного редактора недопустимо, чтобы возникло искажение смысла оригинала. Известно, что В. А. Жуковский, с целью смягчить вольнолюбивый пафос стихотворения А. С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» так отредактировал строки пушкинских стихов: *И долго буду тем народу я любезен <...>, Что пределью живых стихов я был полезен.* Пример со вмешательством Жуковского в пушкинский текст показывает, что проблема редактирования произведений, обладающих высоким художественным потенциалом, – не частное дело текстологов. Здесь уместно ввести понятие «реставрация» – удачное восстановление утраченного пропуска, исправление, повышающее художественную ценность спорного фрагмента.

Известно, что при исполнении романсов и певцы, и порой сами композиторы меняют слова стихов, на которые написана музыка. Иногда эти изменения делают текст более примитивным. Но порой возвращение к первоначальному варианту не улучшает ситуацию – иногда текст оригинала утяжеляет восприятие или входит в противоречие с ритмическим рисунком музыки. В стихотворении Алексея Будищева «Только вечер затеплится синий...», на которое композитором А. Обуховым был написан романс «Калитка», сказано *И чадру на головку надень.* Вместо этих слов исполняют известный вариант *Кружева на головку надень.* Сохранение слова *чадра* изменило бы восприятие ситуации романса – возник бы рассказ о любви к женщине-иноверке, что привело бы к мыслям о мести её соплеменников, о моральной ответственности самого влюблённого. Между тем смысл романса – искреннее чувство, за которым не стоит ничего тёмного.

Стихотворение А. А. Фета, послужившее основой популярного романса, начинается строками: *Сияла ночь. Луной был полон сад. Лежали / Лучи у наших ног в гостиной без огней.* Начало романса звучит так: *Сияла ночь. / Луной был полон сад. / Сидели мы с тобой в гостиной без огней.* Слово *лежали* исчезло, ибо оно, выбиваясь из рисунка мелодии,

чрезмерно привлекало внимание, уводя от правильного восприятия атмосферы, создаваемой поэтом.

В стихотворении А. С. Пушкина «Стрекотуня белобочка...» есть строка с недописанным словом *На заре ... алой*. Композитор Г. Свиридов, сочинив ораторию на стихи Пушкина, дополнил эту строку *На заре багровой, алой*.

Перечисленные изменения текста, кроме поправок Жуковского в пушкинском стихотворении, суть примеры реставрации – художественного изменения фрагмента текста с целью включения его в ситуацию, когда произведение получает жизнь, – становится актуальным связующим звеном между его популяризатором и слушателями (читателями). При этом цель реставрации, в отличие от цели художественного редактирования, – максимальное сохранение впечатления, которое хотел передать автор. Целью редактирования, осуществлённого Жуковским над стихами Пушкина, было достичь компромисса – обойти цензуру и добиться того, чтобы стихотворение Пушкина, пусть даже в изменённом виде, было опубликовано и стало известно массовому читателю. Иногда обе цели – реставрирование и редактирование – объединяются в единой задаче: сделать текст, почему-либо оказавшийся за пределами внимания широкого читателя, фактом культурной жизни общества. Подобного эффекта в своё время добилась Алла Пугачёва в 1979 году, когда произвела весьма спорное соединение стихов О. Э. Мандельштама с ритмами частушки и вальса. При этом строка О. Э. Мандельштама *Петербург, я ещё не хочу умирать* (из стихотворения «Я вернулся в свой город, знакомый до слёз...») исполнялась певицей так: *Ленинград, Ленинград, / Я ещё не хочу умирать*. И хотя стихи Мандельштама не напевали на мелодии, предложенные Пугачёвой, интерес к творчеству и судьбе Мандельштама стал всеобщим.

Теперь обращаемся к практической стороне нашего исследования. Нами была осуществлена реставрация 4-х стихотворений Райнера Мария Рильке, написанных поэтом в 1900–1901 гг. на русском языке [6, с. 366–369]. Поэт, испытывая глубокий интерес к русской культуре, самостоятельно изучал русский язык, дважды путешествовал в Россию, встречался со Львом Толстым. В стихотворениях Рильке на русском языке отражается видение русской культуры и русской ментальности поэтом, но также и своеобразие собственного поэтического мира Рильке. Вместе с тем в этих стихах отразилось недостаточное знание поэтом русской грамматики и особенностей русского ударения. Но и в том виде, в каком их обнаружили исследователи, русские стихи Рильке создают впечатление поэтического взлёта, богатства метафор, тонкости видения мира.

Мы считаем, что художественные достоинства русских стихов

Рильке дают им право на внимание массового читателя. Но для этого потребовалось произвести редактирование и художественную реставрацию этих стихов. В чём-то наша задача сближалась с редактированием и правкой стихотворений при переводе.

Основные задачи при реставрации: 1) проникновение в смысл оригинала 2) сохранение смыслового единства стихотворения при реставрации значения отдельных фрагментов; 3) устранение ошибок и речевых погрешностей; 4) замена слов семантически пустых или малосодержательных на образно ёмкие, но с сохранением смыслового единства; 5) сохранение фонетического облика стихотворений.

В целом для отражения целей реставрации уместно воспользоваться словами, высказанными Александром Грином: «Творить – это ведь разделять, вводя своё в массу чужой души. <...> [Художник] собрал всё моей души, <...> лишь бы подобно было цыганке Кармен качеством впечатления» [2, с. 132]. Основными качествами впечатлений от русских стихов Рильке становятся свежие пластичные, «нежесткие» (в отличие от последующей поэтики XX века) метафоры, некоторая наивность в выражении мысли и чувства, связанная с чистотой и искренностью, и в то же время пристальное, поражающее тонкостью нюансировки деталей, вглядывание в мир другой страны, другой культуры. Вместе с тем впечатление беспомощности в выражении мыслей, недостаточной грамотности автора в русском языке реставратор-редактор должен устранить.

Некоторые неясности авторского замысла нам не удалось постичь. Так, в стихотворении «Пожар» непонятно, значит ли слово *ночь* действительно ‘ночь’ или это *вечер* (в западных языках это время суток обозначается одним словом), настоящий ли *пожар* имеет в виду поэт или вечернюю зарю. Также неясно, что означает фраза *Домик одинок закрылся*. Если кто-то закрыл в домике ставни изнутри, то домик не одинок – в нём кто-то есть. В случае подобных неясностей их приходится обходить или создавать свою версию того, что, возможно, хотел сказать поэт.

### **Оригинал – Р. М. Рильке**

#### **ЛИЦО**

Родился бы я простым мужиком,  
то жил бы с большим просторным лицом:  
в моих чертах не доносил бы я,  
что думать трудно и чего нельзя  
сказать...

И только руки наполнились бы  
моею любовью и моим терпеньем, –

но днем работой-то закрылись бы,  
ночь запирала б их моленьем.  
Никто кругом бы не узнал – кто я.  
Я постарел, и моя голова  
плавала на груди вниз, да с теченьем.  
Как будто мягче кажется она.  
Я понимал, что близко день разлуки,  
и я открыл, как книгу, мои руки  
и оба клал на щеки, рот и лоб...  
Пустые сниму их, кладу их в гроб,–  
но на моем лице узнают внуки  
все, что я был... но все-таки не я;  
в этих чертах и радости и муки  
огромные и сильнее меня:  
вот, это вечное лицо труда.

#### ПОЖАР

Белая усадьба спала,  
да телега уехала  
в ночь куда-та, знает Бог.  
Домик, одиноко, закрылся,  
сад шумел и шевелился:  
после дождя спать не мог.  
Парень смотрел ночь и нивы  
то летел, не торопясь,  
между нами молчаливый  
неоконченный рассказ.  
Вдруг он замолк: даль сгорела  
Ведь и небосклон горит..  
Парень думал: трудно жить.  
Почему спасенья нет?–  
Земля к небесам гладела,  
как бы жаждала ответ.

#### УТРО

И помнишь ты, как розы молодые,  
когда их видишь утром раньше всех,  
все наше близко, дали голубые,  
и никому не нужно грех.  
Вот первый день, и мы вставали  
из руки Божья, где мы спали –  
как долго – не могу сказать;  
Все бывшее былина стало,

и то, что было очень мало,—  
и мы теперь должны начать.  
Что будет? Ты не беспокойся,  
да от гибели не бойся,  
ведь даже смерть только предлог;  
что еще хочешь за ответа?  
да будут ночи, полны лета  
и дни сияющего света  
и будем мы и будет Бог.

#### СТАРИК

Все на полях: избушка уж привык  
к этому одиночеству, дышает  
и лаская, как няня, потушает  
плачущего ребенка тихий крик.  
На печке, как бы спал, лежал старик,  
думал о том, чего теперь уж нет,—  
и говорил бы, был бы как поэт.  
Но он молчит; даст мир ему господь.  
И между сердца своего и рот  
пространство, море... уж темнеет кровь  
и милая, красавица любовь  
идет в груди больш' тысячи годов  
и не нашла себе губы,— и вновь  
она узнала, что спасенья нет,  
что бедная толпа усталых слов,  
чужая, мимо проходила в свет.

#### **Реставрация Н. В. Сапрыгиной**

##### ЛИЦО

Простым бы я родился мужиком,  
Широкоскулым бы глядел лицом.  
В его чертах тогда б не отражалось,  
О чём помыслил, что не досказалось.  
Тогда бы только руки наполнялись  
Моей любовью, кротостью, терпеньем.  
Днём за работою соединялись,  
Ночь запирала б их моленьем.  
Никто б на свете не узнал, кто я.  
Я постарел, и голова моя,  
Склонясь на грудь, плывёт вниз по теченью.  
Так легче.

На исходе день разлуки.  
И я открыл, как книгу, свои руки,  
Ладони клал на губы, щёки, лоб...

Их разомкнут, когда положат в гроб.  
И на моём лице увидят внуки  
Всё, чем я был... Но я ли сам, когда  
В чертах проступят радости и муки  
Величественного лица труда.

#### ПОЖАР

Дремлет белая усадьба  
В ночь телега едет (знать бы,  
Как далёко ляжет путь!)  
Домик за листвою скрылся.  
Сад шумел и шевелился:  
Как после дождя уснуть!

Парень вглядывался в нивы.  
И летел, не торопясь,  
Между ними молчаливый  
Неоконченный рассказ.

Даль умолкла и сгорела.  
Небосклон едва горит...  
Парень думал: трудно жить.  
Почему спасенья нет?  
В небеса земля смотрела,  
Слышать жаждала ответ.

#### УТРО

И помнишь ты, как розы молодые,  
когда их видишь утром раньше всех,  
раскрылись. Рядом – дали голубые,  
всё близко. Никому не нужен грех.

Вот первый день, когда мы покидали  
ладони Божьи, где мы спали,  
как долго, – не могу сказать.  
Всё прошлое былиной стало,  
и мы теперь должны сначала  
страницу новых дней начать.

Что будет? Ты не беспокойся,  
лихой погибели не бойся.  
Ведь смерть – едва ли не предлог,

чтобы явиться за ответом.

Да будут ночи полны лета,  
и дни сияющего света,  
и будем мы, и будет Бог.

#### СТАРИК

Все на полях. Домишко уж привык  
К дневному одиночеству – вздыхает  
И ласково, как няня, утишает  
Ребёнка плачущего тонкий крик.

Недвижно на печи лежал старик –  
То погружался в сон, то размышлял.  
Поэта в нём никто не разгадал:  
Ведь он молчит. Даст Бог ему покой.

Сквозь губ заслон меж миром и душой  
Простор распахнут... Уж темнеет кровь.  
И видится: красавица любовь  
Идёт навстречу вот уж сотни лет,  
Но милых уст не сыщёт. Видно, нет  
Спасенья... Лишь толпа усталых слов,  
Чужая, мимо проходила в свет.

В заключение обобщим, что художественная реставрация – это исправление фрагментов первоначального текста, имеющих дефекты, с целью улучшения художественного впечатления от целого, для создания впечатления завершенности. Коммуникативная цель реставрации – введение текста в широкий культурный обиход. Наша реставрация стихотворений Рильке не является окончательной редакцией – возможна работа над дальнейшим совершенствованием звучания и стиля этих произведений. Но работу следует проводить в соответствии с теми принципами, которые мы проиллюстрировали в нашей статье.

1. Бабаев Э. Пушкинские страницы Анны Ахматовой // Новый мир.– 1987.– № 1.
2. Грин А. С. Собр. соч.: В 6 тт.– Т.3.– М.: Правда, 1980.
3. Линдсей П., Норман Д. Переработка информации у человека.– М.: Мир, 1974.
4. Лурия А. Р. Лекции по общей психологии.– СПб.: Питер, 2004.
5. Орлов В. Н. От редактора-составителя // А.А. Блок. Сочинения.: В 2 тт.– М.: ГИХЛ, 1955.– Т. 1.
6. Рильке Р. М. Новые стихотворения.– М.: Наука, 1977.
7. Чудакова М. О. Рукопись и книга: Рассказ об архивоведении, текстологии, хранилищах рукописей писателей.– М.: Просвещение, 1986.

*Анна Шиян*

**ПРОБЛЕМЫ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ  
ЭСТЕТИКИ В РАБОТАХ РУССКИХ ФИЛОСОФОВ  
ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА**

Начало развития феноменологии в России связано с именем Густава Густавовича Шпета. Ученик и последователь Гуссерля, он предложил собственный вариант феноменологической философии, который разрабатывал в своих работах, начиная от «Явление и смысл» и заканчивая «Внутренней формой слова».

В 10-20 годы в Москве вокруг Шпета образовалась группа молодых философов, объединившихся в кружок под названием «Квартет». С точки зрения развития идей феноменологической философии, интересны прежде всего работы Н. Жинкина, Н. Волкова, А. Ахманова. Работы этих философов привлекают своим глубоким пониманием проблем феноменологии и стремлением разработать пути их решения, опираясь, в том числе, и на русскую философскую мысль.

Особое место в исследованиях московских феноменологов занимает эстетическая проблематика. Область эстетического привлекала русских феноменологов прежде всего тем, что это прежде всего сфера непрактического, непрагматического интереса. Это то, что мы не можем непосредственно использовать в своей повседневной жизни. Заостренность на этой стороне эстетического подчеркивает его близость к феноменологическим смыслам. Ведь феноменологическая установка (в гуссерлевском варианте феноменологии) – это установка незаинтересованного наблюдателя. С этой точки зрения Шпет остался ей верен и на страницах своих поздних произведений. Вспомним, только в «Явлении и смысле» Шпет говорит о внутреннем смысле как назначении предмета в практическом смысле (что довольно далеко от гуссерлевской феноменологии), а во всех других произведениях он сосредоточивает свое внимание на предметах эстетических, языковых и пр., то есть на том, что имеет не прагматическую или не только прагматическую функцию.

Русские феноменологи выступают против дилеммы, на которой основывается современная им эстетика: предмет – переживание. Наиболее феноменологически строгое обоснование этого момента мы находим в работе Жинкина «Проблема эстетических форм» [3, с. 201–215]. Современного читателя слово «переживание» наводит на мысль о гуссерлевских переживаниях сознания. Однако теоретики эстетики начала XX века, например Липпс, имели в виду под ним именно эстетическое наслаждение, которое является неким психологическим свойством созерцающего Я. Такой психологизм, как справедливо

отмечает Жинкин, не имеет никакого отношения к самому эстетическому предмету. Безусловно, произведения искусств оказывают на нас определенное эмоциональное воздействие. Это их свойство Шпет называет экспрессивностью. Однако ни в коем случае эстетическое нельзя рассматривать как выражение душевных эмоций человека. По словам Шпета, это только симптомы произведений искусств, а не выразители их смысла.

С критики эстетического наслаждения как главного показателя эстетического начинается свою работу А. Ахманов «Интеллектуальная интуиция и эстетическое созерцание». Он считает, что если бы это было так, то поскольку эмоции у каждого свои, то невозможно было бы вести речь о каких-то особых предметах искусств и производить эстетические оценки, люди бы просто не понимали друг друга. Ахманов считает, что эстетическое наслаждение основывается на особом акте эстетического созерцания и эстетические оценки определяются некой теоретической базой. Далее русский философ заключает, «что непосредственная связь эстетического наслаждения с созерцанием должна означать прежде всего обусловленность эстетического наслаждения объективными моментами созерцания, – что признание теоретической базы эстетических оценок равносильно признанию предметной основы как эстетического наслаждения, так и эстетических оценок» [1, с. 73].

Что же такое эстетический предмет? Ответ на этот вопрос задает всю эстетическую проблематику. Формалисты, считая, что эстетический предмет есть не реальная вещь, а лишь видимость в вещи, помещают его в сферу формальной онтологии. Жинкин выступает против такого задания предмета, поскольку «как для сторонников формализма, так и для его противников форма – это внешность предмета, явление его поверхности, а содержание – переживаемое значение предмета представления, сопровождающееся чувством» [3, с. 203]. Критика психологизма в эстетике завершается полным отрицанием эстетического предмета Жинкиным. Русский философ считает, что нет эстетических предметов, а эстетическое есть нозма. Как ни парадоксально подобное утверждение, мы попытаемся понять, что за этим стоит. Как известно, существует наиболее распространенное деление предметов на идеальные и реальные. В той или иной степени в рамках этого различия работают и московские феноменологи. Для Жинкина реальные предметы – это вещи, которые мы употребляем. Идеальные же предметы в смысле платоновских сущностей полностью игнорируются Жинкиным (в этом смысле его можно назвать антиплатоником). А «мысль как мыслимое, восприятие как воспринимаемое, воображение как воображаемое, прекрасное как созерцаемое, входя в словесные знаки – термины в состав логического выражения, указывают не на онтический состав предмета,

а на способ сознания, модус, «как» сознания и соответственно не на предмет, а на нозму» [3, с. 206]. Смысл заявления об отсутствии эстетических предметов означает, что бытие эстетического не подходит ни под один из известных типов существования (идеальное, реальное). Это то, что Шпет назвал «отрешенным бытием». Такое обозначение эстетического более четко очерчивает исследуемую область и подчеркивает ее онтологический статус, тем самым утверждая особое существование нозм с их смыслами, так как с вышеприведенной цитатой Жинкина Шпет бы наверняка согласился. Причем, можно заметить, что отрешенным бытием можно назвать существование любых смыслов, а не только эстетических<sup>1</sup>. На этом моменте мы остановимся ниже.

