

На правах рукопису

**БУРАГО Сергій Борисович**

**ДІАЛЕКТИКА МОВИ Й ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ  
АНАЛІЗ МЕЛОДІЇ ВІРША**

Спеціальність — 10.01.08 — теорія літератури

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора філологічних наук

Робота виконана на кафедрі теорії літератури й  
літературної критики Київського університету  
імені Тараса Шевченка

Офіційні опоненти:

доктор філологічних наук, професор Краснова Л.В.

доктор філологічних наук Соловей Е.С.

доктор філологічних наук, професор Уколова Л.В.

Провідна установа - Донецький державний університет  
/кафедра теорії літератури/

Захист відбудеться "28" 12 \_\_\_\_\_ 1998 року  
о "14" годині на засіданні спеціалізованої вченої ради  
/ Д.СВ.18.21/ при Київському університеті /252 001, вул.  
Володимирська, 64, 2-й поверх/.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Київського  
університету імені Тараса Шевченка.

Автореферат розісланий "23" 11 \_\_\_\_\_ 1998 року

Вчений секретар  
спеціалізованої ради  
кандидат філологічних наук  
доцент

Л.Ф.Дунаєвська

ЛНБ України ім.В.Стефаника



00802951 (P)

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми. Необхідність осмилення сутності поетичної мови постала перед людьми практично із самого початку її функціонування, причому поезії надавалося величезного значення. Свою працю, присвячену секретам поетичної майстерності, І.Франко починав, наприклад, так: "Поезія, по думці старинних народів, се Боже вітхнення, *inspiratio* ; поет є тільки знаряддям Божого об'явлення"<sup>1</sup>. Констатуючи той факт, що "увесь секрет сили і багатства поетичної фантазії" полягає "в пануванні над середою нашої нижньої свідомості", він обґрунтовує, по суті, надраціональну природу поезії, щоправда, опираючись уже - відповідно до умов кінця століття - на сучасну йому психологію<sup>2</sup>.

Але питання полягає в тому, чи може надраціональне в поезії стати предметом раціонального літературознавчого аналізу, а коли так, то чи зможе такий аналіз опрацювати безпосередній вплив на адекватність оприйняття того чи того поетичного твору.

Пильний розгляд проблеми виявляє, що принципи аналізу поетичного тексту й ті оподівання, які на нього покладаємо, неминуче зумовлені ставленням дослідника до мови як такої. На початку ХХ ст., коли активізувалося вивчення поетичної мови, ті чи інші віршовані праці були тісно зв'язані з увідомленням сутності мови чи то в річищі позитивістського світорозуміння, чи в річищі світорозуміння діалектичного. Якщо, наприклад, цікава своїми конкретними опостереженнями книжка Ф.Майфета<sup>3</sup> орієнтується на віршовані

1 Франко І.Я. Збір. творів: У 50 т. - К., 1981. - Т.31. - С.55.

2 Там же. - Т.31. - С.74, 59.

3 Див.: Майфет Ф. Матеріали до характеристики творчості П.Тичини. - Харків, 1926.

чі праці Б.Томашевського й В.Жирмуноського і через них на позитивістську лінгвістику, то фундаментальна праця Б.Навроцького, навпаки, прямо офокусована на діалектичну концепцію мови О.О.Потєбні і багато в чому співвідноситься з підсумковою віршознавчою книжкою А.Белого "Ритм как диалектика" /М., 1929/. У цій оцінці праць А.Белого Б.Навроцький, власне, розвивав і думки Франка про надраціональну сутність поезії: "Так було поставлено на весь зріст проблему музичної значності мовного звучання, важливого в тім розумінні, що воно становить опору емоціональної обковитості мови. Не перебільшуючи надто, можна сказати, що, по суті, це - проблема відродження взагалі прав почуття в справі нашої культури"<sup>1</sup>.

Сказаним визначається й актуальність цього дослідження.

Мета даної праці - обґрунтувати істинність і перспективність діалектичного віршознавства в його філологічному, історичному та філософському контекстах, обґрунтувати теорію мелодії поетичної мови та розробити на базі цієї теорії нову методику аналізу вірша.

Предмет дослідження. Його вивченість. У дисертації йдеться про омислотворну функцію звучності поетичної мови /мелодії вірша/. Але для того, щоб цю функцію виявити й увідомити, необхідно розглянути предмет дослідження контекстуально, тобто в зв'язку із загальною теорією вірша, у зв'язку з фундаментальними проблемами філософії та мовознавства. Тому предмет дослідження, будучи цілком визначеним - мелодія поетичної мови, не має й не може мати жорсткого й формально-механічного обмеження.