Ахманов в статье «Интеллектуальная интуиция и эстетическое созерцание» также исходит из того, что эстетическая предметность – это особая предметность, и дает свое, более конкретное, чем Шпет, понимание ее. Он считает, что эстетический момент присутствует в каждой вещи, «что именно особенности или качества реализации в индивидуальной вещи имманентной ей идеи и определяют собою ее эстетическую природу» [1, с. 81].

Таким образом, главным моментом в эстетическом для Ахманова выступает выражение. В том же направлении движется и Жинкин. Он считает, что противопоставление, из которого исходит современная ему эстетика – «предмет – переживание» – следует заменить на более точно отражающее сущность прекрасного – «выражение – выражаемое». Эту категориальную пару Жинкин рассматривает как переосмысление гегелевских категорий формы и содержания. Только «здесь противопоставление содержание – форма вставляется в совершенно иной контекст выражение – выражаемое, в силу чего вопрос о том, как форма выражает смысл resp. содержание, выступает как проблема интенционального, а не реального отношения» [3, с. 208]. Тогда возникает закономерный вопрос: «Что же понимается под содержанием? Что именно выражается?». В работе «Проблема эстетических форм» Жинкин приводит 5 смыслов слова «содержание» и подчеркивает, что в области эстетического имеет место понимание содержания как смысла, как то, из-за чего происходит данное конкретное оформление.

Таким образом, ученики Шпета – Ахманов, Жинкин и др. – более аналитически строго представили то, что в великолепной и живой манере, но без академической последовательности и дотошности было представлено Шпетом в «Эстетических фрагментах». Однако, как нам представляется, основная интенция творческого порыва Шпета некоторыми его учениками была искажена. Дело в том, что если младшие коллеги Шпета пытались практиковать феноменологический подход (явно

не ссылаясь на Гуссерля) к эстетике, то непосредственный ученик Гуссерля пришел к эстетическим вопросам из самих недр феноменологии (так, как он ее понял), а точнее, из развития понятия смысла. Попытаемся это показать.

При всем своем преклонении перед Платоном, Шпет в поздний период своего творчества отрицал существование идей и смыслов самих по себе. Особенно резко это выражено в «Эстетических фрагментах»: «Смысл, идея должны жить, т. е. во-первых, испытывать недостаток и потому, во-вторых, воплощаться, выражаться. Красота – от потребности выразить смысл» [6, с. 352].

Ахманов же, наоборот, утверждает существование идей самих по себе. В работе «Интеллектуальная интуиция и эстетическое созерцание» он выстраивает иерархию идей: сначала самые общие идеи типа добра, красоты, истины, затем интеллектуальные рассудочные понятия и идеи логических связей бытия и затем эстетические идеи. Специфика эстетических идей в том, что это идеи индивидуальные, специфичные для каждого предмета. Утверждение Ахманова о том, что мир идеальный и мир реальный – это две стороны одного мира, тем не менее не спасает его от метафизики. За всем этим просматривается старая схема: существует незыблемый мир идей или иерархия идей (что неприципиально), которые различным образом воплощены в вещах окружающего мира. Вред от этой схемы огромен. Наличие любой метафизической конструкции препятствует описанию живого опыта, т. к. заданная конструкция с неизбежностью плодит объяснительные теории, пытающиеся оправдать одно через другое (мир реальный через мир идеальный). К такой субстанциальной реставрации идей Платона, Гуссерль, отчасти, и сам дал повод, например в первом разделе своих «Идей I», но это противоречит общей интенции феноменологии на описание живого опыта сознания. Поэтому статья Ахманова напоминает хорошо выстроенную логическую конструкцию, которая путем введения индивидуальных эстетических идей пытается «дополнить» общезначимые (по мнению многих русских философов) смыслы Гуссерля. Однако сам путь движения Ахманова отнюдь не феноменологичен, поэтому последователем Гуссерля его можно назвать лишь формально.

Шпет же в поздний период выступает против застывшего и субстанциального бытия идей. Это выражается в следующем.

Во-первых, в борьбе против классической логики с ее чисто формальным понятийным аппаратом. «Определение, деление, включение – не движение, а сами – результаты не формообразования, а формулы. Они постигаются нами через то же конципирование, а не через понимание

и уразумение. Они – мертвенны и схематичны, – препараты, а не жизненные силы. Чтобы ожить, они должны заговорить, наполниться текущим смыслом. А для этого они сами должны быть приведены в движение, в самом ходе которого мы только и можем уловить их подлинные динамические законы, как законы конкретного образования понятий... Противоречия, которыми полны сами вещи и действия, полностью наличествуют в этом движении, живы в нем и одушевляют его к дальнейшему движению самую непримиренностью своею» [7, с. 150–151]. Таким образом, по Шпету, общие понятия не могут существовать вне реальных вещей, дел и отношений.

Во-вторых, в шпетовском утверждении того, что невыраженных смыслов не существует. Смыслы должны выражаться в конкретных, делах, словах, то есть в окружающей нас действительности. А утверждаемой действительность, по мнению Шпета, может быть только в красоте. Тогда получается, что сама окружающая нас действительность и есть действительность эстетическая, и эстетическое – это не только отрешенное бытие, но и единственно возможное реальное бытие, другого просто нет. Можно предположить, что категория эстетического понадобилась Шпету для утверждения прав не столько за индивидуальным, сколько за внешним, для уничтожения горнего мира идей. По Шпету, подлинной действительности без внешнего выражения нет. Здесь необходимо подчеркнуть, что для самого Шпета – «внешнее» далеко не все бытие. Внешнее – это только начало пути, потому что движение смысла не всегда проявлено. По Шпету, его еще надо понять, истолковать. Именно эти и должна заниматься наука, проект которой он только замыслил – герменевтика.

Возможно, шпетовский максимализм «Эстетических заметок» наиболее оправдан в жизненных ситуациях: «Эстетика должна вывернуть жизнь наизнанку, чтобы жизнь была правдива. Что мы приобретаем от сильной любви «ближних», если эта любовь – «в глубине души»? И как много мы приобретали бы, если бы нас не обманывали мнимой действительностью глубин душевных, а только бы всегда во вне проявляли, выражали, вели себя, как ведут любящие. Что же жизненно реально: расположение внутри и невоспитанность извне, «благо человечества» внутри и нож, зажатый в кулаке, извне, или неизменная ласка и предупредительность извне, а внутри – не все ли равно, что тогда «внутри»? Можно предпочитать тот или другой способ поведения, но реально существующее в первом случае есть невоспитанность, а в последнем – любовь. Вообще, не потому ли философам и психологам не удавалось найти «седалище души», что его искали внутри, когда вся она, душа, вовне, мягким воздушным покровом облекает «нас». Но зато

и удары, которые наносят ей, морщины и шрамы на внешнем нашем лице. Вся душа есть внешность» [6, с. 363]. Шпет заставляет нас задуматься всегда ли в жизненных ситуациях надо стремиться к выявлению непроявленного в Другом. Ведь, если вспомнить Хайдеггера, сущность истины есть свобода.

Таким образом, в своих «эстетических» работах Шпет окончательно уничтожает пропасть между бытием реальным и бытием идеальным и утверждает единую действительность, в которой форма и содержание, выражение и выражаемое, внутреннее и внешнее неразрывно связаны. Это уничтожение субстанциального мира платоновских идей есть безусловная заслуга русского философа. Однако, в мире Шпета нет места «одиноким душевной жизни» в смысле Гуссерля. Шпет не увидел у Гуссерля принципиально другого бытия, бытия сознания. Оно принципиально отличается от платоновского мира идей и бытия окружающего нас мира. Его специфика заключена в его темпоральном характере. И это ключевое отличие ускользнуло от Шпета. И этот тип бытия нельзя однозначно отнести к внутреннему, оно просто не проявленное и требует своих методов прояснения и описания. Шпет же, отдав всю душевную жизнь на откуп психологии, рассматривает ее как одну из предметных наук об окружающем мире. Он нигде не обращает внимания на специфичность региона сознания. Более того, он призывает исследовать человеческие эмоции по их внешним формам воплощения. И это чем-то напоминает подход бихевиористов к сознанию.

У другого ученика Шпета – Волкова – эстетическая проблематика служит делу описания действительности, «самых вещей». Как ей это удастся мы рассмотрим на примере статьи Н. Волкова «Что такое метафора» [2].

Специфика подхода Волкова заключается в том, что он считает, что «сами вещи» описываются в суждении и раскрываются в суждении, поскольку суждение запечатлевает не изолированные вещи, а отношение между вещами. Метафора, по Волкову, есть свернутое суждение. Следует заметить, что здесь русский философ стремится преодолеть негласный постулат Гуссерля о самотождественности вещи и вслед за Шпетом пытается рассматривать вещи в их взаимодействии друг с другом. Но насколько этой задачи может отвечать суждение? Подробнее этот вопрос будет рассматриваться ниже. Здесь же нам важно обратить внимание на то, что Волков предлагает собственную классификацию суждений, в которой в особый класс выделены суждения, обозначающие смысл вещи.

Смыслом вещи или ее внутренним предикатом для Волкова выступает назначение вещи. Здесь мы наблюдаем дальнейшее развитие шпетовского понимания внутреннего смысла как употребления вещи.

Однако, Волков, в отличие от другого ученика Шпета – Жинкина – затушевывает чисто прагматический момент в определении смысла. Простое житейское употребление вещи заменяется Волковым на ее назначение. А назначение каждой вещи определяется не только нашим сегодняшним употреблением, но оно задается и тем регионом бытия, к которому принадлежит вещь. Так, назначение предметов искусства определяется общей целью искусства воспроизводить прекрасное, назначение бытовых вещей – их общей задачей быть практически использованными и т. д. Это уводит Волкова от жесткого жинкинского прагматизма и ведет к более широкому заданию контекста для рассмотрения проблемы вещи.

Вернемся к исследованию русским философом вопроса о метафоре. Волков подчеркивает, что в формировании метафоры первостепенную роль играет внутреннее созерцание, без него метафоры нет. Внутренне созерцание для Волкова неразрывно связано с фантазией, которую он принципиально отличает от грезы. Таким образом, в самой свертке суждения необходимо присутствует движение фантазии. Тогда метафора как адекватное описание положения дел, «самих вещей» теряет смысл. «Теперь имеемое в виду скользит вместе с движением смысла, нигде не закрепляется, чтобы вокруг себя повернуть его; теперь объективность остается только как форма, которую влечет за собой движение фантазии. И вот внутреннее созерцание образа, например, – метафоры, становится тем принципом, по которому фантазия, по которому сама поэзия направляет свое движение» [2, с. 142]. Так Волков начал с рассмотрения того, как метафора описывает «сами вещи». А в результате оказывается, что она лишь отталкивается от реального положения дел и создает свое отрешенное бытие.

Обращение к эстетике московских феноменологов позволило им сформировать собственную онтологическую картину мира. Но кроме этого в эстетическом есть еще один момент, интересный с феноменологической точки зрения. И он пунктирно просматривается у Шпета.

Дело в том, что есть общие моменты в эстетической и феноменологической установках. Им обеим свойственно незаинтересованное созерцание предметов, свободное от каких-либо прагматических целей. Однако и та, и другая протекают не в холодной отстраненности от окружающего мира, а представляют собой живой опыт постижения «самих вещей». Только феноменологическая установка немислима без рефлексивного анализа этого опыта, тогда как эстетические переживания превосходно обходятся и без него. Однако само эстетическое переживание можно рассматривать как одну из возможных точек отсчета для рефлексивной феноменологической

работы, как один из вариантов вхождения в феноменологическую установку, поскольку в нем с необходимостью присутствует момент непосредственного личного опыта, а «занятие феноменологией требует почти эстетической или художественной способности, что бы созерцать качества чьего-либо опыта» [5, с. 231]. А если вспомнить мысль Шпета, что утверждается действительность только в красоте, то становится ясно, почему путь к ней лежит для него только через эстетику. Тогда мысль Шпета о том, что «прежде чем передать действительность философу, художник должен утвердить ее права на бытие в созерцании» [6, с. 365], можно понять как утверждение необходимости специального настроения, особого расположения духа (что и называется феноменологической установкой) перед началом философствования.

Об этой особой роли предметов искусств – создавать определенную настроенность сознания – писал и М. К. Мамардашвили. Он называл их «третьими вещами», «артефактами» и считал, «что они являются не отображающими или описывающими, а в своем пространстве производящими определенные эффекты, которые являются не описательными или изобразительными, а конструктивными по отношению к нашим возможностям чувствовать, мыслить, понимать... Без них, если бы мы просто естественным образом смотрели на мир (какими угодно глазами, пронизательными, умными и т. д.), был бы хаос» [4, с. 72].

Но то, что просачивалось у Шпета в «Эстетических фрагментах», не получило дальнейшего развития в его творчестве. Функция эстетических предметов, делающих возможным вхождение в опыт сознания, также как и сам опыт сознания, остались Шпетом не рассмотрены. Он и сам прекрасно понимал, что «анализ самого сознания еще где-то впереди» [6, с. 434]. А во «Внутренней форме слова» Шпет разводит внутренние, то есть логико-смысловые, и художественные формы слова. За этим стоит, как нам представляется, шпетовское понимание смысла лишь в прагматическом аспекте. (Вспомним его «Явление и смысл»). Благодаря своим внутренним формам слово может использоваться в той или иной жизненной ситуации, художественные же формы исключают прагматическое использование. Это жесткое разделение Шпетом внутренних, художественных, экспрессивных форм уже заранее задает рамки конструкции и препятствует описанию опыта сознания, свободного от первоначальных явных ограничений.

#### **Примечания**

<sup>1</sup> Так и для Гуссерля область значений (значение и смысл у него не различаются) – это подвижное поле между сознанием и предметами, т. е. между двумя выделяемыми им видами бытия. Это тоже, в какой-то

степени, отрешенное бытие.

1. Ахманов А. Интеллектуальная интуиция и эстетическое созерцание // Антология феноменологической философии в России. Под ред. Чубарова И. М.– Т. 2.– М., 2000.
2. Волков Н. Что такое метафора // Антология феноменологической философии в России. Под ред. Чубарова И.М.– Т. 2.– М., 2000.
3. Жинкин Н. Проблема эстетических форм // Антология феноменологической философии в России. Под ред. Чубарова И. М.– Т. 2.– М., 2000.
4. Мамардашвили М. К. Классический и неклассический идеалы рациональности.– М., 1994.
5. Прист С. Теории сознания.– М., 2000.
6. Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г. Г. Сочинения.– М., 1989.
7. Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова // Шпет Г. Г. Психология социального бытия.– М., 1996.

*Вера Савченко*

## **ТВОРЧЕСКОЕ НАЧАЛО ВИДЕНИЯ: К АНАЛИЗУ КОНЦЕПЦИИ Р. АРНХЕЙМА**

Культурная ситуация XX и XXI столетий отмечена сменой вербальной парадигмы на визуальную. Этот факт диктует необходимость внимания к визуальному, к изучению специфики его проявлений в модусах языкового, текстового и в целом общекультурного функционирования.

Данная работа является продолжением наших публикаций, связанных с изучением проблемы визуального мышления [7; 8; 9]. Одним из ключевых моментов в понимании своеобразия визуального является вопрос о творческом характере его восприятия. В этой связи представляется необходимым обращение к наследию Рудольфа Арнхейма, чьи труды послужили фундаментом для самых разнообразных исследований сферы визуального.

В ходе анализа необходимо прояснить следующие смысловые моменты. Что понимается под категориями «видение» и «творчество»? Чем обусловлена заявленная постановка проблемы – видение как творческий процесс? Чем идеи Арнхейма значимы в контексте этой темы?

При стремительно возросшем количестве информации, в том числе визуальной, мы сталкиваемся с ситуацией ее неосмысленного, автоматически притупленного потребления. С одной стороны, с точки зрения психического здоровья, такое восприятие нередко является буквально спасительным для индивида, попадающего в своего рода информационный шквал. Однако, с другой стороны, мы порой оказываемся в незавидном положении тех, кто желал бы, да не способен понять то, что предстает перед их глазами. Какого рода визуальные процессы при этом имеются в виду?

«Смотрю, но не вижу», то есть не понимаю, не осознаю – довольно характерный феномен, изучаемый в психологии и педагогике. К примеру, многие из посетителей художественного музея оказываются не в состоянии увидеть экспонаты, осознать их как произведения искусства (см., напр.: [5; 6]). Для них это бессмысленные комбинации красок и линий или, в лучшем случае, более или менее удачные слепки реального мира. Описывая у посетителя музея такое отсутствие видения-понимания истинного смысла происходящего, Арнхейм находит точный и выразительный образ: «Все нам знакомы те редкие унылые часы, проведенные в музеях и художественных галереях, когда мы видим повсюду стоящие и висащие в нелепом молчании экспонаты, похожие на брошенные после вчерашнего вечернего спектакля костюмы. Зритель не готов здесь отреагировать на «динамические» достоинства форм и красок, а потому, хотя физически экспонат находится в зале и его можно

увидеть, произведения искусства тут нет» [2, с. 12].

Практически во всех европейских языках зрительное восприятие обозначается двумя самостоятельно существующими, и в ряде случаев противоположными по значению, понятиями – смотрение и видение. (Интересно, что в английском языке отождествление видения и понимания носит даже узувальный, нормативный характер – «I see» (букв. Я вижу) означает «Мне ясно, понятно»). В контексте рассмотрения проблемы творческого потенциала визуального восприятия наше внимание сосредоточивается на процессах видения, которые в отличие от простого смотрения отмечены принципиально осмысленным характером. Акцентируя свое внимание на аспекте творческого начала видения, мы исходили из того, что под творчеством сегодня принято понимать «деятельность, порождающую нечто качественно новое, никогда ранее не бывшее» [10, с. 28].