Розглядуваний нами феномен - омислотворний характер динаміки звучності вірша /мелодії/ - у віршознавстві не викремлював-

оля й, отже, не міг бути вивчений. Найближче до теорії, запропонованої в цій роботі, підійшов Б.Навроцький, методологічно вона близька до висловленого пізніше А.Белим, загальнотеоретичне її відношення до поетичного тексту співвідносне з працями О.Лосева, О.Чичеріна, М.Гіршмана.

У цілому ж вітчизняне віршознавство протягом усього інтенсивного його розвитку в XX ст. перебувало під визначальним впливом позитивістських концепцій мови. Це стосується і олаветної російської формальної школи, й тих, хто дотримувався її методології. Відома полеміка А.Белого й В.Жирмунського визначила фундаментальне протистояння двох уявлень про сутність поезії. На тривалий час перемогла школа В.Жирмунського, що призвело як до глобального поширення оцієнтизму в цивілізації Заходу, так і до прагнення радянського віршознавства, орієнтуючись на точні науки, вийти з-під безпосереднього впливу ідеологічних структур влади.

Проте в чистому вигляді цей підхід зустрічається тільки в формалістів та їхніх найближчих послідовників. В основному ж розвиток віршознавства в радянський період характеризується послабленням власне теоретичного аналізу поетичної мови як самостійної проблеми і бурхливим зростанням часткових методик віршознавчого аналізу. Навіть теоретичні праці Л.Тимофєєва та його учнів не торкалися світоглядних основ концепції поетичної мови та явно тяжіли до описовості й емпіризму.

Проте зростання часткових методик аналізу поетичного тексту стимулювало пильну увагу до художньої мови, актуалізувало її чісленні шари й саме по собі стало важливим здобутком філологічної культури. Праці того ж Л.Тимофєєва, Ю.Еткінда, Вяч.Іванова, Г.Силоренко, Н.Костенко, Н.Чамати, В.Ковалевського, Л.Златоустової,

В.Холшевникова, С.Колачевої, І.Ралько, О.Жовтіса, В.Павлової та багатьох інших віршознавців - вагомих внесок у вивчення вірша та в розвиток філологічної науки взагалі.

Особливе значення в цьому аспекті має наукова творчість М.Гаспарова, чий дослідження є зразком наукової бездоганності. Саме М.Гаспаров висловив думку про плідність віршознавчих праць пізнього А.Белого, зауваживши, що з його книжки "Ритм как диалектика" "зростає віршознавство завтрашнього дня"<sup>1</sup>.

Але й для нинішнього українського віршознавства необхідна аргументована орієнтація в теорії мови, взята в контексті загальносвітового культурного розвитку. Спроба відійти від емпіричної домінанти в дослідженні вірша й зумовила необхідність включити до праці її перший розділ: "Людина та її мова".

Наукова новизна дослідження. Новизна цього дослідження /порівняно з традиціями віршознавства останніх десятиріч/ є багатопспектною. З методологічного погляду це - чітка орієнтація на діалектичну концепцію мови й поетичного тексту /в її протиставленні теоріям позитивізму й неопозитивізму/. Під методичним кутом зору - обґрунтування теорії мелодії вірша та її смислотвірної функції в поезії. Під кутом зору результатів літературознавчого аналізу - це нове тлумачення ряду епічних і ліричних творів різного часу, написаних українською, російською, болгарською, англійською та іспанською мовами, а також пояснення причин розриву віршового рядка, що виник у поезії XV ст., встановлення феномена адекватності звучнісної й смислової відповідності при поетич-

---

<sup>1</sup> Г а с п а р о в М.Л. Белый - стиховед и Белый - стихотворец // Андрей Белый: Проблемы творчества: Статьи. Воспоминания. Публикации. - М., 1988. - С.460.

ному перекладі, врахування мелодії вірша при розв'язанні деяких текстологічних проблем.

Практичне значення роботи. Здійснене дослідження покликане оприяти:

1/ глибшому розумінню природи поетичної мови в її відношенні до людської свідомості;

2/ строгості й неупередженості літературознавчого аналізу вірша;

3/ адекватності звучання й омиолу вірша в художньому перекладі.

Теорія мелодії поетичної мови, що обґрунтовується в роботі в нерозривному зв'язку із семантикою тексту, зумовлює літературознавчий аналіз конкретних творів слов'янськими, германськими й романськими мовами й відкриває нові можливості для порівняльного віршознавства, а водночас підтверджує погляди на діалектичне розуміння мови й вірності наряду, який представляють В.Гумбольдт, О.Потебня, О.Лосев, а у віршознавстві А.Белій та Б.Навроцький.

Пропонована методика аналізу поетичного тексту може бути застосована /і нами вже застосовується/ в загальних курсах теорії літератури й спецкурсах з поезики, віршознавства й майстерності перекладу. Обґрунтовувана в дисертації концепція мови впроваджена в методичні принципи навчання студентів мові й літературі.