Показательным является то, что многими специалистами, изучающими визуальные процессы, активное, продуктивное, или иначе – творческое, начало процесса видения признается как факт, не вызывающий сомнений. Однако это мнение разделяется далеко не всеми, поскольку в течение продолжительного периода времени визуальное восприятие трактовалось лишь как подготовительная фаза для осуществления мышления, как почва, из которой только на последующих этапах зарождаются ростки мыслительного процесса. И в филогенетическом, и в онтогенетическом ракурсах наглядно-образное мышление, которое сопряжено с ментальным оперированием визуальными образами, рассматривается как более примитивная стадия формирования человеческого способа постижения мира. А именно, наглядно-зрительный этап толкуется как одна из ступеней, ведущих от пассивной перцепции к активно-преобразующей, *in genere* мыслительной, деятельности. Мышление же, как правило, связывается со сферой абстрактно-понятийного логико-вербального выражения.

В противоположность такой трактовке ментальных процессов достижения представителей гештальтпсихологии, уже в середине XX столетия, позволили оценить роль и значимость визуального восприятия совершенно иначе. Понятие «гештальта» – «структуры», «целостного образа», «формы», развиваемое в трудах К. Коффки, М. Вертхеймера, В. Кёлера, обозначало целостное объединение элементов психической жизни, несводимое к сумме составляющих его частей. Впоследствии осознание образной сути гештальта позволило Р. Арнхейму развивать идею об активном, творческом характере визуального восприятия и на этой базе ввести в науку понятие «визуальное мышление».

В настоящее время изучение Арнхеймом функциональных и

структурных особенностей визуального мышления обусловило неоспоримость его положения как ведущего специалиста в сфере психолого-эстетических исследований визуального. Его работы (см., например, [1, 2, 3]) послужили основанием для изучения роли образных процессов в различных областях познавательной деятельности. Понятие «видение» не является номинативно характерным для работ Арнхейма, но по своей сути рассуждения ученого о визуальном мышлении, безусловно, могут быть отнесены именно к феномену видения.

Итак, применительно к концепции Арнхейма, уместно и наиболее целесообразно говорить о видении как о собственно мышлении. Под мышлением сам ученый понимает деятельность сознания, направленную на решение задач, когда «элементы проблемной ситуации изменяются, перестраиваются и трансформируются; внимание переключается; вводятся новые функции и вскрываются новые взаимосвязи» [3]. Исходя из такого подхода к толкованию видения в целом, попытаемся детализировать и конкретизировать следующие вопросы. Как и где видение воплощается? Какова его связь со структурами чувственного восприятия и традиционно понимаемого мышления? Каковы формы внутреннего структурирования визуального мышления, элементы и способы его организации?

В своих работах Арнхейм стремится доказать, что визуальное восприятие – это не пассивно-созерцательный акт, ограничивающийся лишь репродуцированием объекта, но сложная ментальная работа, которая включает в себя и продуктивные функции сознания, приводящие к созданию визуальных моделей. «Процессы, обычно приписываемые мышлению, – различение, сравнение, выделение и т. д. – свойственны также и элементарному восприятию; в то же время все процессы, присущие мышлению, предполагают чувственную основу» [2, с. 23]. Таким образом, мышление и восприятие, с его точки зрения, образуют не два несоединимых полюса, а некое «континуальное пространство познания, распространяющееся от непосредственного чувственного восприятия до самых общих теоретических конструктов» [2, с. 23]. В связи с этим он настаивает на том, что мир, который мы зрительно воспринимаем, – это не готовый объект, «любезно дарованный нам физической средой» [2, с. 28], но мир, который образован в результате «многих сложных операций, происходящих в нервной системе наблюдателя, прежде чем тот придет к его осмыслению» [2, с. 28] (здесь термин «осмысление» используется в его традиционном семантическом наполнении).

Арнхейм подчеркивает, что каждый акт визуального восприятия представляет собой активное изучение объекта: его визуальную оценку,

отбор существенных черт, сопоставление их со следами памяти, их организацию в целостный визуальный образ. Для него значимо, что «восприятие без мышления было бы бесполезно, мышлению без восприятия не над чем было бы размышлять» [2, с. 153].

Как уже выше отмечалось, именно Арнхейм становится первооткрывателем области визуального мышления, чему была посвящена его одноименная книга, увидевшая свет в 1969 году. Своеобразие визуального мышления заключается в том, что оно имеет дело не с логическими категориями, а опирается на определенные образные структуры («визуальные понятия»). Показательно, что исследователь не только подчеркивает важность и когнитивную «полноценность» визуального типа мышления, но в более поздних работах настаивает на том, что вообще «мышление – это большей частью визуальное мышление» [2, с. 162].

Итак, где и как эксплицируется видение? Арнхейм демонстрирует его проявления в разных ситуациях: при написании живописного полотна, в доказательстве математической теоремы, в демонстрации химического опыта, в заурядных бытовых ситуациях. Во всех этих случаях речь идет о пространственном структурировании отношений между элементами целостной формы, позволяющих получить структурно ясный, наглядный ответ на поставленную мыслительную задачу. Так, например, объясняя суть химического процесса, учитель, пытающийся активизировать потенции визуального мышления учеников, может так организовать опыт (используя определенным образом спаянные и разветвленные колбы и трубки), что учащиеся буквально увидят сущность процесса, а именно реакцию синтеза-соединения или разъединения-распада элементов. С другой стороны, создавая картину, художник особым образом организует пространственные, цветовые, светотеневые отношения между изображаемыми элементами, делая зримо ясным ее смысл. Отметим, что применительно к сфере художественного творчества идеи Арнхейма реализуются в работе В. И. Жуковского и Д. В. Пивоварова «Зримая сущность» [4]. Здесь на образцах мирового изобразительного искусства показано, как именно с помощью визуального мышления в процессе культурной эволюции человек постигал сложнейшие проблемы мироздания. То есть специальные способы структурирования элементов живописного полотна или скульптурного пространства делают авторскую мысль визуально усматриваемой.

Для иллюстрации обратимся к примеру, к которому Арнхейм прибегает, чтобы пояснить специфику визуального мышления в отличие от абстрактно-понятийного уровня ментальной деятельности. «Петру и Павлу задали одну и ту же задачу: «Сейчас 3 часа 40 минут; сколько

времени будет через полчаса?» Петр поступает так: он помнит, что полчаса – это тридцать минут: поэтому надо 30 прибавить к 40. Так как в часе только 60 минут, то остаток в 10 минут перейдет в следующий час. Так он приходит к ответу: 4 часа 10 минут. Для Павла час – это круглый циферблат часов, а полчаса – половина этого круга. В 3 часа 40 минут минутная стрелка стоит под косым углом слева на расстоянии двух пятиминутных делений от вертикали. Взяв эту стрелку за основу, Павел разрезает диск пополам и попадает в точку, которая находится в двух делениях справа от вертикали, на противоположной стороне. Так он получает ответ и переводит его в числовую форму: 4 часа 10 минут.

И Петр, и Павел решали эту задачу мысленно. Петр переводил ее в количества, не связанные с чувственным опытом. Он производил операции с числами по тем правилам, которые он усвоил с детства:  $40+30=70$ ;  $70-60=10$ . Он мыслил «интеллектуально». Павел же применил в этой задаче соответствующий визуальный образ. Для него целое – это простая законченная форма, половина – это половина этой формы, а ход времени – это не увеличение арифметического количества, а круговое движение в пространстве. Павел мыслил «визуально» [3].

Утверждая значимость и самооценность визуального мышления, Арнхейм показывает, как оно оперирует специфическими визуальными понятиями. Здесь важно провести различия между наглядно-образным, образно-художественным и визуальным мышлением. Существуют предпосылки для их отождествления, но для выяснения сути визуальных понятий существенно, что эти термины не используются Арнхеймом как синонимы. Наглядно-образный элемент мышления тесно связан с реальным объектом, который он отражает в сознании, в принципе стремясь зафиксировать последний в присущей ему видимой полноте признаков, это своего рода копия предмета окружающего мира. Художественный образ может значительно отличаться от своего реального «прототипа», однако его характерной чертой является многозначность, представленная совокупностью зримых (и не только визуальных) качеств. Визуальное понятие, по своей природе, структурно ясно. Как и вербально-логическому понятию, ему свойственно тяготение к простоте, прозрачности, в определенном смысле однозначности выражаемого значения. Однако в отличие от словесной цепочки, последовательно формирующей смысл, обозначаемый вербальным понятием, визуальное понятие представляет свое содержание в виде четкой и ясной пространственной конфигурации формы.

Арнхейм доказывает, что понятие может быть одновременно абстрактным и конкретным, и в случае визуального понятия эти два признака являются его неотъемлемыми атрибутами. Абстрактным оно

является потому, что представляет собой результат отвлечения от объектов, встречающихся в физической реальности, определенным итогом их опосредования и обобщения. Конкретность же ему присуща в силу того, что оно имеет образные, чувственно-формальные, несловесные параметры выражения.

В итоге своих рассуждений о визуальном понятии Арнхейм подчеркивает, что, по сравнению с реальным объектом, мысленным эквивалентом которого оно является, понятие обладает неполнотой признаков. Однако эта неполнота расценивается не как недостаток, но как достоинство самостоятельной деятельности мышления, поскольку тем самым оно производит необходимую ему работу: во внешне воспринимаемом визуальном облике предмета, изначально представленном сознанию как некая континуальная данность, структурно вычлениваются наиболее существенные черты и характеристики.

Арнхейм приходит к выводу о том, что единицей, элементом визуального мышления является тип. В нем гармонично сочетаются абстрактность и конкретность. Давая объяснение типу как виду абстракции, ученый вводит различие между ним и «емкостным понятием». «Понятие «емкость» – это сумма свойств, по которым можно узнать данный вид сущности. Тип – это структурная основа такого вида сущности. Абстракции, характерные для творческого мышления, как в науке, так и в искусстве, – это типы, а не емкости. Примером может служить исследование Эрнста Кречмера, посвященное типам человеческого тела. Кречмер отмечает, что его описание типов основано не на том, что наблюдается в большинстве случаев, а на примерах «самых блестящих» проявлений. Его «классические случаи» представляют собой «счастливые находки», которые не часто встречаются в обыденной жизни» [3]. Образы-типы, выведенные в произведениях искусства и уже общепризнанные в качестве формы художественного обобщения, выступают другим наглядным примером типа как специфической структуры абстрагирующей деятельности мышления.

С явлением творческой деятельности тесно связан феномен интуиции. Анализу особой природы последней Арнхейм посвящает свою работу «Двойственная природа разума: интуиция и интеллект» (1985) [2]. Согласно ему, с исследованием интуиции – этого неосознаваемого, трудно уловимого, но необходимого компонента умственной активности, оказывается связано изучение творческой природы видения. Так, опираясь на опыт визуального восприятия, показывается, что именно интуиция продуцирует как первичные визуальные представления, так и визуально оформленные понятийные структуры.

Резюмируя сказанное, можно считать, что для утверждения

творческого начала видения исследования гештальтпсихологов, и в особенности Арнхейма, являются ключевыми.

Во-первых, здесь процесс восприятия в целом раскрывается как сложная ментальная деятельность, заключающая в себе процедуры, характерные для мышления, но оперирующая иными, нежели логические понятия структурами, в частности визуальными понятиями.

Во-вторых, выделение феномена визуального мышления обратило внимание на важнейшие формы осуществления когнитивной деятельности, которые реализуются в виде визуально-пространственного конструирования. Принципиальная новизна, нестандартность способов решения задач, характерная для процессов визуального мышления, усиливает тезис о творческом характере процессов видения.

Можно сказать, что Арнхейм стремится дать объективный взгляд на процесс человеческого видения, открывая его специфические грани и процедурные характеристики. Психологические аспекты непосредственного реализатора видения его практически не интересуют.

В то же время важно отметить, что, не используя непосредственно термина «субъект видения», в своих многоаспектных размышлениях на тему визуального Арнхейм не может обойтись без смысловой прорисовки агента видения. Он отмечает существенность субъектного фактора в процессе видения, указывая на специфическую ролевую ориентированность, направленность визуального мышления: «Мир охотника выглядит принципиально иначе, чем мир ботаника или поэта» [2, с. 28]. Такую «заангажированность», спроецированность и своего рода отфильтрованность видимого Арнхейм выделяет как особое достоинство работы визуального мышления, причем в этом и обнаруживает себя его продуктивное творческое начало. «...из всего многообразия объектов и явлений оно (визуальное мышление в своих познавательных функциях – *В. С.*) выделяет наиболее существенные (цели – *В. С.*) и перестраивает образ в соответствии с требованиями воспринимающего субъекта» [2, с. 28]. Это та творческая, избирательная деятельность видения, которая отличным от простого копирования образом структурирует отражаемый предмет в сознании индивида.

Итак, вводя понятие визуального мышления, Арнхейм в целом защищает и обосновывает когнитивную самооценку процессов видения. Он показывает сложную систему видения как проявление взаимодействия интуиции и интеллекта, где роль интуиции является первичной и незаменимо важной, выделяет и анализирует формы внутреннего структурирования, прежде всего, визуальные понятия, и многообразного внешнего проявления процессов видения, раскрывая природу визуализации как специфического способа мышления.

Фактически, в работах Арнхейма речь идет и о субъекте видения. Однако, учитывая влияние личностных качеств на процессы визуального мышления, он тем не менее не проблематизирует этой ситуации. В его рассуждениях, по существу, субъект важен как некий абстрактный «агент» процесса. Но в большинстве своих работ Арнхейм упоминает об обобщенном представителе рода *homo sapiens*, необходимом ему для структурной полноты картины и для того, чтобы сосредоточить основное внимание на самом процессе, на выявлении законов и особенностей визуального мышления.

Для Арнхейма визуальное творчество подразумевает активный и продуктивный характер чувственно-мыслительных процедур видения, процесс порождения нового путем структурирования или реструктурирования информации, производимый мышлением человека. И даже в том случае, если мы не чувствуем готовности поддержать предельный вывод Арнхейма о том, что всякое мышление по своей сути является визуальным, его работы убеждают как в справедливости анализа видения в качестве полновесного ментального процесса, так и в необходимости активного, деятельного приятия идеи о его творческом характере.

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М., 1974.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М., 1994.
3. Арнхейм Р. Визуальное мышление. – 2004. <http://www.philosophy.ru/library/katr/arnheim1.html>
4. Жуковский В. И., Пивоваров Д. В. Зримая сущность: (Визуальное мышление в изобразительном искусстве). – Свердловск, 1991.
5. Ключко Ю. М. Сучасні проблеми реалізації освітньо-виховної функції музеїв // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Вип. VII. – Ч. II – К., 2001. – С. 239-244.
6. Музейная педагогика в школе: Сб. статей – Вып. 2 / Гос. Рус. Музей; Рос. науч.-практ. Центр по проблемам музейной педагогики Рос. Акад. образования. – СПб.: Спецлит, 2000.
7. Савченко В. В. Візуальне мислення в контексті розуміння митця (на основі аналізу концепції кіномистецтва О. Іоселіані) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Вип. VII. – Ч. II – К., 2001. – С. 87-96.
8. Савченко В. В. Візуальний переклад літературного тексту. Автореф. дис. ... к. філос. н. / Київськ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2003.
9. Савченко В. В. До проблеми візуального художнього перекладу // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Вип. VI. – Ч. II – К., 2001. – С. 28-37.
10. Философский энциклопедический словарь. – М., 1989.

*Григорий Палатников*

## **ФОРМИРОВАНИЕ ГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В КУЛЬТУРЕ СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ**

Рассматривая любой графический лист, относящийся к европейской изобразительной традиции, – это бесконечное множество произведений разных веков, стилей, национальных школ, от самых ранних, дошедших до нас средневековых иллюминаций религиозных книг и графических рисунков, имеющих самостоятельное значение, – можно заметить, что его отличает специфическая система изображения, уходящая своими корнями в архаическое искусство Средиземноморья и складывающаяся из открытых соотношений графического текста, нанесенного на изобразительную плоскость, и самого изобразительного пространства. При всех разночтениях в понимании графического листа и изобразительных средств выявляется единое родовое отличие – своеобразное отношение к пространству, присутствующее с самого начала европейской цивилизации и берущее начало в Эгейском мифе. Можно заметить, что этот ее визуальный язык обладает специфическим отличием от предшествующих ей восточных культур Египта и Междуречья.

Географическое положение эгейского мира, сформировавшее систему мышления и миропредставления, которая возникла на островах архипелага и побережья Пелопоннеса, порождает специфическое пространство и среду Эгейского мифа. Вся жизнь этого народа была соотнесена с масштабом моря, его беспредельным пространством и глубиной, навевающей представления о хаосе. Но в то же время – это мир, обладающий пластической соразмерностью с уходящей за горизонт цепочкой островов, зачастую видных от острова к острову, вполне обозримых и сомасштабных человеку (см.: [1]).

Мышление восточных народов сформировалось среди беспредельных равнин, а если они доходили до гор Ливии, Нубии, Синая, Газы, то горы эти, в любом случае, не велики и кажутся горами только по отношению к бескрайней равнине, которую надо было бы преодолеть, прежде чем к ним подойти.

В мировосприятии египтян не было структурированной по вертикали модели мира. Боги жили на земле, среди людей, души умерших отправлялись в загробное царство на Запад, с Востока на Запад двигалось Солнце и Луна. На западной стороне Нила находилась долина мертвых. Не было ни царства небесного, ни подземного мира, обиталища душ усопших. С Востока на Запад плыла ладья – перевозчик душ, и только вечный звездный шатер стоял над Египтом, храня его вечное время, поэтому и складывается представление о безмерном пространстве и

бесконечно длящегося времени. И Боги безмерны, – и их бытие, и явление не сомасштабно человеку. Восприятие Богов и людей, и окружающего пространства подобно гениальному чертежу, позволяющего коллективному «мы» мгновенно считывать этот замысел Создателя Вселенной. Поэтому искусство не субъективно-индивидуалистично. Даже на самых ранних стадиях, оно не отражает идею игры с пространством, его постоянную трансформацию. Оно есть выражение коллективного идеала, максимально направленного на ясность выражения идеи, и не допускающего иного толкования. Оно чрезмерно человечно, если несколько перефразировать Ортега-и-Гассета [2, с. 504].

Эта устойчивость восприятия коллективного «мы» породила столь раннее формирование канонических форм искусства. Вся система мировоззрения сознания была привязана к течению реки. Бесконечно протяженная река воплощалась у египтян в разных проявлениях в одном из вариантов «текстов пирамид» – богиня Нут – богиня Неба, она же небесная река, небесный Нил, по которому Солнце обтекает днем землю, а под землей есть другой – подземный Нил, по которому Солнце ночью движется в другую сторону. Все же вертикальность устройства Вселенной не нашла в мифах египтян того полного выражения, которое она получила в Эгейской, а затем и в Эллинской культурах. Координаты Север–Юг и Запад–Восток играли гораздо большее значение в сознании этого народа, недаром одно из главных божеств пантеона – Осирис – назывался первым на Западе. Насколько это является важным фактором, говорит то, что когда Египтяне увидели Евфрат, текущий с Севера на Юг, они назвали его «Перевернутой рекой».

Поэтому вертикали носили функции вех, членивших и отбивающих ритм течения времени. Бесконечно длинная река с ее периодическими разливами и ее долина, окруженная скалами, сформировали своеобразное ощущение времени, а это породило изобразительный язык, распластанный, тянущийся по горизонтали, пространство, подчиненное плоскости, которое можно мысленно продолжать до бесконечности: и вправо, и влево. Поэтому декор додинастических керамических изделий как носителей устойчивой архетипической системы мировоззрений – это бесконечно повторяющиеся горизонтальные полосы и расположенные цепью друг над другом сетчатые треугольники, и даже изображение охотника в окружении собак или волков на архаическом сосуде тоже уложено горизонтально в окружении сеток треугольной конфигурации, возможно, изображающих горы.

Анализируя самые ранние керамические изделия, найденные археологами, систему их декора, можно заметить, что с самого начала Эгейской культуры декор носит несколько иной характер, чем декор восточных цивилизаций – Египта и Междуречья. Это особое отношение

к изобразительному пространству: от линий, нанесенных, врезанных в поверхность кувшинов в определенном ритме, до абстрактного знака. Это говорит о большей степени свободы в интерпретации графических знаков и их смысловыражения. Географическая ли среда оказала свое влияние, или степень индивидуального восприятия была не столь зависима от коллективного «мы» восточных культур, но своеобразие налицо. Из этих самых простых элементов вырастает язык античной, а затем и всей европейской изобразительной культуры.

Если вычленим графические элементы как более простые и ясные, по сравнению с живописными, поддающиеся анализу, можно выявить специфические особенности, которыми будет оперировать европейская графика на протяжении последующих тысячелетий. Эти характерные черты – соотношение графического пространства и языка, отражающего соотношение пустоты и хаоса.

Хаос – структуро-порождающая субстанция, содержащая в себе возможность проявления и исчезновения мира. Дышащий хаос, шевелящийся, который с каждым выдохом выталкивает на поверхность протоидеи и протосубстанции, и с каждым вдохом поглощает их. Зев, зевало, прорва, бесконечная глубина и эта бесконечность уже содержит возможность структурированного Космоса и проявления действительного мира Богов (Гесиод). Хаос содержит и дает возможность проявиться пустоте, которая как бы всасывает в себя вещи; Демокрит говорит о впадении вещей в пустоту, пустота охватывает вещь, присваивает ее себе и это соотношение вещи и пустоты образует пространство.

На протяжении веков в египетском искусстве были периоды, когда ощущение цельной пространственной среды: ее живописных трансформаций и размытости, которую приобретают тела, поглощенные ею и одновременно формирующие эту среду, – было преобладающим. Несколько скульптурных голов, хранящихся в Археологическом музее Каира и относящихся к самому началу Древнего Царства, дают пример скульптуры, погруженной в пространственную среду. Они неопределенно и властно формируют окружающее пространство и как бы втекают в него, порождая вокруг себя мягкое обтекание среды и чисто чувственное переживание этих довольно крупных скульптурных объемов.

Пластическое чувство переживания пространства вспыхивает периодически и только в Тель-Амарском искусстве находит такое воплощение, которое делает его сопоставимым с искусством Эгейского мира. От черточек, знаков, сеток на керамике возникает идея проявления изобразительных элементов, формирующих язык прочтения пространства и пустоты. Оставленные линии на стенах лекифов и настенных росписях разительно отличаются по своим стилистическим особенностям от Египетских изображений. Изображения, замкнутые в своем контуре,

выражают объективизированное коллективное сознание общего «мы», уподобленные чертежу и не поддающиеся отрыву от закрепленной формы, не имеют возможности к игре с пространством и, тем самым, к пластическим трансформациям. Анна Ахматова как-то заметила, что красота кружева не в нитях, а в образованных ими пространственных отверстиях. Ведь пространство становится пространством, когда пустота предшествующая ему, становится вместилищем вещей. Хаос порождает пустоту. Пустота становится вместилищем пространства – проявляется текст. Линия, точка, пятно – любой графический элемент превращает пустоту места в чувственное ощущение пространства.

Функция языка – называние вещей. Названная вещь становится вещью людей. Линия, называющая вещь, как первоэлемент изображения отделяет бытие от небытия, выполняя роль первой черты, которой придается столь большое значение также и в китайском искусстве. При всем несходстве культур, единая архетипическая основа позволяет сравнивать эти явления – живопись южной школы Гохуа и европейский рисунок. В обоих случаях, первая черта служит духовным ориентиром формируемого пространства, наполняя его метафизическим смыслом, который ведет художника дальше, заставляя проявлять скрытые в пространстве листа идеи, готовые к воплощению. Первая линия задает архитектуру листа, создает оппозицию верха-низа, правого-левого.

Разделительная функция линии, начиная с первобытных «макарон» на стенах пещер, вероятно, является универсальным архетипическим элементом, присущим любой изобразительной культуре. Внесенная в регулярное изобразительное поле, она членит его на части, которые вступая во взаимоотношения между собой, проявляют текст. Возникает феномен: линия, называющая вещь, делает пространство листа говорящим, где разные части плоскости листа по отношению к линии звучат совершенно по-разному.

Рассматривая самые ранние графические знаки в изображениях на Эгейской керамике, можно почувствовать, что они в своей потенции содержат всю историю Европейской графики. Из нее вырастают две линии, линии, находящие свое максимальное выражение в графическом наследии Рембрандта – Пикассо и Леонардо – Дали. Рассматривая графические листы этих мастеров, зритель интуитивно чувствует и может соотнести ясные формообразующие элементы с пространством, которое они порождают. Незаконченные части листа, пустоты становятся пространством, и при этом находящиеся рядом и непрерывно вступающие с ними в пластические отношения хаосообразные элементы невероятно усиливают эмоциональное воздействие произведения. Эти хаотические части графического текста вовлекают зрителя в процесс

творения, происходит многократное умножение смысла изобразительного языка. Эта поверхность, покрытая случайными элементами, все время хранит воспоминание о большом, великом «Хаосе», порождающем и поглощающем, хранящем в себе бесконечное множество не проявленных текстов.

И если сопоставить наследие этих мастеров с категориями хаоса, пустоты, пространства, времени, то становится ясно, какое основное формообразующее значение имеют пустота, хаос, пространство и собственно сам изобразительный текст в мышлении художников, проявивших два основных принципа творческого мышления и формообразования.

Из всего бескрайнего графического наследия европейской традиции мы выделяем две основные линии поиска, связанных единой генетической творческой связью. Эта связь базируется на общем подходе к изобразительному тексту и пространству. Из текстового анализа рисунков и гравюр, начиная с редчайших дошедших до нас листов раннего Средневековья до произведений классического авангарда, ясно прослеживается линия творческого поиска, идущая от Рембрандта к Пикассо, и линия, идущая от Леонардо к Дали.

Возникает вопрос: почему линия Рембрандт – Пикассо составляет пластическо-культурную оппозицию линии Леонардо – Дали. Мастера Возрождения блестяще рисовали и до Рембрандта. О графическом наследии Рафаэля и Микеланджело написаны многотомные исследования, а прекрасные листы голландской школы хранятся в графических кабинетах крупнейших музеев мира. Впитав всю предшествующую культуру рисунка, Рембрандт, благодаря своей исключительной гениальности, как никто до него своим графическим творчеством впервые преодолел оппозицию «пишу – рисую» в европейской традиции.

Каждое касание бумаги носит характер нанесения смыслового знака, части изобразительного текста. Любое движение руки творит изобразительный иероглиф, и в этом отношении он стоит совершенно обособленно в истории графического искусства. Творческими наследниками великого голландского мастера стали Ф. Гойя, О. Домье, Э. Делакруа, В. Ван-Гог и, наконец, классик авангарда – П. Пикассо. В творчестве этих художников принципы рисования Рембрандта нашли свое полное продолжение.

Рембрандт, в силу того, что он не получил систематического художественного образования и самостоятельно учился всю жизнь, творчески перерабатывая наследие великих итальянских мастеров, с которыми он был знаком в основном по репродукционным гравюрам 15–17 веков, был свободен от психологического террора окружающей художественной среды, которая неминуемо держала бы его в рамках

традиции, живи он в Италии.

Поэтому, будучи независимым в своих художественных пристрастиях и обладая абсолютным художественным чутьем к проявлению архетипа, Рембрандт уловил идущую от средиземноморского искусства тягу к незамкнутому пространству, насыщенному бесконечным смыслопорождением, и вытекающим из него пластическим метафорам, выраженным языком графического текста (см: [3]).

Пикассо, так же, как Рембрандт, обладал способностью превращать в графический знак все, что бы он ни изображал. Он вырос и провел жизнь в Средиземноморской среде, с юности он впитал дух древней Иберийской культуры, рисунки и офорты Рембрандта были для него мерой, с которой он всю жизнь соотносил свое графическое творчество. Ему, как и великому голландцу, была присуща способность превращать свою автобиографию в сжатую графическую стенограмму, но ко всему великий испанский мастер был андалузец. В нем жила генетическая память маврских ювелиров и зодчих. Две разные по духу, но связанные со средиземноморьем культуры жили в этом человеке. Склонность к нескончаемой вязи арабского алфавита, построенного на многократном переплетении линейных ритмов, дала право В. Беку высказать мысль «Он скорее латинянин по духу и скорее араб по ритму». Эти стилистические особенности и делают линию Рембрандт – Пикассо столь явной и ощутимой. Линия Леонардо – Дали берет начало в парадоксальности конструирования графического знака, в пластической загадке и аналитической трансформации вещей в новую загадку в изобразительном поле. Это изображения, вычлененные из пространства, – насколько можно вычленишь из изобразительного пространства любой след человеческой руки, лишив его смысловых контекстных связей, сложив по-новому, но, оставаясь в той же идее, получать при этом совершенно новые смыслы.

В данном случае искусство направлено не столько на переживание пространства, а сколько на конструирование новых пространств и новых парадоксальных смыслов, порождаемых обращением к некоему ребусу, кроссворду, который нужно разгадать. При этом надо помнить, что эгейский народ был народом живописного виденья, в отличие от пришедших им на смену ахейцев, у которых мировосприятие было скульптурным, здесь живописная традиция ощущения мира развилась из самого раннего декора керамики. Это ощущение непрерывного изобразительного пространства наполненного протяженными перетеканиями одного цветового качества в другое. Поскольку графические элементы при всей их самостоятельности несут функцию «костяка» живописи, они обособляются в знак при завершенной полноте

смысла.

В эгейской керамике стиля «Комарес» изображение подчинено изобразительной плоскости и построено на неглубоком освоении пространства, где геометризация элементов изображения и его знаковый смысл порождают ощущение преддвижения: вот-вот эти подводные твари зашевелиятся, – и невольно вспоминается чарующая сила знака, погруженного в белое пространство листа Пикассо. И тогда, кроме беспредельного моря, соразмерности островов и вертикалей гор Пелопонесса, выступает еще один, может быть, важнейший фактор, присущий всему Средиземноморскому искусству – Солнце! Заливающий все поток света порождает мощнейшую светотень, формирующую восприятие. Поэтому искусство приобретает качество бескомпромисности и мощности формообразования. Свет, заливающий открытое пространство египетской архитектуры: пирамиды, дворы солнечных храмов, дороги процессий, – и только узкими лучами проникающий в полумрак пространства, сформированного лесом колонн заупокойных храмов – как разительно этот свет отличается от света эгейского мира. Мира, породившего впоследствии Аполлона и Диониса, которые при всем своем различии – боги живых. Как разительно они отличаются от богов мертвых Древнего Египта.

Лежащее в основе эллинского мировосприятия эгейское искусство на протяжении веков отличалось способностью легко адаптировать любые пластические идеи, пришедшие с Востока. Если сравнить самые ранние артефакты эгейского мира с завершенным в своем развитии древнеегипетским искусством, то ясно видно, что в эгейском искусстве заложен заряд экспансии, и связано это с пластической наполненностью переживания пространства – это искусство живых.

1. Колпинский Ю. Д. Искусство Эгейского мира и древней Греции.– М.: Искусство, 1970.
2. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства.– М.: Радуга, 1991.
3. Флекель М. Великие мастера рисунка. Рембрандт. Гойя. Домье.– М.: Искусство, 1974.

*Нелли Бондарь*

## **МУЗЫКА И АРХИТЕКТУРА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И ЯЗЫК КАК ОБЪЕКТ КОМПАРАТИВИСТИКИ**

Современная система искусств характеризуется такими существенными особенностями, которые еще совсем недавно не были столь очевидны для развития художественной культуры. На первый план выступают две тенденции: стремление к синтезу и, напротив, утверждение неповторимости, суверенности каждого отдельного вида искусства. О стремлении к синтезу говорит, к примеру, создание акций с использованием иллюзорных и виртуальных пространств, создаваемых различного рода голографическими и компьютерными эффектами и пр. Вторая же, утверждающая специфику искусства, говорит сама за себя. Обе тенденции, однако, сосуществуют мирно: мы не только не наблюдаем стремления к поглощению одних видов искусства другими, но, напротив, констатируем их взаимосвязь и взаимообогащение. Известно, что каждый вид искусства, отражая действительность, обладает, как правило, специфическими выразительными и изобразительными средствами, что мы обычно называем языком того или иного вида искусства. И тем не менее каждый вид искусства способен художественно познавать сущность жизни, человеческие отношения и в этом смысле отражать мир в целом.

Предметом рассмотрения данной статьи являются вопросы взаимосвязи, возможности и пути синтеза музыки и архитектуры.

В истории художественной культуры архитектура и музыка не связаны между собой столь тесно, как, например, архитектура и скульптура, архитектура и живопись, музыка и поэзия и др. И вместе с тем между архитектурой и музыкой возникают определенные формы взаимосвязи, существенные и для теории, и для художественной практики. Янис Ксенакис, один из ведущих композиторов второй половины XX века, на примере своего творчества блестяще проиллюстрировал возможности симбиоза музыки и архитектуры: «Хотим мы этого или нет, между архитектурой и музыкой существует мостик» [4, с. 53]. Общеизвестно, что Аристотель видит в изобразительных искусствах подражание или род знания. Воззрение это лежало в самом существе художественной культуры древних греков. Однако в данном случае для нас гораздо интереснее то, что этот взгляд Аристотель распространяет и на искусство музыки и поэзии. И в этих искусствах он видит искусства «подражательные». Более того, по мнению Аристотеля, область подражания, доступная музыке, в известном отношении шире области, составляющей удел пластики и живописи [1, с. 637–638]. Изобразительную силу музыки

Аристотель оценивал чрезвычайно высоко. Действие, воспроизводимое музыкой нравственного характера или состояния, настолько сильно, что чувство, возбужденное в нас музыкальным изображением, может переноситься на реальных людей, характеры которых изображаются мелодией. «Кто, например, глядя на чье-либо изображение, испытывает радостное чувство не по какой-либо другой причине, а именно из-за данного внешнего образа, тому, конечно, приятно будет и встретиться лицом к лицу с человеком, на чье изображение он смотрит» [1, с. 637].

Эту же мысль доказывает и А. Г. Габричевский, крупнейший деятель русской культуры, чья личность и творчество повлияли на интеллектуальную жизнь нашей страны в XX веке: «...грань между искусством пространственным и временным чрезвычайно зыбка» [2, с. 170]. Можно выделить некоторые формы такой взаимосвязи.

1. Генетическая общность многих конкретно-исторических явлений двух данных искусств, обусловленная их происхождением из одной социальной основы. Отсюда – образная и стилистическая близость музыки и архитектуры в определенные периоды культурного развития, что позволяет выявить аналогии между кругом идей, образов и выразительных средств. В музыке прослеживается отражение картинности, объемности (особенно в программной музыке), мы можем «видеть» море, замок, парад, а в архитектуре – отражение категории музыкальности. При создании архитектурного объекта звучание музыкальных инструментов часто предопределяет само архитектурное решение.

2. Взаимовлияние музыкальных и архитектурных произведений, созданных как на едином, так и на различных культурных и исторических этапах. Здесь следует отметить:

а) создание музыкальных произведений, вдохновленных конкретными архитектурными образами, стремление к «переводу» из зрительного восприятия в слуховое. И, наоборот, музыкальные идеи (оркестровой, вокальной музыки) рождают архитектурные – пространственные, статичные, предметные. Например, Я. Ксенакис признавался, что при проектировании павильона «Филиппс» для Всемирной выставки в Брюсселе заимствовал идеи из оркестровой музыки, которую сочинял в то время;

б) тенденцию к синтезу. Блестящим примером может служить могущественный симбиоз готической архитектуры и органной музыки, когда трудно, даже невозможно определить, какой вид искусства оказывает доминирующее воздействие на человека. Именно эти проблемы, вытекающие из соприкосновения и взаимодействия, возможностей и путей синтеза и являются предметом рассмотрения как

эстетики, так и теории искусства.