Апробація. Дисертаційна робота обговорена на кафедрі теорії літератури і літературної критики філологічного факультету Київського університету ім.Тараса Шевченка. Результати дослідження апробовані у виступах на дванадцяти міжнародних і республіканських конференціях протягом 1979-1992 рр.

По темі дисертації опубліковано дві монографії /18 друк. арк./ і 4 статті /3,3 друк. арк./; з урахуванням обґрунтованої

в роботі концепції мови створено /в співавторстві/ 3 навчальних посібники, загальним обсягом 13,5 друк. арк. /обсяг тексту, підготовленого автором дисертації, складає 5 друк. арк./.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, в якому дано огляд основних праць з обраної теми, визначено мету й завдання дослідження, і трьох розділів, висновків і додатку /довідкового апарату й графіків руху мелодії поетичної мови/.

Зміст роботи. У першому розділі - "Людина та її мова. /Скептицизм і діалектика у зв'язку з концепцією людини й смыслом філологічного аналізу/" обґрунтовується світоглядна основа вихідних принципів, здійснених в роботі в ході літературознавчого аналізу вірша. Починається розділ з попереднього визначення поетичної мови як становлення й комунікативної реалізації розуміння та перетворення людиною світу простої видимості на основі раціонально-чуттєвого проникнення в сутність життя й світопорядку. Причому важливою прикметною рисою поетичної мови визнається її омиловотворна музикальність. Це визначення поетичної мови через розуміння й перетворення видимої дійсності ставить

нашу роботу в ряд новітніх антипозитивістських філософських і філологічних праць, які здійснили, за словами В.Петрова, "трансформацію від філософії мови до філософії свідомості"<sup>1</sup>.

Основи такого повороту викладаються в § 1 "Два принципи", де протиставляються гумбольдтівська антропологічна теорія мови і підхід до мови у Гегеля, котрий гіпостазував поняття і цим самим у розгляді нашої проблеми відсунув людину вбік. Перший підхід зв'язує мову з людським, у тому числі й з особистісно-людською свідомістю, надаючи тим самим ключ до пізнання людського духу через пізнання мови. Другий підхід кладе початок різноманітним

дослідженням "мовних засобів" як явищ, що існують відокремлено від людини; аналіз цих "засобів" принципово обмежується специфічною мовних закономірностей і безпосередньо не зв'язаний з осягненням духовного світу "носія мови".

Витоки цих протилежних підходів до мови лежать за межами лінгвістики й поезики як таких, але поза їх урахуванням неможливе й розв'язання власне філологічних проблем.

Таким чином, постає доконечна необхідність розглянути витоки описаної антиномії - і в § 2 "Витоки протистояння" дається аналіз концепції людини в європейській філософії нового часу.

Основна проблема полягає в тому, що, визнаючи людину лише малою частинкою світопорядку, ми повинні були б оставитись до здобутих знань про світ як до "людських, надто людських" /Ніцше/. Ясно, що обмеження пізнання самою природою людини повинно свідчити й про сумнівну якість цього пізнання. Таким є основоположне міркування скептицизму, з якого, зокрема, випливає відсутність будь-якого б внутрішнього зв'язку між речами, в тому числі й між об'єктом та суб'єктом. Людина ж визнається неподільною, замкненою в собі цілісністю. Не визнаючи сутнісного зв'язку суб'єкта й об'єкта, скептицизм не може тлумачити й людську мову як безпосередню дійсність мислення й почуття: останнє якраз би означало визнання внутрішнього взаємозв'язку людей через спільність їхньої мови. Тим-то мову в філософії скептицизму цілком можливо зіставити з ... грошима, а її використання виключно зумовлюється вигодами<sup>I</sup>.

Основою на почутті очевидності, І.Кант, як відомо, зробив спробу вивести філософію з глухого кута скептицизму, зайняв-

шись передусім критичним вивченням пізнавальних можливостей людського розуму. Справжній бій скептикам Кант дав у вченні про апріорність людського знання, яке було безпосередньо спрямоване проти емпіризму як основи скептичної філософії.

Олюднена Кантом філософія стала основою концепції мови В.Гумбольдта, для якого будь-який предмет "завжди можна співвіднести з людиною, а саме - з цілим її інтелектуального й морального організму"<sup>1</sup>.

Проблема співвідношення почуття й розумку в духовній діяльності людини, в тому числі й стосовно пізнання нею світу та її власної мовної творчості, спеціально розглядається в § 3 "Діалектика романтизму". В етичній філософії Канта, яка зіграла видатну роль у подоланні морального релятивізму, все ж існує начало, яке сприяє відродженню скептицизму. Йдеться про полярне протиставлення "двох стовбурів" людського пізнання - розумку й почуття. І хоча Кант визнає їхній "опільний корінь", він лишається у філософа принципово непізнаваним, і тому реально маємо справу виключно з антиномією розумку й почуття. Таким чином, скептицизм стосовно людини як такої Кантом не знятий, а лише обмежений скепсисом, недовірям до емоційної природи людини, що викликало свого часу протест, зокрема, з боку Шіллера.

Але в цілому після цієї "критичної філософії" з'явилася можливість відстоювати цілісність людської особистості. Саме з цим зв'язана бурхлива "реабілітація чуттєвості", така характерна для німецького романтизму. Вже Шеллінг, замість умоглядного постулювання "речі в самій собі" як гаранта існування реального світу, реабілітує почуття очевидності існування навколишнього світу, і

взагалі реабілітує чуттєве й несвідоме як повноправні компоненти пізнання. Саме така постановка питання дала змогу надати своїй концепції світу динамічного характеру, тобто ввести в неї фактор часу. Враховуючи, що основний діалектичний закон єдності протилежностей в статичній картині світу /де діє аристотелевський закон виключеного третього/ неможливий, і констатуємо, що динаміка - це втілений у реальності час, враховуючи також ту обставину, що самий час дається в чуттєвому спогляданні, нам нічого не лишається, як дійти єдиного можливого висновку: саме діалектичне мислення ґрунтується на синтетичній, раціонально-чуттєвій природі людського "Я" і поза цим раціонально-чуттєвою єдності не існує. Гностицизм романтизму заснований на уявленні діяльної єдності людського "Я" та універсуму й тому принципово виключає будь-які формально-індивідуальні істичні підходи до взаємовідносин людини з іншими людьми й природою. Виключає він також і формально-логічну філософську спекуляцію, оскільки виходить саме з раціонально-чуттєвої природи людини, а вона в романтиків, як і в Канта, є "мірою всіх речей" і не може зводитися до засобу досягнення будь-якої мети поза ним. У річищі цього світорозуміння перебувають антропологія та мовознавство В.Гумбольдта.

Проте діалектика філософії романтизму, попри весь її вдатний і навіть визначальний вплив на культуру XIX й XX ст., викликала /й продовжує викликати/ роздратування опонентів, аж до історичного обурення пізнього Ніцше. Діалектику, втілену в філософії романтизму, почали інтенсивно долати двома способами: шляхом її зведення до формальності й шляхом формально-логічного заперечення її постулатів. І раціоналістичний ідеалізм Гегеля, і метафізика зупиненого руху Фейєрбаха постали проти того почуття очевидності, на якому, врешті-решт, ґрунтується трактування мови як

безпосередньої дійсності думки й почуття і що, по суті, цілком узгоджується з розумінням мови у В.Гумбольдта та теоретиків німецького романтизму загалом.

§ 4 дисертації присвячений дослідженню морально-естетичної сутності мови. Він так і називається: "Мова і мораль". Ясна річ, мовою можна висловити будь-яку думку, вірну чи хибну, добру чи злу. А чи не міняється в реальності сама мова у зв'язку з тим, що в ній висловлюється? Проблема стилю - це не проблема форми вираження думок, а проблема сутності самого мислення.

У цій частині роботи предметом аналізу стає стиль філософського мислення Ф.Шлегеля, який, виходячи з раціонально-чуттєвої цілісності людської свідомості, саму філософію насичував художністю і тим самим, на його глибоке переконання, відкривав дорогу до дійсного, а не однобоко раціоналістичного й тому хибного пізнання світу. З погляду романтизму, не гола логіка, а людська мова в силу її раціонально-чуттєвої природи є провідною й веде до істинного пізнання світу.

Згідно з романтичною концепцією мови, по-перше, вона не є якоюсь системою знаків, відчуженою від людини й основною на суспільному договорі, - навпаки, мова є безпосередня дійсність людської свідомості. По-друге, оскільки індивідуальна свідомість людини не зводиться до її предметної обмеженості, а визнається її істотний зв'язок з духовним світом інших людей, мова за своєю природою є реалізацією цього духовного взаємозв'язку людей. По-третє, ця діалектика загального й індивідуального не може не проявитися і в самій мові як живій реалізації діяльності людської свідомості. Й оскільки це так, то, по-четверте, мова, реалізуючи взаємозв'язок загального й одиничного, не може бути нейтральною стосовно людської природи й набутого людиною історичного

доовіду. В мові завжди втілюється власне людське начало в його розвитку. Воно є началом морально-естетичним. Отже, мова в своєму власному розвитку - безумовно прекрасна й моральна. Все потворне, виражене в мові, є насильством над її природою.