3. Наши психические структуры, которые в обоих случаях идентичны и которые работают и при создании, и при восприятии как музыкальных, так и архитектурных образов.

4. Среди других возможных форм взаимосвязи следует выделить ритм. Ксения верно чувствует первоисточник структурных связей двух искусств – ритм. «Что такое ритм? Он заключен в выборе точек на определенной оси, в частности, оси времени. Эти точки – своеобразные километровые столбики вдоль дороги. То же самое и в архитектуре, – например, с фасадом. И игра на фортепиано – это тоже архитектура. Звучание нот определяется временем и пространством. ...между музыкой и архитектурой есть соответствие. И это возможно потому, что существует более глубокая психическая структура, которую математики называют “порядковой”» [4, с. 6].

Итак, музыка невидима, а архитектура неслышима. Но ассоциативно можно «видеть» музыку и «слышать» архитектуру. Музыка нередко вызывает у нас зрительные представления, а архитектура – слуховые. Ассоциативно можно «видеть» Дворцовую площадь, слушая 11 симфонию Д. Шостаковича и «слушать», как бьются о ветер паруса или шумят морские раковины оперного театра Йорка Утсона в Сиднее. Это связано с реалиями нашего жизненного опыта, где звуковое неотделимо от зрительного и других ощущений при целостном охвате и восприятии мира. Ещё А. Саврасов заметил, что пейзаж надо писать так, чтобы жаворонка не было видно на картине, но пение его было бы слышно... Кстати, до Саврасова русская живопись не знала такого почти физически ощутимого весеннего воздуха и солнечного тепла. В музыке не обязательные, но возможные зрительные ассоциации становятся обязательными или как бы предполагающими эту обязательность при наличии программы, которая как раз и обращена к зрительному образу. Подобно тому и в архитектуре не безусловные, но допустимые слуховые ассоциации становятся более предполагаемыми в процессе создания архитектурного объекта, предназначенного для чего-либо конкретного: музыкальный театр, собор, торговый ряд, крематорий. Очень часто мы встречаем архитектурный образ, связанный с текстовой музыкой («...стены древнего Кремля»).

Современников А. Рубенштейна поражало в его игре совершенство звуковой живописи и обрисовки характера. У пианиста предполагалось наличие точного картинного представления относительно каждой вещи. Зримое начало составляло одно из чудес игры Рахманинова. Г. Коган писал: «...события интересуют его меньше, чем бытие: ядро его музыки – не в действии, а в фоне, в “пейзаже”» [6, с. 251]. Сила создаваемых им художественных образов

была такова, что слушатели непроизвольно отшатывались от нарастания в Похоронном марше Шопена (см.: [5, с. 241]). С. Нейгауз отмечал гениальную способность Рихтера создавать на клавиатуре театр, живопись, голографию, архитектурный образ. «Он в такой же степени человек видения, как и слышания» [7, с. 239]. При исполнении им «Затонувшего собора» и «Шагов на снегу» над фортепиано словно разворачивается киноэкран, на котором отчетливо проступают зрительные контуры творимых артистом звуковых картин. О чрезвычайно сложной внутренней картине музыкального художественного произведения можно судить по такому «самоаналитическому» высказыванию А. Шнитке: «Когда я слушаю, то вижу больше, чем в театре. Внутреннее воображаемое пространство многомерно и вмещает не только акустический ряд, но и ощущение, имеет парапсихологический оттенок проникновения в самую суть. Это пространство сужается, когда опускается заслонка в виде видимой сцены. В симфонии этого не происходит. Я представляю себе вокальную симфонию, которая внутреннему восприятию даёт больше воображения, чем любой театр» [7, с. 172].

Известно сравнительно немного произведений, представляющих воплощение в музыке архитектурных образов, но среди них есть подлинные шедевры: картинно-образная фортепианная прелюдия К. Дебюсси «Затонувший собор», опера Б. Бартока «Замок герцога Синяя борода», кантата Д. Мийо «Огненный замок», опера Н. Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже», симфония Ж. Бизе «Рим», симфоническая сюита О. Респиги «Фонтаны Рима» и др.

Конечно, музыка не может и не должна «изображать» собор или замок, давать нам зрительные представления о городе Рима или его фонтанах в том смысле, как это делает архитектура. Да и выразительность музыкальная существенно отличается от выразительности архитектурной. Поэтому в музыкальных образах, созданных по произведениям архитектуры, отнюдь нет «перевода» изобразительности архитектурной в «изобразительность» музыкальную. В них либо возникает музыкальный образ, вдохновленный произведениями архитектуры, либо создается самостоятельная, чисто музыкальная «картина», т. е. впечатления композитора от архитектуры, рожденные ею переживания. Так, в «Картинках с выставки» М. Мусоргского – «Старый замок», «Богатырские ворота», «У Римской гробницы» – на первый план выступает не столько лирическая интерпретация зримого образа, сколько самостоятельная «музыкальная» архитектура, по отношению к которой изобразительный первоисточник оказывается лишь поводом, толчком для творческой фантазии композитора. Это именно

интерпретация рисунков В. Гартмана, а не иллюстрация к ним. Это самостоятельное произведение, иногда превосходящее по своему образному содержанию изобразительный первоисточник.

В музыке, таким образом, сохраняется почва для сколько угодно богатой разработке ее изобразительных возможностей и для сближения её с архитектурой или живописью, пока музыка несет интонационно-мелодические, эмоционально-выразительные образы. Это способствует расширению границ и возможностей музыки, не ущемляя ее «суверенности».

Не стаяв перед собой задачу проследить проблему воздействия архитектуры на музыку в историческом аспекте, всё же обратим внимание на расширение возможностей музыки, которые произошли на рубеже XIX–XX веков у русских (Римский-Корсаков, Скрябин) и французских (Дебюсси, Равель) композиторов. Тонкая музыкально-изобразительность, мощное ощущение пространственности явились бесспорным художественным завоеванием. Таким образом, влияние архитектуры на музыку безусловно связано с обогащением выразительных средств музыки, с расширением её возможностей и границ. Ярким примером может служить творчество Я. Ксенакиса, о котором уже упоминалось выше, – создателя «стохастической» музыки, основанной на математических расчетах и сонарно-шумовых эффектах. Ксенакис – как раз та самая личность, которая смогла в своем творчестве и теоретически и практически объединить оба эти искусства, будучи одновременно и музыкантом (он был учеником О. Мессиана) и архитектором (участвовал в создании архитектурных сооружений вместе с прославленным Ле Корбюзье).

Однако не должно создаваться впечатление, что границы музыки, её «изобразительные» возможности можно расширять до бесконечности. Подмена специфики музыки эстетическими принципами изобразительного искусства может привести к разрушению музыки. Так, в прошлом веке наблюдалась иногда склонность к натуралистическим тенденциям, урбанизации: произведения русского композитора 20-х годов А. Мосолова «Завод», французского – А. Онеггера «Пасифик 231» и др.

Ту же закономерность мы можем наблюдать и при рассмотрении вопроса влияния музыки на архитектуру. Это влияние также стало особенно явным в период романтизма, и оно также выразилось двояко. Во-первых, это создание архитектурных сооружений, вдохновленных определенными музыкальными произведениями с попытками претворить эмоциональные образы в зрительно-конкретные картины; и, во-вторых, появление и последующее возрастание в архитектуре категории музыкальности,

которая проявляется в построении архитектурных объектов с использованием композиционных приёмов, сходных с организацией музыкального произведения. К ним можно отнести, в частности, использование крупных пластических форм, перебивающих монотонный ритм мелкаячейичной структуры. Это можно проследить в работах современных архитекторов (Музыкальный центр в Ла Билет в Париже Жан-Луи Вере и Ксенакиса, Капсул-Билдинг в Токио Кисе Курокава) [4, с. 45].

Музыкальность архитектуры проявляется в возрастании лирического начала, в господствующем значении настроения в архитектурном сооружении, в повышенном эмоциональном значении ритма и колорита, с усилением декоративных качеств или элементов. Она проявляется, наконец, в попытках претворения в архитектуре музыкальных форм, т. е. построения архитектурных объектов на основе композиционных принципов, сходных с организацией музыкального произведения. «Архитектура охватывает трёхмерное пространство, в котором мы живём. Выпуклые и вогнутые поверхности имеют большое значение как для звуковой, так и для визуальной – сферы» [4, с. 5]. Например, композиторы используют симметрические построения, которые существуют в архитектуре. Такие же трансформации существуют и в музыке – именно это открытие было сделано в эпоху Возрождения. Мелодию можно воспроизводить в обратном порядке, делать инверсию, т. е. переворачивать её с точки зрения интервалов, вести от высоких звуков к низким и наоборот. К этому добавляется противодвижение, к которому прибегали полифонисты эпохи Возрождения и которые используются в серийной музыке. В музыке совершаются те же трансформации, что и в архитектуре. Ксенакис тонко заметил, как можно использовать идеи построения из сочиняемой им в то время оркестровой музыки: «Я хотел создать мобильное пространство, которое бы постоянно видоизменялось при перемещении прямой линии. В результате в архитектуре появляются гиперболические параболоиды, а в музыке – глissандо» [4, с. 5]. Ксенакис говорит о соответствии и даже «слиянии» архитектурных и музыкальных концепций. Барток для создания своей гармонии использовал золотое сечение, а оно связано с визуальной сферой.

Много общего мы также находим, если обращаемся к вопросу о восприятии музыки и архитектуры, тем более, что восприятие данных видов искусства отличается особой сложностью по сравнению с другими. В архитектуре структуры трёхмерны. Но представление о трёхмерной пространственной форме складывается у человека не только как результат синтеза последовательно меняющихся

картин, воспринимаемых с различных точек зрения. Художественное содержание произведения архитектуры возникает в неразрывном единстве утилитарных, этических и эстетических ценностей, единства материального и духовного. Чтобы всесторонне воспринять и оценить произведение архитектуры, человек должен не только осмотреть его с разных точек зрения, но и понять его внутреннюю структуру и связь этой структуры с системой функций. «Восприятие архитектурной формы строится на скрытом движении... Архитектурный ритм придаёт внутреннее динамическое напряжение архитектурной форме. Точно найденное соотношение элементов между собой и с целым создаёт эффект масштабной соразмерности и гармонической уравновешенности. Там, где это удаётся, архитектура по силе эмоционального воздействия уподобляется музыке – своего рода “музыке пространства”, напрямую обращенной к внутреннему духовному миру человека» [3, с. 107, 130]. Роль последовательности в процессе восприятия архитектуры настолько значительна, что даёт основание для параллелей с восприятием музыки. Эти параллели не только умозрительны: начиная с XX века мы видим эксперименты, в которых восприятие архитектуры дополняется музыкой и кинопроекцией. В выставочных сооружениях, где направление и маршрут движения зрителя четко заданы, такое соединение развёртывающихся во времени средств выразительности оказалось весьма эффективным.

Само собой разумеется, как в музыке, так и в архитектуре способность связывать в единство последовательную цепь восприятий далеко не одинакова у различных людей, как неодинакова и способность синтезировать разнородные оценки: утилитарно-практические, эстетические, этические. Так, Ч. Дженкс, один из лидеров «новой волны» западного архитектуроведения, чья книга «Язык архитектуры постмодернизма» вызвала беспрецедентный интерес на Западе и выдержала несколько изданий в конце 70-х годов, говорил, к примеру, о невиданном изобилии ассоциаций, «намекающих» метафор при восприятии оперного театра Йорка Утсона или капеллы Ле Корбюзье в Роншане. Причины этого, по Дженксу, заключаются в том, что формы были необычными для архитектуры и в то же время вызывающие визуальные образы. Большинство ассоциаций было связано с органическим миром: апельсиновые дольки, крыло летящей птицы, бурный рост цветка – развёртывающиеся лепестки. Они ассоциируются также с белыми парусами, а австралийские студенты-архитекторы изобразили эти же самые формы в виде карикатуры – «черепахи, которые занимаются любовью». Имеют место и ассоциации: «дорожное столкновение, выживших нет», «рыбы, пожирающие друг друга», «стычка монахинь» и др. «Остроумие» определяют как «неожиданное

сочетание идей», и чем невероятнее, но острее это соединение, тем больше оно поражает и остаётся в памяти. Остроумное здание – это то, которое рождает у нас необычные, но убедительные ассоциации [4, с. 48]. Не менее интересные ассоциации, «намекающие метафоры» вызывает и капелла Ле Корбюзье в Роншане, «которая сравнивалась со всякого рода вещами, начиная от белых микенских домов и кончая швейцарским сыром» [4, с. 49]. Одна из метафор понятна лишь «посвященным: “визуальная акустика” изогнутых стен, форма которых реагирует на свет четырех сторон горизонта, как если бы лучи света были “звуками”, откликающимися в антифоне...”» [4, с. 49–50].

Восприятие музыки также не может не быть субъективным, так как зависит в большой степени от совокупности знаний и представлений, от культурного уровня аудитории слушателей, от её эмоциональной настроенности, предрасположенности. Известно даже, что один и тот же человек воспринимает одну и ту же музыку в одинаковом исполнении различно в зависимости от того или иного своего душевного состояния. Слушая, например, «Морские картинки» из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова разные слушатели «видят» разное море, у них возникают разные представления. В зависимости от того, насколько знаком тот или иной слушатель с морем, в какое время года, при каких обстоятельствах, в зависимости от того, что значат для него связанные с морем воспоминания, в его воображении возникает та или иная, часто довольно различная картина. Более того, у людей со слабо развитыми зрительными ассоциациями может не возникнуть никакой зрительной картины. Слушатель будет слышать и понимать образ, но не будет «видеть» море, не представлять его зрительно

В данной статье затронуты далеко не все аспекты взаимодействия и взаимовлияния музыки и архитектуры: чрезвычайно интересна проблема самой «технологии» создания художественного образа, роли художника в эстетическом воспитании, в способности воспринимать и чувствовать, проблема «долговечности» этих искусств и многое другое.

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч в 4-х т.– Т.4.– М., 1983.
2. Габричевский А. Г. Морфология искусства.– М., 2002.
3. Гутнов А. Мир архитектуры (Язык архитектуры).– М., 1985.
4. Ксенакис Я. Музыка и наука // Курьер Юнеско.– 1986, май.
5. Коган Г. Вопросы пианизма.– М., 1966.
6. Нейгауз Г. Г.– М., 1975.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства.– М., 1994.

**Розділ 4.**  
**Переклади**

*Петер Травни*

**МОЛЧАНИЕ, СЛУШАНИЕ, ТИШИНА.  
ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ О  
СООТНОШЕНИИ  
ИСТИНЫ И ЯЗЫКА У ХАЙДЕГГЕРА**  
(перевод с немецкого *О. Корольковой*)

Она еще не родилась,  
Она – и музыка, и слово,  
И потому всего живого  
Ненарушаемая связь.

Спокойно дышат моря груди,  
Но, как безумный, светел день,  
И пены бледная сирень  
В черно-лазуревом сосуде.  
О. Мандельштам

Рассуждения о «сущности истины» можно найти у Хайдеггера на любой ступени развития его философской мысли. Объединение их в *одном* определении нарушило бы претензии философии, которая всегда избегает дефиниций, а вместо этого постоянно утверждает, что мышление есть исключительно личный опыт, находящийся под угрозой заблуждения. Тем не менее, могут быть зафиксированы хотя бы следующие моменты «сущности истины». Для Хайдеггера «истина» не сводится к истине высказывания, к логическому значению предложения. «Истина» есть скорее способ, каким «бытийное» являет себя, чтобы затем быть оформленным в высказывание. При этом Хайдеггер обращает внимание на то, что «бытийное» лишь тогда являет себя, когда одновременно происходит и не-явление. Самопроявление «бытийного» философ называет «открытием», не-явление – «сокрытием». Таким образом, истина представляется как «единовременность открытия и сокрытия» [2, S. 198], как «несокрытость» [2., S. 188]. Может ли «несокрытость» или «истина бытия» [2., S. 201] стать событием, *изначально* происходящим *в языке*, – этот вопрос был бы слишком широк для рамок предлагаемого вводного исследования. Прилагаемые замечания должны показать, что язык безусловно есть то привилегированное место, в котором проясняется «одновременность открытия и сокрытия».

***1. О «слушании и молчании» с точки зрения  
анализа вот-бытия в «Бытии и времени»***

В живом, то есть в разговорном языке на уровне фундаментального рассмотрения могут быть выделены два признака говорения. Существует

проявление смыслов – говорение и их восприятие – слушание. Это проявляется в повседневном разговоре, например, в диалоге, в котором участники никогда не могут одновременно говорить или одновременно слушать. Обычно говорит один, а другой в это время слушает, или наоборот. Кажется, что каждый нормальный разговор осуществляется в подобных взаимоотношениях. Говорение и слушание, по-видимому, соотносятся друг с другом как вопрос и ответ. Со всей ясностью это заявлено в платоновском диалоге «Горгий». Здесь Сократ пытается вновь вернуть к разговору софиста Калликлеса, который в середине беседы вдруг вознамерился перестать говорить (505e). Калликлес спрашивает: «Сократ, разве ты вообще не можешь говорить (legein), если тебе никто не отвечает (apokgrinestai)?» (519d). И Сократ отвечает: «Наверное, это так». Диалог мог бы превратиться в монолог. Философские изыскания могли бы быть продолжены Сократом самостоятельно. И тем не менее Сократ продолжает упрашивать упрямого софиста продолжить разговор: «Но дорогой, говори, пожалуйста, если ты любишь меня». Тот, кто больше не хочет поддерживать разговор, как же он может слушать по-настоящему? Разве говорящему не нужен слушатель? Разве слушатель не должен хотя бы время от времени выражать свое согласие коротким «да» или несогласие – коротким «нет»?

И все же в разговоре существует возможность, что один из собеседников прекращает говорить, не выходя при этом из беседы. Это знаменательный момент, когда тот, кто в обычном варианте активно участвует в разговоре, замолкает. Молчание не как обрыв разговора, а как решающий акцент.

В «Бытии и времени», в контексте анализа вот-бытия, Хайдеггер определяет «слушание и молчание» как «возможности красноречивого говорения» [6, S. 161]. «Вот-бытие» «все-таки всегда» находится в состоянии беседы с другим «вот-бытием». В повседневности господствует «болтовня». В ней все считается доступным обсуждению. Хайдеггер же, напротив, указывает на «возможность молчания». Она характеризуется следующим образом: «Тот, кто молчит в совместном разговоре, может, собственно, «давать понять», то есть создавать понимание как тот, от которого не исходит слова» [6, S. 164.]. В «молчании»<sup>1</sup>, как и в любой речи, создается некое «понимание». В говорении познаются смыслы. Они «понимаются». Таким образом, в говорении дело заключено в «понимании», которое, если оно особым образом тематизировано, превращается в некую «герменевтику». Тот, «от которого не исходит слово», будет «понят». По Хайдеггеру, тот, кто даже «молчит», может «дать понять нечто еще более непосредственно». И если мы что-то «понимаем» «в молчании», то это связано, в первую очередь, с тем, что «молчание» есть само по себе специфическое говорение. Тот, кто

«молчит», никоим образом не перекрывает источник смыслов. Каждое «молчание» может быть интерпретировано. Мы толкуем, «понимаем» его.

В то же время мы сознаем, что каждое настоящее «молчание» притязает на особенное значение. Каждое настоящее «молчание» – это акцентированное «молчание». Оно должно сообщить нам, что здесь и сейчас речь идет о чем-то особенно важном. «Понимание» покидает «болтовню» и становится «подлинным». Правда, в основе такого «понимания», по Хайдеггеру, лежит определенная предпосылка. Он пишет: «Кто ничего не говорил, не должен в данный момент и молчать. Только в настоящей речи возможно подлинное молчание» [6, S. 165]. Говорение может быть «подлинной речью», говорением вне «болтовни». Такое говорение и есть «сказание». В «болтовне» много говорится, но никто ничего не «вы-сказывает». Для Хайдеггера только тот, кто иногда «что-то вы-сказывает», может и «молчать». «Подлинность» «молчания» корреспондирует с «подлинностью» «речи».

«Понимание» «молчания» связано с тем особенным отличительным симптомом, что именно прерывание обычного течения речи несет в себе нечто более значительное, чем само ее непосредственное течение. «Молчание» как непосредственное прекращение говорения «скажет» больше, чем «не исходящее слово». Прерывание являет себя плодотворным источником смыслов. «Сокрытие» есть более интенсивное «открытие», чем «открытие», стремящееся избежать «сокрытия». «Болтовня», для которой нет ничего скрытого, поскольку она изначально претендует на то, что все может быть «обнародовано» и поэтому не стремится быть просто «открытием», лишена смысла.

Если «истина» как «несокрытость» является «единовременностью открытия и сокрытия», то «молчание» может быть понято как настоящая «возможность» «собеседования». Поскольку «молчание» есть не что иное, как такая «единовременность открытия и сокрытия».

«Молчанию» как подлинному сообщению в разговоре соответствует «слушание». В «Бытии и времени» это определяется следующим образом: «Слушание... есть экзистенциальная открытость бытия как со-бытие для другого» [6., S. 163]. Для Хайдеггера слушание – это не восприятие акустических сигналов. Философа не интересует дефиниция «слушания» как физиологической способности. «Слушание» – это «экзистенциальная открытость». Только слушая, я могу быть вот-бытием «для другого». К тому же «слушание» конституирует «принадлежность» («Zugehörigkeit»), что является чем-то иным, чем просто общественными отношениями.<sup>2</sup> Я «принадлежен» каждому, с кем я разделяю свою собственную экзистенцию. Согласно Хайдеггеру,

«принадлежность» есть «личная зависимость» («Hörigkeit»).

Используя это слово, Хайдеггер очевидно осознавал и его повседневное значение. Обычно мы называем «зависимым» того, кто утратил свое самоопределение и свою свободу, полностью подчинившись намерениям и желаниям кого-либо другого. Он не только «слушает» другого, значительно больше он «по-слушен» ему. Все, что другой требует от него, приобретает характер приказа. Этот признак «зависимости» не может быть обойден при рассмотрении употребления Хайдеггером данного термина. «Зависимость» в «экзистенциальном» смысле есть фундаментальная скованность другим. «Вот-бытие» постольку «бытие вот», поскольку оно есть «со-бытие». И не важно, «слушаю» я другого или «по-слушен» ему – «вот-бытие» изначально «по-слушно» другому, при всех «привативных модусах» «принадлежности друг другу», будь то «не-слушание, сопротивление, своеобразие, отпор» [6, S. 163]. Тем не менее, следует подчеркнуть, что Хайдеггер понимает эту «зависимость» как «экзистенциальную открытость», то есть совсем не как ограничивающую и изолирующую от мира подвластность. «Принадлежать» кому-либо – это есть позитивная возможность «вот-бытия».

Поскольку «слушание» представляет собою не просто акустическое восприятие произвольных сигналов, а всегда является «пониманием» определенного «бытийного», Хайдеггер характеризует его и как «прислушивание». Оно «феноменально само по себе и более изначально, чем то, что в психологии называют слушанием, чем ощущение тонов и восприятие звуков». «Слушание» – всегда «прислушивание», поскольку мы слышим не просто шумы (вместе с шумовыми характеристиками), а всегда нечто определенное и значимое. Я «прислушиваюсь» – и «слышу» смех ребенка, а не недифференцированный физический шум.

## ***2. О «беззвучном голосе» в лекционном курсе летнего семестра 1944 г. о гераклитовом «Логосе»***

Почти через два десятилетия после появления «Бытия и времени» мысли Хайдеггера претерпели существенное изменение. Так называемый «поворот» [8, S. 15f. u. 99f.], который мы обсуждаем здесь только с одной определенной точки зрения, означает изменение в основополагающем для философии Хайдеггера отношении к «вот-бытию» и «бытию». Если Хайдеггер понимал «Бытие и время» как попытку выразить «смысл бытия», прорвавшись через «анализ вот-бытия», то его мысль после «поворота» получает обратную перспективу. Кто хочет постичь «вот-бытие», должен сначала тематизировать «смысл бытия».

В своей лекции «Логика. Учение Гераклита о Логосе»,

прочитанной во время летнего семестра 1944 года, Хайдеггер характеризует «бытие» на основе фрагмента о Логосе легендарного доплатоновского философа. Принимая во внимание это тематизирование, я хотел бы выдвинуть тезис, что тот экзистенциальный элемент «молчания», который Хайдеггер рассматривал в «Бытии и времени» как «подлинную» форму проявления «вот-бытия», он приписывает теперь лишь «бытию самости».

Фрагмент 50 Гераклита гласит: «Не меня, а Логос услышали вы, дабы согласиться с ним, что мудро сказано: Одно есть все»( Οὐκ ἐμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ἠμολογεῖν σοφὸν ἐστὶν ἕν ἅπαντα εἶναι.) (Цит. по: [1, 22 В 50]). В толковании этого предложения Хайдеггер дифференцирует два логоса (λόγοι). Первый логос – это тот, к которому должен прислушаться человек; второй же – это тот, который высказан, когда человек, прислушиваясь к тому первому логосу, сам произносит некий логос. На самом деле, Гераклит говорит об одном логосе, соответствующем гомологичности (homologeîn).

Первый Логос Хайдеггер называет «изначальным Логосом». Он постольку есть «бытие самости», поскольку является Логосом, то есть языком. Таким образом, речь идет о том, чтобы выяснить, что же слышит человек, когда он стремится прийти к согласию с тем первым Логосом. Философ пишет: «Логос есть [...] нечто слышимое, вид речи и голоса; но очевидно это не голос человека, который говорит звуками и требует озвучивания. Но кто же тогда говорит как Логос? Чей же голос есть голос Логоса? Если не человеческий, а, следовательно, и не звучащий, значит беззвучный голос? Разве такой существует? И существует ли пригодное для него слушание?» [4, S. 244.]. Хайдеггер признает и то и другое. Существует «беззвучный голос», а также есть и «слушание для него».

Странная мысль: у Логоса нет звуков и озвучивания, тем не менее, он есть нечто «слышимое, вид речи и голоса», который «говорит». Этот «голос», который «очевидно не является человеческим голосом», «беззвучен», это «беззвучный голос». «Бытие» как этот «беззвучный голос» ничего не «озвучивает», и все же, как Логос высвобождает смыслы. Человек «понимает» «голос», хотя и не воспринимает его звуков. Именно эта особенность «понимания» определялась Хайдеггером в «Бытии и времени» как «молчание».

Тот, кто «молчит» в разговоре, специфическим образом может быть понят. Именно тем, что он перечеркивает привычные формы выражения в разговоре, он и расставляет акценты. Аналогично подобному «молчанию», как это сказано в другом месте, «беззвучный голос бытия» [3, S. 310.] предоставляет великолепное «понимание». Согласно фрагменту из Гераклита, «беззвучный голос» «говорит», что «одно есть все».

Как «молчание» является «одновременностью открытия и

сокрытия» и при этом представляет и гарантирует «сущность истины», так и «беззвучный голос» «открывает» и «скрывает» то, что он «говорит». Как и «молчание», так и «беззвучный голос бытия» есть способ проявления «сущности истины», при всем том немаловажном отличии, что «беззвучный голос бытия» не является «экзистенциальным» элементом бытия, то есть не обладает человеческой природой.

Во фрагменте Гераклита утверждается, что «мудро» «слушать» не говорящего философа, а *lógos*, который говорит, что «одно есть все». И все же отношением к «беззвучному голосу бытия» является «слушание». «Слушание» Хайдеггер разделяет на две части – «вслушивание» и «прислушивание». В этом философ привязан к мысли, которую он высказывал уже в «Бытии и времени». Он пишет: «Вслушивание не зависит от того, что непосредственно звучит в ушах. Все это, непосредственно ощущаемое и воспринимаемое, вслушивание уже выслушало. Вслушивание есть уже и там, и именно там в чистом виде, где восприятие не овладело нами, где еще вообще ничего не озвучено. Это еще ничего не «слышащее» вслушивание мы и называем прислушиванием» [4., S. 245.]. Согласно этому феноменологическому наблюдению, «вслушивание» направляется на нечто подлежащее слушанию, в то время как то, что непосредственно слышно, то, что у слушающего «звучит в ушах», считается «выслушанным». «Вслушивание» мгновенно производит *Erosché*, обращается к пустоте, беззвучности, которая раскрывается в отказе от «непосредственно ощущаемого и воспринятого». Оно отстраняется от непосредственно услышанного, чтобы через него и за его пределами услышать то, на чем оно сконцентрировано. По Хайдеггеру, «вслушивание», которое все же *что-то* воспринимает, не является больше «чистым» «вслушиванием». «Чистое» «вслушивание» слышит «беззвучный голос», глубинно предшествующий всему «воспринятому». Это «чистое» «вслушивание» Хайдеггер называет «прислушиванием».

Правда, следует спросить, какой же смысл вообще в «чистом» «вслушивании» в «беззвучный голос». Становится ясно, что «прислушивание», отвернувшееся от всего непосредственно услышанного, приходит к беззвучности или «тишине», которые по своим характеристикам принципиально отличаются от звуковых сигналов и шумов. Тем не менее, мы, видимо, существенно не отличаем подобный слуховой опыт от другого. Разве мы не слышим «тишину» так же, как «поющую» птицу или изящную фразу из сонаты Моцарта?

Для понимания хайдеггеровского толкования «беззвучного голоса бытия» имеет решающее значение то, что философ ставит этот голос в определенные отношения со звуком. Так, он спрашивает: «[...] что было бы со *всем* прислушиванием, если бы мы *изначально уже* не вслушивались

внимательно в еще недоступный для нас и замкнутый в себе отголосок. Что было бы и как бы могло быть пробуждено прислушивание, настороженное прислушивание, если бы мы *уже заранее* не были послушны тому, что идет и может идти нам навстречу? [...] Да и как могло бы вообще что-то встретиться нам, внимательно прислушивающимся, если бы это приходящее *уже* не владело нами, так как мы каким-то образом уже ему принадлежим?» [4., S. 245.] (Курсив наш – П. Т.). «Прислушивание» вообще, в том числе и прислушивание к звукам, возможно лишь постольку, поскольку мы «*уже заранее*» находимся в определенной связи с «беззвучным голосом бытия», с «еще недоступным для нас и замкнутым в себе отголоском». Каждое «слушание» «*уже заранее*» опережено другим «слушанием». Все звучащее слышимо, поскольку мы «каким-то образом принадлежим» «беззвучному голосу». В этом смысле «слушание» есть «возможность, право на слушание» [4., S. 247.].

Эту предварительную «принадлежность» к «беззвучному голосу бытия» Хайдеггер называет «изначальной зависимостью» [4., S. 245.] (вспомним: в «Бытии и времени» Хайдеггер связывал «зависимость» с «со-бытием для другого»). В преддверии любого «слушания» «бытийного» человек сам уже «послушен» «бытию самости». Мы уже указывали на обычное значение этого слова. Тот, кто кому-то «послушен», отказался от своего самоопределения и передал себя в зависимость. Как и в «Бытии и времени», Хайдеггер предусмотрительно идет навстречу своим возможным критикам. В «изначальной зависимости» человеку присуща «открытость открытому». «Изначальная зависимость», по мысли Хайдеггера, есть не «кабала», а «собственно свобода».

Эта мысль могла бы непосредственно быть понята следующим образом. Если «собственно свобода» как «изначальная зависимость» представляет собою «открытость открытому», то «свобода» очевидно есть свойство «вот-бытия». Но в хайдеггеровском понимании «собственно свободы» такой квазитрансцендентальный способ определения не встречается. И хотя исследуемое нами сочинение Хайдеггера не содержит подробного изложения проблематики свободы, следует указать на то, что Хайдеггер мыслит «свободу» [2, S. 192.] как «сущность истины». «Собственно свобода» находится в связи с «одновременностью открытия и сокрытия», или, говоря по-другому, с «истиной бытия». Это значит, что и «изначальная зависимость» не должна пониматься как свойство человека. В большей мере ее источник следует искать в том «идушем к нам навстречу», «которое уже владеет нами, поскольку мы принадлежим ему».

### 3. Зашифрованные заметки Хайдеггера

*по поводу «гласа тишины» и «ответа»*

«Молчание» и «беззвучный голос бытия», а также «слушание» и «послушание», различным образом присущие и тому и другому, есть составные части явления *языка*. Отсюда совершенно ясно, что эти элементы находятся в некоторых взаимоотношениях. Один элемент соответствует другому. В упомянутой уже лекции о Гераклите Хайдеггер объединяет эти отношения в вопросе: «Насколько властен вызов и ответ в отношении бытия к человеку?» [4, S. 381.]. Хайдеггер спрашивает «насколько» – это предполагает, *что* в «отношении бытия к человеку вызов и ответ» «властен».

В этом определении «отношения бытия к человеку» мы вновь встречаем предыдущие объяснения отношений между «молчанием» и «слушанием» или «беззвучным голосом» и «слушанием». Есть первичный «вызов», которому соответствует «ответ». Эти формальные определения, собственно, еще ничего не дают для понимания «вызова» и сказанного или несказанного в «ответе». Они лишь демонстрируют, каким образом происходит «отношение бытия к человеку».

В заметках, которые, по-видимому, были написаны или одновременно с той самой лекцией о Гераклите лета 1944 года или сразу после этого, Хайдеггер объясняет зашифрованными словами, как «поэзия» может быть отношением «вызова и ответа» в «отношении бытия к человеку» (Под «шифром» я понимаю здесь особенный признак того языка, который стремится ответить на вопрос об «истине» только в интересах самой «истины»). Поскольку язык Хайдеггера решительно стремится к «укрытию» «несокрытости», он может считаться «зашифрованным»). В данных заметках это звучит так: «Поэзия есть скрытая сущность собственно отвечающей, заключенной в ответе памяти, которую можно узнать никак не через воспоминание, припоминание и мышление, а прежде всего и непосредственным образом через благодарность» [7, S. 13.]. Центральное слово в предложении – «память». О ком же здесь «вспоминается», что «подразумевается»? Видимо, это «вызов» («беззвучный голос бытия»), который человек «узнает» в своем «отношении» к «бытию». «Память» «заклучена в ответе», она являет себя, выговаривается в нем.

«Скрытая сущность» этой «памяти» и есть «поэзия». В данном случае «поэзия» никоим образом не идентична той «поэзии», которую отличают от философии, причем в разных обстоятельствах то одна, то другая получают более высокую оценку как особенная форма человеческой деятельности. В своих заметках Хайдеггер понимает под «поэзией» (и кто стал бы спорить, что это поэзия Гельдерлина?) скорее тот источник, из которого в каждом случае и «философия» и «поэзия» черпают свою сущность.

Эта «заключенная в ответе память», чьей «сущностью» является «поэзия», может быть признана, по Хайдеггеру, «никак не через воспоминание, припоминание и мышление, а прежде всего и непосредственным образом через благодарность». «Ответ», «слышащий» «вызов» «бытия», возникает из «благодарности». Это звучит так: «Ответное слово (Ant-Wort) как слово навстречу (Gegen-Wort) – это слово благодарности». Но почему «благодарность»? Разве нечто подобное не оговаривалось изначально в формально рассмотренных связях между «вызовом и ответом»? Каким образом «ответ» может быть «узнан из благодарности»?