На початку § 5 "Феномен Сайма" йдеться про світоглядну сутність творчості "апогея романтизму" Р.Вагнера й про філософування пізнього Ф.Ніцше. На основі проведеного аналізу висловлена думка, що, протиставивши себе світогляду й діалектиці романтизму, Ніцше зміг лише відродити основні положення скептичної філософії, надавши їм, щоправда, безапеляційно-агресивного характеру. Він завбачливо подав руку не тільки світоглядним основам майбутніх тоталітарних режимів, а й їхній мовній політиці. Мовну політику тоталітаризму ми й назвали умовно "Феноменом Сайма" /за ім'ям одного з героїв антиутопії Дж.Оруелла "1984"/. Створюваний Саймом "новояз" - то не позбавлена ґрунту фантазія письменника, а згусток його тривожних роздумів над мовною реальністю й розвитком лінгвістичних концепцій ХХ ст. Лінгвістичні сторінки роману Оруелла сконцентрували принципи насильства тоталітаризму /"анґсоц"/ над природністю людської мови, і виявилось, що "новояз" також оснований на супротивній діалектиці філософії скептицизму. "Феномен Сайма" - важливий пункт відліку при визначенні можливості й смислу філологічного аналізу художньої літератури.

Та передусім вважаємо необхідним визначити свою позицію в питанні про можливість філологічного аналізу як такого, чому й присвячено § 6, останній в першому розділі нашої роботи.

Здавалося б, що може бути спільного між піднесеним філософуванням Ніцше й ґрунтовним, цілковито раціоналістичним позитивізмом, рівні відгалуження якого ґрунтували Європу й Америку. Але ж і "анґсоц" вельми раціоналістичний: божевілья взагалі не

завжди істеричне, часом воно прибирається в суворі раціоналістичні шати. Позитивізм, - це, звичайно, не "ангсоц". Більше того, він позірно протистоїть всілякій тоталітарній і штучній міфології, його мета - не закріпачення, а звільнення людини. Хоча про Ніцше й кажуть, що він брав участь у звільненні людини<sup>1</sup>, та питання лише в тому, від чого він людину звільняв ...

Люди, що вважають науку єдиною вірним шляхом інтелектуального розвитку, очевидно гадають, що наука може й повинна скласти для нас істинну картину світу. Тим більше, що наука принципово відмовляється від "суб'єктивних емоцій" і ґрунтується виключно на розумі. Але з'ясовується, що це не так. За Расселом /і з ним тут не можна не погодитись/, наука безоглядно підлягає безкінечному плину односпрямованого фізичного часу, й тому "сам її метод не допускає повного й остаточного доказу"<sup>2</sup>. Рассел має рацію, коли вбачає основу монізму й діалектики в почутті любові, що зумовлює сприйняття світу. Але йому здається, що саме почуття - це первень абсолютно суб'єктивний, і він наполягає на "безособистій незацікавленості"<sup>3</sup> в пізнанні світу. Проте і його концепція /як і вся течія скептичної філософії/ також ґрунтується на почутті, тільки на почутті недовіри до людини й світу. І якщо вже говорити про відмінний чуттєвий "першсрушій" діалектики й скептицизму, то думка Достоевського про те, що краса врятує світ, є найточнішим і найтверезішим визначенням вірного й належного розвитку людського шляху, оснований на почутті краси й гармонійної єдності світопорядку.

1 Див.: Яковлев А.А. Предисловіе // Сумерки бо-гов. - М., 1989. - С.16.

2 Рассел Б. Почему я не христианин. - М., 1987. - С.135.

3 Там же. - С.49.

"Об'єктивність", як її розуміють у оцієнтизмі, не є синонімом істинності /абсолютну істину Рассел заперечує так же категорично, як і Ніцше/, а скоріше є вираженням позалюдськості й не-людськості /якщо вже постулюється імморалізм - аморалізм науки/ нашого знання. Не варто ошукуватися таким розумінням "об'єктивності" й тоді, коли ми визначаємо овою позицію в контексті сучасних філологічних дискусій про оутність мови взагалі й поетичної мови зокрема. Тим більше, що "чиста наука", основана на суто емпіричних началах, як і Ніцше, чи згадуваний Сайм, перебуває в опозиції до реалізованої в мові природної людської овідомості.

Критика формалістичної лінгвістики, здійснена О.Лосевим<sup>1</sup>, дає змогу порушити лише деякі тенденції в розвитку сучасної лінгвістики, передусім проблему однозначності олова. Це фантастичне прагнення визнати реальне існування однозначності пов'язане, зокрема, з іменем Гегеля, який навіть символ зводив до "простого знаку" з його цілком одиничним значенням і для якого навіть притча "уявляється чимось придуманим для даного випадку, чимось одиничним, котре явно само по собі, оскільки само приводить із собою омиол"<sup>2</sup>. Але ж навіть і науковий термін є контекстуальним і тому не може бути однозначним. "Закон не може бути точним, - писав з цього приводу А.Ейнштейн, - хоч би тому, що поняття, за допомогою яких ми його формулюємо, можуть розвиватися і в майбутньому виявитися недостатніми"<sup>3</sup>. Та й загальноприйнятий релятивізм наукової істини сам по собі суперечить уявленню про однозначність наукового терміну.

1 Див.: Л о с е в А.Ф. Языковая структура. - М., 1983.

2 Г е г е л ь. Эстетика: В 4-х т. - М., 1969. - Т.2. - С.18.

3 Э й н ш т е й н А. Собр. ооч: В 4-х т. - М., 1967. - Т.4. - С.143.

На цій підставі в дисертації заперечується семіотичне уявлення про "однозначність наукових термінів" /Ю.Борев<sup>1</sup>/, а також той лінгвістичний екстремізм, згідно з яким визначається існування "під-мови" тієї чи тієї науки як "різновиду загальнонародної мови"<sup>2</sup>.

На підставі аналізу основоположень функціональної стилістики в роботі далі з'ясовується пряма залежність останньої від скептичного світогляду, втіленого в гегелівському ідеалізмі, з одного боку, і в позитивістській лінгвістиці, з другого. В обох випадках людину в процесі пізнання відсунуто, і лишається або якеось порожнє й позакиттєве Поняття, або охолостична схематизація "очищених" від домішки почуття безособистісних "наукових опостережень". Саме постульований скептицизмом розпад людської особистості на супротивні один одному почуття й розум закладено у фундамент філологічного формалізму.

Аналіз поглядів на мову О.Потебні й О.Лосева змушує констатувати, що усунення людини в формулі "дійсність - мова" становить основу скептичної філософії і що тільки формула "дійсність - людина - мова" передбачає повну свободу мовного вираження, зумовлену рівноманітністю розуміння людиною дійсності та її свободою інтерпретації цієї дійсності. Оскільки ж, за вірним визначенням Канта, закон свободи є моральний закон<sup>3</sup>, ми й наполягаємо тут на етико-естетичній єдності мови та свідомості.

І тому, вважаємо, смисл філологічної роботи - не в безконечній охемопобудові в ім'я "системовір'я" /П.Флоренський/, а в піз-

1 Теорія, школи, концепція. - М., 1986. - С.27.

2 Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей. - М., 1984. - С.33.

3 Див.: Кант Т. Соч. в 6-ти т. - Т.4/1/. - С.457.

нанні й творчому перетворенні навколишньої реальності на основі етико-естетичної сутності людського "Я" в його справжньому природному зв'язку з іншими людьми і воім світом. Можливість цієї філологічної діяльності закладена в діалектичній філософії мови як філософії людської свідомості.

У другому розділі - "Поетична мова та її мелодія" - йдеться про методологічні основи літературознавчого аналізу вірша й досліджується теорія мелодії вірша, а також методика аналізу поетичної мови з погляду її омислодинамічного розвитку.

У § I "Про смисл філологічного аналізу художньої літератури" констатується, що різне розуміння філологамисмислу своєї діяльності зумовляє й різну методологію їх роботи, а це призводить до необхідності пояснити, що складає для нас смисл літературознавчого аналізу поетичної мови.

У 20-і роки у формалістів місце позажиттєвої абстракції "примату змісту над формою", що походить з Гегеля, посіла не менш позажиттєва абстракція оречевленого слова. Опредмечування слова /"Слово - річ"<sup>1</sup>/ призвело, в свою чергу, до розробки методики виявлення різних типів комбінаторики статичних композиційних елементів художньої літератури. Звідси мимовільне повторення В.Шкловським порівняння мови з шахами /Ф. де Соссюр/, тільки російський філолог порівнює з грою в шахи дію літературного твору<sup>2</sup>. Але таке зведення художньої творчості до дискретних і самодостатніх елементів тексту як речі й зумисне ігнорування особистості, світогляду й мети автора має під собою цілком увідомлену позитивістську основу /про що прямо говорив у 1926 р. Б.Ейхен-

1 Шкловский В.Б. О теории прозы. - М., 1987. - С.37.

2 Див.: Соссюр Ф. Труды по языкознанию. - М., 1977. - С.120-122. Шкловский В.Б. Цит.праця. - С.379.

баум<sup>1</sup>/. Останнє виявляє, зокрема, "спільний корінь" формалістичного літературознавства з філологічною концепцією В.Виноградова, що справила чималий вплив на розвиток лінгвістики й методики викладання мов.

Методологія формалізму, не враховуючи реального контексту того чи того факту літератури, підмінювала його контекстом сконструйованої теорії, що відмежувалася від будь-якого співпереживання й співчуття як начал принципово ненаукових. У літературознавстві відбувається пряма підміна художнього твору раціоналістичним трактатом про цей твір, який і ставав самоціллю "науки про літературу". Подолання основних постулатів російського формалізму "зсередины" повертає філологію до принципу довір'я і до світу, і до матеріалу дослідження. В словах В.Шкловського "шлях розуміння мистецтва - пізнання життя"<sup>2</sup> підозрілість скептицизму змінюється усвідомленням позитивних основ реальності, що оточує філолога. А водночас і смисл філологічної роботи не зводиться до природничо-наукового тлумачення "точності", набуває характеру безпосереднього діалогу з митцем і, ясно з читачем, уподібнюється до ролі хору в античній трагедії.