Хайдеггер кратко определяет отношения «ответа» и «благодарности» следующим образом: «Ответы как знаки благодарности – тишина благодарности». Это не объяснение, даже не толкование, скорее это зашифрованное указание. «Отвечание» возможно лишь «благодаря» «вызову». Оно может осуществиться только таким образом. При этом «отвечание» есть превращение слова в «благодарность». «Благодарить» используется в этом смысле так же, как глагол «наследовать», который означает превращение собственности в наследство.

Хайдеггер пишет: «Отвечать на знаки благодарности – тишина благодарности». Тире мотивирует отступ, обращение к тишине. Оно стоит вместо «есть», и тем самым умалчивает о нем (или правильнее было бы сказать: «есть» молчит в тире?). «Отвечание» определено «тишиной благодарности», оно само становится «тихим». Это демонстрирует следующее предложение, содержащееся в заметках: «Ответное слово (Ant-Wort) – покорно – повторяет глас тишины». «Тишина благодарности» в проявлении «знаков благодарности» вырастает из «гласа тишины», который «повторен» «ответным словом». «Глас тишины» – это начало «тишины благодарности».

Парадоксальный родительный падеж в «гласе тишины» означает, что как «глас» принадлежит «тишине», так и «тишина» принадлежит «гласу». «Тишина» «звучит» в «гласе», но и «глас» – в «тишине» (в этом же тексте Хайдеггер пишет: «Только в основном тоне звучит сказанное» [7., S. 24.]). Следовательно, в «гласе тишины» вновь звучит та «одновременность открытия и сокрытия», которую мы наблюдали уже в «молчании» и «беззвучном голосе бытия». В «гласе» «открывается» «тишина», в «тишине» «укрывается» «глас». «Глас тишины» становится обиталищем «сущности истины».

«Ответное слово» («слово навстречу» – “Gegen-Wort”) «повторяет [...] глас тишины». «Вызов» предшествует «ответу». «Бытие» [7., S. 20.] должно быть «уже заранее» предопределено «гласом тишины». Поэтому «ответное слово» прежде всего обязательно должно «повторять» за

«гласом тишины». Но тут же Хайдеггер добавляет: «Так, повторяя, ответ предсказывает <языку> слово». Приставки «nach» и «vor» в их употреблении Хайдеггером многозначны.<sup>3</sup> Во-первых, они одинаково могут быть поняты в пространственном смысле. «Ответ» идет за «гласом тишины», следует за ним. Только так он может что-либо «предсказать», то есть пре-поднести в «говорении». С другой стороны, они могут быть истолкованы в аспекте времени. «Глас тишины» – первый, более ранний, а потому и старший. И только следуя ему в его возрасте, «повторяя», «ответное слово» может «пред-сказать» будущее.

«Слово», которое «предсказано» «<языку>», и есть собственно «ответное слово». Хайдеггер пишет: «Повторяя – предсказывая, оно делает слово собственностью <языка> [...]». Поскольку «ответное слово» возникает в своих очертаниях из «гласа тишины», оно может дать возможность «слову» найти свою сущность в языке. Между тем как «<язык>» воспринимает «ответное слово» и записывает его на «глас тишины», мы видим, насколько «сущность истины» склоняется к логосу, к <языку>». Хайдеггер рассуждает дальше так: «[...] поэтому его [языка] сущность состоит в том, чтобы отплатить за истину Бытия и, предчувствуя это, сокрыть Бытие таким образом, чтобы в этом спасительном укрытии (в плоте Бытия) нашлось убежище для жизни». «<Язык>» есть по своей «сути» место «истины Бытия». Это место Хайдеггер называет здесь в соответствии с «одновременностью открытия и укрытия» «спасительным укрытием». В «<языке>» воплощается «истина Бытия», при том как в «молчании», так и в «беззвучном голосе бытия» и в «гласе тишины» «открываются» значения, между тем как «укрывается» их источник.

Эти значения, возникающие из «спасительного укрытия», уже не нейтральны. Они относятся к «памяти», которая «узнается через благодарность». «Поэзия» как «скрытая сущность» этой «памяти» показывает нам, что в «спасительном укрытии» «находится убежище для жизни». Не только хайдеггеровские зашифрованные записки о «гласе тишины», но и его рассуждения о «молчании» и «беззвучном голосе бытия» обнаруживают тем самым одну из своих самых главных целей. Поскольку язык может принять в себя «сущность истины», он и есть то место, в котором «находится убежище для жизни», при этом нельзя определить окончательно, действительно ли оно там есть и как это происходит. Но может быть для подобного «нахождения» это и не имеет значения. *Логос может быть этосом* – важнейшее стремление хайдеггеровской мысли в том, чтобы все глубже понять это.

Возможно, и Осип Мандельштам говорит о «гласе тишины», о своем опыте и о, по-видимому, неизбежном заблуждении, когда пишет в двух последних строфах «Silentium»:

Да обретут мои уста

Первоначальную немоту,  
Как кристаллическую ноту,  
Что от рождения чиста!  
  
Останься пеной, Афродита,  
И, слово, в музыку вернись,  
И, сердце, сердца устыдись,  
С первоосновой жизни слито!

### Примечания

<sup>1</sup> В частности, о самом себе Хайдеггер сказал как-то в 1946 году: «В своей философии я молчу не только с 1927 года, с опубликования «Бытия и времени», но я молчу и в самой этой книге, и до этого постоянно молчал. Это молчание – подготовка слов едино-мысленника, его готовность – это узнавание, а узнавание – действие и поступок. Собственно «экзистирующий», не нуждающийся в ангажированности» [5, S. 421f.].

<sup>2</sup> Хайдеггер обыгрывает смысл однокоренных слов Hören (слушание), Zugehörigkeit (принадлежность), Nödigkeit (зависимость), которые восходят к hören (слушать).

<sup>3</sup> Приставка «nach» (nachsagen у Хайдеггера) в немецком языке означает действие, совершенное после чего-либо, приставка «vor» (соответственно, vorsagen) – действие, совершенное до чего-либо.

1. Diels H. Die Fragmente der Vorsokratiker. Hrsg. von Walther Kranz. Erster Band. 18/Zürich u. Hildesheim, 1989.
2. Heidegger M. Vom Wesen der Wahrheit. In: Ders.: Wegmarken. Gesamtausgabe (GA) Band 9. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main, 1976.
3. Heidegger M. Nachwort zu: „Was ist Metaphysik?“. In: Ders.: Wegmarken. GA 9.
4. Heidegger M. Heraklit. 1. Der Anfang des abendländischen Denkens. 2. Logik. Heraklits Lehre vom Logos. GA 55. Hrsg. von Manfred S. Frings. Frankfurt am Main 2/1987.
5. Heidegger M. Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges. GA 16. Hrsg. von Hermann Heidegger. Frankfurt am Main, 2000.
6. Heidegger M: Sein und Zeit. Tübingen 16/1986.
7. Heidegger M. Die Dichtung. Philosophía – Poiesis. Das Gespräch. Hrsg. von Friedrich-Wilhem von Herrmann. In: Heidegger-Studies 19 (2003).
8. Trawny P. Martin Heidegger. Frankfurt u. New York, 2003.

*Мирко Вишке*

**СЛАБОСТЬ ЯЗЫКА. АДОРНО О ЯЗЫКЕ И  
ФИКТИВНОСТИ ПОЛНОЦЕННОЙ ВОЗМОЖНОСТИ  
ВЫРАЖЕНИЯ МЫСЛИ**

(перевод с немецкого *О. Корольковой*)

Почему автор должен препятствовать читателю, когда тот хочет заглянуть в сам ход его мыслей? Что мешает автору выстраивать свои рассуждения в определенной мере с оглядкой на читателя? Разве он не хочет быть понят своим читателем? Эти тривиальные вопросы очевидно провоцирует критика, которой Адорно подвергает требование к писателю делать сочинения максимально ясными, то есть такими, чтобы читатель был в состоянии непосредственно мысленно проследить ход рассуждений автора. Какие соображения подвинули Адорно к тому, чтобы не только оспаривать саму правомочность такого требования к автору, но и назвать ее ложным принципом выражения, исходящим из «фиктивности [...] выразительных возможностей каждой отдельной мысли»? Существуют ли мысли, которые не могут быть выражены?

**1. Понятие и познание**

Если считать сутью языка способы общественного высказывания, как это следует из *Minima Moralia*, то рассуждения Адорно о фиктивности возможности выразить каждую отдельную мысль можно было бы понять так: следует дистанцироваться от банальной практики словоупотребления, с которой связано повседневное общение, чтобы избежать опасности лишиться сложные ходы мысли их остроты и самой сущности. «Тексты, [...] в которых боязливо прослежен каждый шаг, неизбежно скатываются к банальности» – таков вывод Адорно [2, s. 99].

При первом чтении этих строк создается впечатление, что суждение Адорно о мыслях исходит из того, что в каждом случае обсуждаемое положение вещей требует соответствующего типичного языкового изображения. Вызовы, предъявляемые при этом писателю, можно измерить тем, что тот смысл слов, который они приобрели в процессе обычной языковой практики, является материалом писателя, и писатель привязан к этому материалу, пытаясь сформулировать ему самому еще не совсем ясный опыт. Словоупотребление представляет процесс повседневной донаучной жизненной практики, на который писатель должен ссылаться, если хочет быть понятым. Если он дистанцируется от этой практики, он уменьшает риск переполнить мастерскую своей мысли узкими и искаженными обиходными языковыми формами. Но отказ от них имеет и свою цену – это непонимание.

То, в какой мере указание Адорно на необходимость дистанции

обусловлено выразительными возможностями мысли, становится ясным, когда он подчеркивает, что препятствие, мешающее мыслям получить свое выражение посредством языка, связано не столько с произволом человеческих субъектов, который стоит на пути адекватного определения положения вещей, сколько с тем обстоятельством, что полное познание вещей в языке видимо вообще невозможно. Именно в этом смысле Адорно утверждает, что «утопия познания» заключена в стремлении «раскрыть непонятное в понятиях» [3, с. 21].

Имея в виду поставленный нами изначально вопрос, можно ли понимать это утверждение в том смысле, что мысли вообще непередаваемы, так как слова не могут в должной мере охватить то, что они должны выразить? Об этом свидетельствует указание на непонятное в понятии, которое ускользает от возможностей понятийных представлений и может быть определено лишь негативно как нечто, вынесенное за понятие и лежащее за пределами понятийно доступного и познанного. Но если между словом и подразумеваемым смыслом не существует точного соответствия, остается все же неясным, как посредством понятий можно опознать то, что непонятно по своей природе.

Утверждение Адорно о том, что понятие гипостазирует собственную форму в противовес смыслу, заставляет вспомнить не только о наблюдении Гегеля относительно зафиксированного в рефлексии противопоставления понятия и значения как для себя существующих сфер, но и о понимании Платоном внутренней коммуникативной тенденции, благодаря которой слово, понятие, рассуждение и наглядность стремятся получить собственное значение, вместо того, чтобы исчезнуть за обозначаемым ими. Платон называет это слабостью языка (Logoi): попытки слов как бы выдвинуться вперед перед тем, что явлено в них самих. Слово, понятие, рассуждение и наглядность склонны делать себя значимыми как нечто такое, что существует для себя, поскольку они также обладают сущностью для самих себя, отличающей их от того, что они представляют как явление. Из этой дифференции не только Платону, но и Адорно становится ясно, почему понятийные возможности познания отнюдь не сводятся к тому, чтобы обеспечить доступ к вещам таким, как они есть на самом деле.

## ***II. Язык и мышление***

Хотя ни перспективизм, ни другие начала философии Ницше не находят признания у Адорно, ему все же не чужды размышления Ницше в той мере, в какой он, с точки зрения критики познания, оспаривает возможность нахождения вне языковой практики основания, базируясь на котором можно было бы избежать любых языковых искажений и

воспринимать вещи такими, какими они есть на самом деле. Размышления Адорно близки соображениям Ницше и в моменте, где Ницше указывает на то, что лишь язык может обеспечить людям доступ к окружающему их миру и таким образом является необходимым для человеческого существования. Адорно так же исходит из того, что язык должен быть понят как инструмент мышления, а понятия указывают на непонятное, к которому у нас нет настоящего доступа. Но ницшевский перспективизм недостаточен Адорно для того, чтобы объяснить, как понятия могут быть связаны со смыслами, если они согласуются с вещами весьма проблематичным образом. Адорно не удовлетворяется этим фактом, в котором для него важен не только негативный аспект, но и открывает, что понятия, выражая непонятное, подразумевают нечто над и вне самих себя.

Таким образом становится понятно, почему Адорно, видимо противореча своей критике требований выразительности мысли, утверждает, что писатель, в той мере, в какой он стремится быть более точным, чтобы стереть различие между вещью и ее выражением, вынужден делать для себя неприятное открытие: результат его литературных усилий оказывается малопонятным. Но можно ли вообще уничтожить это различие? Как язык может достигнуть мысли, если язык диктует мысли свои условия и таким образом препятствует легитимации мысли, если вообще не перекрывает ей дорогу и не делает эту легитимацию в принципе невозможной?

Исходя из предположения, что любое познание есть познание через понятие, но не является познанием вещей, Кант, как известно, сделал оговорку, что понятия никогда непосредственно не относятся к предметам. Гегель соглашается с Кантом не только в том, что понятия конституируют свою собственную реальность. В «Феноменологии духа» он радикализирует это понимание до предположения, что в конечном счете «совершенно невозможно выразить в словах то чувственное бытие, о котором мы думаем» [5, s. 85], поскольку понятие существует в чем-то другом, а не в чувственной реальности.

До тех пор пока Адорно утверждает, что язык, вследствие его всеобщности, нивелирует выражаемое до уровня уже заранее данного и известного, пока он определяет неидентичное как «отличное, дифференцированное от всеобщего» [4, s. 27], он вполне в согласии с предположением Гегеля. При этом Адорно не скован гегелевским тезисом, что вообще не помысленное выражает себя в языковой репрезентации как непосредственное чувственное бытие, а лишь единичное высказывается в форме всеобщего. Ницше и Гадамер в своих рассуждениях о языке расстаются с онтологией наличного, приходя к убеждению, что существование слова не должно отождествляться с

существованием обозначаемого явления. Так же и Адорно придерживается мнения, что использование языка не тождественно тому, что собственно и должно быть высказано на этом языке: тому непонятному, выживающему в понятии благодаря своему значению, на котором и основана возможность понятности непонятного. В отличие от Гадамера, для которого вопрос о том, насколько близко или далеко отстоят друг от друга вещи и язык, не является собственно проблемой, а также в отличие от Ницше, для которого в конечном итоге самым важным является прагматический аспект языка, для Адорно язык приобретает настоящее познавательное значение, даже если, с его точки зрения, существование слова не раскрывается в его значении. Ведь обозначаемое – доязыковое – выражается в языке лишь односторонне, фрагментарно, рудиментарно и искаженно.

То, что Ницше считает антропологически непреодолимым злом, Адорно обращает в вопрос о возможностях разрушения языковых ограничений посредством самого языка. Поэтому в поле зрения Адорно попадает как раз то, что опровергает видимую идентичность понятия и вещи: то, что не высказано в языке, хотя и предшествует ему и имеет к языку прямое отношение – неязыковое, непонятное, неидентичное. Вопрос состоит в том, каким же образом могут соединиться посредством языка вещи и высказывание, если принципом языка должно быть обособление от высказываемого. В исследуемом мною отрывке из *Minima Moralia* это конкретизируется так: как может быть постигнута истина не подлежащего выражению неязыкового или непонятного, если сама форма познания имеет понятный-языковую природу?

Возможно, ответ на этот вопрос мог бы быть найден в утверждении Адорно о внутренней трансцендентности понятия, которая присуща ему в связи с непонятностью. Но как же может быть изображено в понятии нечто, к чему это понятие относится, без собственных изобразительных средств? Предварительный ответ гласит: с помощью изображения, которое является не репрезентацией в смысле когнитивного представления, а собственной формой, порождающей нечто, в чем принимают участие как автор, так и читатель. Неясно пока только, каким критериям должно удовлетворять изображение, чтобы быть в состоянии трансформировать непонятное в понятное. Можно поставить вопрос и так: как можно преодолеть слабость понятия, которая заключается в его стремлении поставить себя перед тем, что оно должно выразить? Как понятие и вещь могут минимизировать свое различие, не отбрасывая его все же окончательно?

### ***III. Изображение и риторика***

Вплетенные в соответствующий изобразительный язык понятия

как бы конденсируются, группируясь в конstellации, чтобы обнаружить то, что скрывают понятийные схемы. Только изображение в форме подобных понятийных конstellаций репрезентирует то, что же материал и “понятие изъяли из внутреннего содержания”, то есть “излишек” [3, s. 164] понятия. То обстоятельство, что изображение конstellации служит интенции понятия полностью выразить помысленное, Адорно сводит к утверждению, что понятия, «объединяясь [...] вокруг вещей, подлежащих познанию», мысленно достигают того, что понятийное «мышление неизбежно изгоняет из себя» [3, s. 165]. Открытым остается вопрос, как же мыслится возврат понятия к языку. Очевидно, Адорно, соединяя язык и изображение, считает, что те условия, в которых форма конstellации воспроизводит понятия, чтобы сконцентрировать их вокруг определенной вещи, и могут быть названы языком. Понятия, сфокусированные в изменчивых группировках вокруг определенных вещей и обстоятельств, должны вернуть себе ту языковую многозначность, которую, будучи высказаны, они имели в языковом акте.

Однако, вторичное использование языковой многозначности есть лишь первый шаг. В приближении к произносимому слову понятие должно не только вновь достичь многозначности, которая уменьшает значение определенных языковых пассажей в соответствующей речи; должен быть вскрыт также и понятийный принцип идентификации, чтобы обнаружить непонятный смысл понятия, который позволяет форме конstellации прийти к предварительному изображению.