Цей параграф завершується аналізом літературознавчої концепції М.Бахтіна, в якого олушна критика формалізму /в 1924 р./ й структуралізму /в 70-ті рр./ за деперсоналізацію й панлогізм у методології поєднується з тією ж деперсоналізацією, але вже не на рівні тексту, а на рівні діалогу, який, на думку вченого, проймає все наше життя.

Внаслідок загальнолюдської /морально-естетичної/ природи мови

1 Див.: Э й х е н б а у м - Б.М. О литературе. - М., 1987. - С.379.

2 Ш к л о в с к и й В.Б. Цит. праця. - С.118.

об'єктом дослідження не може бути художній текст як узятя в абстрагованості від людини і ціннісної характеристики світу самодостатня "словесна структура"<sup>1</sup>, як абстрагована від автора "річ": природа мови чинить спротив будь-якій операції знелюднення; об'єктом літературознавства відтак може бути тільки життя, що його філолог осмислює в своєму компетентному діалозі з митцем до загальнолюдських основ свого "Я", втіленого в мистецтві слова. Не менторська **укавка** і не бухгалтерський облік, а оправжня співтворчість філолога й художника, яка розширює й поглиблює сферу впливу літератури, дає підстави об'єктивності філологічної роботи. Але об'єктивність та істина дані не в неможливому абстрагуванні людини від самої себе, а в доланні нею суб'єктивно-зовнішніх сторін власної особистості, коли реалізується її духовне самостояння, а отже, й розуміння нею інших людей, життя й цілого світу.

Усе оказане вище конкретизується відповідно до завдань дисертації в § 2 "Про розуміння поезії та про об'єктивність філологічного аналізу віршованої мови". Як слушно зауважив М.Бахтін, принцип підозрілості передбачає "папортизацію" текстів, принцип довір'я - розуміння текстів. Але перший принцип є принципом скептичної філософії. Нам, отже, олід прийняти принцип довіри й висловити своє ставлення до герменевтичної проблематики. В роботі детально аналізується коментар А.Ракитова до найбільш концентрованого викладу Ф.Шлейермахером своїх поглядів і робиться висновок про те, що діалектика як метод мислення зумовлює й буквально проймає всю герменевтичну теорію німецького філософа. Цей взаємозв'язок герменевтики й діалектики є нічим іншим, як теоретич-

<sup>1</sup> Виноградов В.В. О художественной прозе. - М.-Л., 1930. - С.28.

ним відбиттям взаємозв'язку розуміння й пізнання, які не перебувають в опозиції один до одного, ані в якій би то не було механічній субординації, а є, по суті, позначенням єдиного процесу пізнання істини, але з корекцією чи то на антропологічний бік конкретного знання /герменевтика/, чи то на узагальнені принципи знання як такого і на цілісну картину світу /діалектика/. Розуміння тексту та його автора неминуче є й пізнанням втіленої в цьому тексті живої реальності.

Смисл поетичного твору особистісний, але сама особистість людини неповторно всесвітня, тому й визначеність смислу вірша підлягає розвитку, аніскільки не втрачаючи при цьому своєї визначеності. Наше безпосереднє, гіпотетично-дивінативне розуміння поетичного тексту повертає нас до основи особистості його автора і до глибинних шарів нашої особистості, і це проникнення в суть тексту є водночас і нашим пізнанням взаємозв'язку людини й світу в тому його вимірі й у тому його аспекті, який представлений цим художнім твором. Проте ступінь такого проникнення може бути різним, і в усякому разі /оскільки процес розуміння не зводиться до статичної абсолюти/ завжди є можливість зрозуміти щось глибше і в інших асоціативних зв'язках. Філологічний аналіз поетичної мови й покликаний виявити певну характерну визначеність смислу того чи **того** твору, або шляху його герменевтично обґрунтованого прочитання, яким може скористатися вдумливий читач.

Показово, що саме на романтичній герменевтиці й на діалектичній філософії взагалі було засноване й почасти набуло свого розвитку вітчизняне віршознавство. Йдеться про студію А.Белого, початі ще в першому десятиріччі століття й завершені книжкою "Ритм как диалектика", серією лекцій та доповідей, виголошених

ним в різних наукових товариствах, та вароме дослідження Б.Навроцького "Мова та поезія". Проаналізований в роботі ряд віршознавчих доповідей А.Белого 20-х років дає змогу дійти висновку про безумовну плідність його методології.