Воссоединение понятий в языке, воспоминание о языковой форме понятий есть попытка сделать полезным для написанного слова миметический потенциал языка, моменты его непонятной выразительности, объективированные в изображении. Являясь переделкой и преобразованием предшествующих форм языковой выразительности, ликвидируя данные заранее взаимосвязи смыслов и формы взаимосвязи слов, изображение должно исчерпать смысловое многообразие отдельных языковых элементов и тем самым привести понятия к высказыванию, чтобы сымитировать «язык вещей» [1, s. 96] и таким образом сымитировать «творческий акт», в процессе которого понятия получают свое значение.

Изображение есть высказывание нового сопоставления понятий с целью их освобождения от жестких смысловых взаимосвязей. В «Эстетической теории» Адорно утверждает, что высказывание есть «противник чего-либо высказанного», поскольку его «языковой характер» отличается от «коммуникативного языка», и отличие это именно в «миметическом акте» языка [1, s. 171]. В этом указании мы находим новый ответ на первоначально поставленный вопрос, почему Адорно считает фикцией возможность выражения конкретной определенной мысли. То,

насколько изображение, стремящееся к выражению, а следовательно, и к передаче мысли, вообще уязвимо со стороны различий вещи и высказывания о ней, Адорно ставит в зависимость от вторичного использования слова и его участия в языковом акте, чего лишен «устный язык», поскольку он реализуется в форме взаимосвязей значений, в структурах предложений и смысловых комплексах.

То, что понятия или слова, разворачиваясь в собственном существовании, вновь обретают многое, заложенное в них в момент их создания, является утверждением амбивалентным. Ведь высказывание противоположно понятию не по причине того, что оно еще не освободилось от языкового процесса; в подобном процессе высказывание в большей степени возвращает понятие к тому, что и было в нем зашифровано, и происходит это именно с помощью пластического, поливалентного и многозначного, которое взламывает сигнификативность «коммуникативного» языка и таким образом делает его невыразительным, или, точнее говоря, частично невыразительным. Ибо миметический художественный язык создается не столько через полное отрицание традиционного общепринятого языка, сколько через постепенное отклонение от привычных взаимосвязей.

Так высказывание в своей языковой форме может быть характеризовано прежде всего только негативно, то есть в его отличии от общепринятого словесного облика. При этом оно включает в себя деструкцию смысла изображенного, то есть разрыв с заранее заданным представлением о форме и смысле изображенного; именно через эту деструкцию изображение и должно достигнуть трансцендентности. Такой метод позволяет мысли избежать невыразимости. В современном искусстве, например, художественное изображение находит отклик, но не понимание, поскольку оно нацеливает язык не на другого, а напротив, утверждает форму как нечто, чему (привычное) содержание кажется противоположным. Как ни убедительно выглядят указания Адорно на то, что парадоксальность и противоречивость формы свидетельствует о возможности дешифровки понятий, серьезные трудности возникают тогда, когда во внимание принято следующее обстоятельство: высказывание об изображаемом может означать нечто только тогда, когда сообщение будет услышано и выслушано.

В данном случае мы вновь оказались бы перед нашим исходным вопросом: существуют ли мысли, которые не могут быть выражены? На самом деле кажется, что Адорно допускает существование непосредственных мыслей, во всяком случае, в том смысле, что автор не властен убедительно передать свои мысли другим. Согласно Адорно, изображение, будучи формой реализации согласованности риторики, высказывания, языка и констелляции, преодолевает это затруднительное

положение в той мере, в какой «убедительность коммуникации» является сама по себе целью изображения. Убедительность зависит от «преодолевающих возможностей» конструкции изображения.

Подобная формулировка вызывает в памяти критику, толкующую определение риторики как искусства убеждения в том смысле, что слушатель, побежденный речевым потоком оратора и ослепленный блестящим изложением, не получает ясного представления о сказанном. Создается впечатление, что Адорно принимает эту трактовку, когда он дает понять, что изображение должно убеждать читателя и интерпретатора. Цель этого – привлечь его к участию в языковом акте, от которого он чувствует себя отторгнутым из-за отрыва изображения от «коммуникативного» языка и от языковой герметичной интровертности изображения. Согласно рассуждениям Адорно, никогда окончательно не реализуемое стремление риторики сделать что-либо правдоподобным проистекает в меньшей степени из простого убеждения, чем из дилеммы отречения от «коммуникативного» языка и невозможности полностью от него отказаться. Адорно поддерживает традиционное представление о риторике, но делает это таким образом, что риторика, при всей ее видимой слабости, демонстрирует и свою собственную силу: посылка, что практика хорошо оформленных слов и искусства языковых сообщений, которые служат уговариванию или убеждению слушателя, судящего о представленном положении вещей, не имеет ничего общего с вопросом об истинности, предоставляет Адорно методическую возможность, подвергнуть сомнению мнимые общие истины мира вечного инструментального разума.

Тем не менее, это лишь критико-идеологический аспект реактуализации риторики со стороны Адорно, систематические связи здесь значительно сложнее. Обращение Адорно к риторике не предполагает альтернативного выбора ни по отношению к возможной точке зрения, ни по отношению к пониманию, которого нет. Именно в этом смысле и следует понимать в конце концов высказывания Адорно по поводу невыразимой мысли. Возвращение многозначности слов и нарушение понятийного принципа идентификации могут быть лишь прояснены с помощью изображения, но доказаны они быть не могут. В этом и заключается глубокая недостаточность, которая не может обойтись без помощи риторического искусства убеждения.

Риторическая техника превращения языка в ассоциативную «последовательность», чьи элементы связываются иначе, чем в простом соотношении утверждаемого и известного, корригирует иллюзию, что субъект может создать для себя картину мира вне языка. В напрасных поисках соответствующих слов субъект приходит к опыту, что при изменении языка изменяется и он сам. В этом смысле Адорно

подчеркивает, что мыслящий превращает себя в арену некоего духовного опыта. Дать себе отчет в этом опыте можно лишь с определенными пробелами: с «пробелами» – а именно так озаглавлен рассматриваемый мною отрывок из *Minima Moralia*, – которые возникают не из субъективного непостоянства мысли, а проистекают из того, что выражающий себя субъект заблуждается в релевантности языка, остающейся скрытой от него.

1. Adorno T. W. *Ästhetische Theorie*.– Frankfurt/M., 1973.
2. Adorno T. W. *Minima Moralia*.– Frankfurt/M., 1989.
3. Adorno T. W. *Negative Dialektik*.– Frankfurt/M., 1982.
4. Adorno T. W. *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*.– Frankfurt/M., 1990.
5. Hegel. *Phänomenologie des Geistes*.– Frankfurt/M., 1973.

## ЗМІСТ

### Розділ 1. Філософсько-теоретичні засади функціонування мови в пізнанні та комунікації

<b>Мухутдинов О.</b> Язык перевода и задачи философии (против переводчиков) .....	7
<b>Колесник О.</b> Про проблеми перекладу англomовної белетристики .....	15
<b>Горбань В., Побережная О.</b> Гендерная асимметрия при переводе .....	24
<b>Вит Н., Харитонова М.</b> Стимулирование коммуникативных тактик уклонения и противодействия в телеинтервью .....	29
<b>Кондратенко Н.</b> Організація семантичного поля тексту: текстовий та інтерпретаційний зміст .....	40
<b>Шевцов С.</b> Язык как обнаружение реальности .....	50
<b>Рабокоровка А.</b> Внутренняя форма как основа номинации: семантический и онтологический аспекты .....	61
<b>Барковский П.</b> К критике логоцентризма герменевтической философии .....	69
<b>Богачев А.</b> Значение понятия интерпретации у Гадамера и Апеля .....	79
<b>Скиданова В.</b> Интерпретация как перевод символов на язык содержательного знания .....	88
<b>Одоховская И., Погорельый А.</b> Соотношение знания и языка в контексте взаимопонимания .....	97
<b>Ополев В.</b> Методологические аспекты символического и знакового функционирования языка .....	106
<b>Муравенко Н.</b> Язык и идеальная предметность смыслов в феноменологии Э. Гуссерля .....	115
<b>Вайчук Т.</b> Теория речевых актов как прагматическая модель языка .....	125
<b>Лаврухин А.</b> К истокам философии языка (опыт герменевтической реконструкции) .....	135
<b>Секундант С.</b> Язык и ритуал. Религиозно-магические функции сакральной речи .....	146
<b>Ярош Л.</b> Богодухновенная миссия создателей церковно-славянского языка .....	156

### Розділ 2. Соціокультурні параметри мовного життя

<b>Аверкиева Л.</b> Отражение духовного кризиса XX в. в философии диалога Мартина Бубера .....	165
--	-----

<b>Афанасьев А.</b> Нарратив и социокультурная реальность .....	174
<b>Барановская О.</b> Модусы обратимости в языке культуры .....	183
<b>Помогаев Н.</b> Конституирование символа в культуре (попытка феноменологического анализа) .....	193
<b>Еременко А.</b> Энтелехиальная целостность события: онтологические и нарративные аспекты .....	203
<b>Иванова-Георгиевская Н.</b> Язык современной массовой культуры как средство мифологизации сознания .....	212
<b>Голубович И.</b> Инварианты и тексты культуры в свете «ситуации человека» .....	222
<b>Левченко В.</b> Метафизические размышления о смехе .....	231
<b>Бардина Н.</b> Смех и слезы недопонимания .....	236
<b>Панков А., Панкова Л.</b> Возможности биографического метода в исследовании смеховой культуры (на примере произведения Вен. Ерофеева «Москва-Петушки») .....	243

### **Розділ 3. Вербальні й невербальні можливості художнього мовлення**

<b>Кирилюк О.</b> Мова поезії та текст буття (М. Гайдеггер та М. Кириєнко-Волошин) .....	253
<b>Соболевская Е.</b> Пратекст и текст (философские аспекты искусства) .....	260
<b>Налбантова Е.</b> Текст и интертекст (о диалоге одного памфлета с Евангелием) .....	268
<b>Мейзерська Т.</b> Заголовок у структурно-функціональній організації притч Франка .....	275
<b>Коробкова Н.</b> Неоміфологічний дискурс роману “Майстер корабля” Ю. Яновського .....	281
<b>Малюгіна Н.</b> Адаптація романного сюжету в українській мелодрамі кінця ХІХ – початку ХХ ст. ....	291
<b>Королькова О.</b> Слово в немецкой и австрийской поэзии конца 19 – начала 20 в. ....	301
<b>Сапрыгина Н.</b> К проблеме художественной реставрации текста. Опыт реставрации русских стихотворений Р. М. Рильке .....	315
<b>Шиян А.</b> Проблемы феноменологической эстетики в работах русских философов первой трети ХХ века .....	326
<b>Савченко В.</b> Творческое начало видения: к анализу концепции Р. Арнхейма .....	335
<b>Палатников Г.</b> Формирование графического языка в культуре средиземноморья .....	343
<b>Бондарь Н.</b> Музыка и архитектура: художественный образ	

и язык как объект компаративистики .....	350
--	-----

#### **Розділ 4. Переклади**

<b>Травни П.</b> Молчание, слушание, тишина. Предварительные замечания о соотношении истины и языка у Хайдеггера (перевод с немецкого <i>О. Корольковой</i> ) .....	359
<b>Вишке М.</b> Слабость языка. Адорно о языке и фиктивности полноценной возможности выражения мысли (перевод с немецкого <i>О. Корольковой</i> ) .....	370

## CONTENTS

### Section 1. PHILOSOPHICAL AND THEORETICAL FOUNDATIONS OF LANGUAGE FUNCTIONING AS KNOWLEDGE AND AS COMMUNICATION

<b>Mukhutdinov O.</b> Language of Translation and Deals of Philosophy (Opposing Translators) .....	7
<b>Kolesnik O.</b> Problems of Translating English Language Belle Lettre Prose .....	15
<b>Gorban V., Poberezhnaya O.</b> Gender Asymmetry in Translation .....	24
<b>Vit N., Kharitonova M.</b> Stimulation of Communication Tactics of Deviation and Counter-action in a TV-interview .....	29
<b>Kondratenko N.</b> Organization of Semantic Field: Textual and Interpretation Meaning .....	40
<b>Shevtsov S.</b> Language as Finding Reality .....	50
<b>Rabokorovka A.</b> Inner Form as Foundation of Nomination: Semantic and Ontological Aspects .....	61
<b>Barkovsky P.</b> Criticism of Logocentrism of Hermeneutic Philosophy .....	69
<b>Bogachov A.</b> Notions of Interpretation by Gadamer and Apel .....	79
<b>Skidanova V.</b> Interpretation as Translation of Symbols into the Language of Meaningful Knowledge .....	88
<b>Odokhovskaya I., Pogoreliy A.</b> Knowledge and Language in the Context of Mutual Understanding .....	97
<b>Opolev V.</b> Methodological Aspects of Symbolic and Signifying Functions of Language .....	106
<b>Muravenko N.</b> Language and Ideal Nature of Meanings in E. Husserl's Phenomenology .....	115
<b>Vaichuk T.</b> Theory of Speech Acts as a Pragmatical Pattern of Language .....	125
<b>Lavrukhin A.</b> Foundations of Language Philosophy (Investigation on Hermeneutic Reconstruction) .....	135
<b>Secundant S.</b> Language and Ritual. Religious and Magic Functions of Sacral Speech .....	146
<b>Yarosh L.</b> God-Inspired Mission of Creators of Church Slavonic Language .....	156

### Section 2. SOCIOCULTURAL PARAMETERS OF LANGUAGE EXISTENCE

<b>Averkiewa L.</b> The XXth Century Spiritual Crisis as Reflected in Martin Buber's Philosophy of Dialogue .....	165
<b>Afanasiev A.</b> Narration and Sociocultural Reality .....	174

<b>Baranovskaya O.</b> Modes of Reversibility in Language of Culture .....	183
<b>Pomogayev N.</b> Creation of Cultural symbol (an Attempt of Phenomenological Analysis) .....	193
<b>Yeriemenko A.</b> Entelechial Entity of an Event: Ontological and Narrative Aspects .....	203
<b>Ivanova-Georgievskaya N.</b> Language of Contemporary Mass Culture as a Means of Mythologization of Consciousness .....	212
<b>Golubovich I.</b> Invariable Features and Texts of Culture as Viewed in “Human Situation” .....	222
<b>Levchenko V.</b> Metaphysical Reflections on Laughter .....	231
<b>Bardina N.</b> The Laughter and the Tears of Incomplete Understanding .....	236
<b>Pankov A., Pankova L.</b> Biography Method in its Application to Investigation of Laughter Culture (in the Yeropheev Story “Moscow–Pyetushky”) .....	243

### **Section 3. VERBAL AND NONVERBAL FEATURES OF ARTISTIC LANGUAGE**

<b>Kiriliuk A.</b> Language of Poetry and Text of Existence (M. Heidegger and M. Kirienko-Voloshin) .....	253
<b>Sobolevskaya E.</b> Pratekst and Text (Philosophical Aspects of Art) .....	260
<b>Nalbantova E.</b> Text and Intertext (a Dialogue of a Pamphlet and New Testament) .....	268
<b>Meyzerskaya T.</b> Title in Structural and Functional Organization of I. Franko Parables .....	275
<b>Korobkova N.</b> Neomythological Discourse of Yu. Yanovski’s Novel “Master of the Ship” .....	281
<b>Malyutina N.</b> Adaptation of Novel’s Plot in Ukrainian Melodrama of Late XIXth century – Early XXth century .....	291
<b>Korolkova O.</b> Word in German and Austrian Poetry of Late XIXth century – Early XXth century .....	301
<b>Saprigina N.</b> Artistic Restoration of Text. An Attempt of Restoring Some Russian Language Poems by R. M. Rilke .....	315
<b>Shiyan A.</b> Features of Phenomenological Aesthetics in Works of Russian Philosophers of Initial Three Decades of the XXth century .....	326
<b>Savchenko V.</b> Creative Foundation of Vision (Analysing R. Arnheim’s Conception) .....	335
<b>Palatnikov G.</b> Formation of Graphics Language in Mediterranean Culture .....	343

<b>Bondar N.</b> Music and Architecture: Artistic Image and Language as Subject Comparativistics .....	350
---	-----

**Section 4. TRANSLATIONS**

<b>Wischke M.</b> Die Schwäche der Schrift. Adorno über Sprache und die Fiktion der vollständigen Darlegbarkeit von Gedanken .....	359
<b>Trawny P.</b> Schweigen, Hören, Stille: Eine einführende Betrachtung über das Verhältnis von Wahrheit und Sprache bei Heidegger .....	370

## НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Δόξα / Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 6.  
Мова, текст, культура.– Одеса: ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004.– 384 с.

Це видання – шостий випуск збірника наукових праць з філософії та філології, присвячений проблемам мовного і текстового аналізу культури. В статтях розглядаються питання участі мови у пізнанні, художній творчості, соціокультурних параметрів мовної і текстової реальності.

Для фахівців з філософії та філології, аспірантів і студентів-гуманітаріїв і широкого кола читачів.

Δόξα / Doxa. *Collected Scientific Articles on the Philosophy and the Philology.*  
I. 6. *Language, Text, Culture.*– Odessa: ONU, 2004. – 384 p.

This edition is the sixth issue of the collected articles on the philosophy and the philology devoted to the problem of the language and textual analysis of the culture. The articles consider the problems of language taking part in the cognition and in the artistic creation, social and cultural parameters of the language and textual reality.

For philosophers, philologists, students on the humanities and wide circle of readers.

УДК 13:82.01  
801:82.01  
Д 63  
ББК 87я43  
80я43

Комп'ютерна верстка та оригінал-макет – В. Л. Левченко  
Обкладинка - Хоан Миро “Формули та знаки”

Свідоцтво Держкомінформу України серія КВ № 6910 від 30.01.2003 р.

Адреса редакції – вул. Дворянська, 2,  
Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова,  
філологічний факультет, Одеса, 65026, Україна; e-mail: nelly@paso.net

Підписано до друку 28.12.2004 р.  
Формат 60\*84/16. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.  
Друк офсетний. Обліково-видавн. арк. 26,5.  
Тираж 300 екз.  
Роздільнянська друкарня, вул. Леніна, 44, Роздільна, 67400.