У § 3 "Звук і ритм" з'ясовується характер вживання слова "музика" стосовно творів словесного мистецтва. Виявляється, що в свідомості поетів /наприклад, Франка, Блока/ і музикантів /наприклад, Лисенка, Асаф'єва/ "музика вірша" - це не просто оперта на аналогії милозвучна метафора; музика тут не що інше, як омилотворне, організоване звучання найдовершенішого музичного інструменту - людського голосу. Між тим спільність матеріальної основи людської мови й музики - звуку, хоча й не викликала ніколи оумнівів, але трактувалася далеко неоднаково.

Художній свідомості /тобто, свідомості поета та його читача в момент безпосереднього оприймання віршів/ властивий глибокий синтез смислу й "чуттєвого матеріалу".

Говорячи про музикальність поезії, мають на увазі зв'язно ритм, метр, алітерацію, асонанси, риму. І.Франко говорить у цьому зв'язку й про музикальну образність та музикальну символіку. Проте ця символіка, викликаючи асоціацію реального звучання, сама не є реальним звучанням. Образ дзюркотливого струмка, без оумніву, викличе в нас звукові асоціації, але реально звучать лише слова "дзюркотливий" і "струмок". Таким чином, музикальна образність лише опосередковано входить у сферу музики поетичної мови, на відміну від ритму, метра, асонансів і рими, які мають до нашої теми найбезпосередніше відношення. Тут зауважимо: коли метр виражає закономірність коливання сили звуку на складовому рівні, то в алітерації, асонансах і рими втілено тембральну забарвленість поезії.

Як і в музичному мистецтві, тембр у поезії - це забарвленість звуку, тобто саме те, що перебуває ніби на поверхні звучання. Його функція є виключно важливою: саме тембр зумовлює членоподільність, а відтак і осмисленість людського мовлення. Поетичній мові, як і мові взагалі, властива різноманітність тембру. Естетична значимість звукового повтору /алітерації, асонансу, рими/ і можлива як порушення цієї звичної різноманітності. Але звуковий повтор, звичайно, не може витіснити різноманітності тембру: тоді втрачалась би відмінність звуків, тобто взагалі неможливою б стала мова. Звуковий повтор тому й становить лише тенденцію до уніфікації тембру. Очевидно, проте, що ця тенденція не може бути основою всієї звукової організації поезії хоча б тому, що дотична не до всіх, а лише до окремих звуків поетичної мови.

Значно універсальнішим началом, ніж тембр, у вірші може вважатися динаміка звучання, яка на складовому рівні є досить відносною: і хорей, і ямб, і трискладові розміри, відбиваючи закономірність повторення в рядку наголошеного голосного, принципово ігнорують звучання приголосних. Це обмеження вочевидь впливає з прихованої аналогії між поезією та музикою. Адже голосний у людським мовленні - основа вокалу, цього серця музикального мистецтва. На недостатність метра в пошуках універсального звукового начала вірша вказує, зокрема, В.Т.Шаламов у такій парадоксальній, на наш погляд, думці: "Для російського віршування важливими є тільки приголосні букви, їх поєднання й групування ..." Але якщо в мові спочатку абсолютизуються і протиставляються голосні й приголосні, а потім, стосовно поезії, виключається значення то голосних, то приголосних, це передусім руйнує розуміння природної цілісності людського мовлення. Крім того, гіпостазуючи окремий звук, чи групу звуків, ми позбавляємо мову її руху

й розвитку, зводимо живий процес до дискретних, статичних елементів, у той час як людське мовлення - це єдиний процес звуків, єдиний плин думок і почуттів.

Сприймання метра як чогось абстрактного й неживого, що скоує свободу організації поетичної мови, привело в віршознавчій концепції, наприклад, А.Белого, до протиставлення метра ритмові. Але річ у тім, що ової пошуки ритму А.Белій проводить у надрах того ж метра, адже пунктом відліку в його концепції служить метрична міра - стопа. Його ритм оправді не залежить від метра в тому розумінні, що тут не має значення - ямбом чи амфібрахієм написаний вірш, але цей ритм все ж не виходить поза межі метричного принципу аналізу вірша, який, враховуючи силу звучання голосного, нічого не може сказати щодо приголосних. Прихована аналогія звучання голосних і музикальної мелодії присутня, таким чином, і в книзі "Ритм как диалектика" А.Белого.

Проаналізувавши ряд відомих визначень ритму, дисертант обстоює думку про визначення ритму як повторення співм'рних одиниць. Виявляється, що повторення не є таким простим. Його змісл, а, отже, за нашим визначенням, і змісл ритму, в тому, щоб відокремити потрібний елемент із загального потоку часу і, підключивши, таким чином, механізми пам'яті людини, створити художню цілість. Тим-то ритм є універсальним принципом організації будь-якого матеріалу.

Але, крім універсального принципу організації, слід визначити й те, що організується, тобто визначити універсальний "матеріал" поезії. Таким матеріалом слід, звичайно, визнати звук. І алітерації з асонансами, і характер чергування наголосених та ненаголосених складів, тобто метрика, - все це стоується саме звучання поетичної мови. Тому цілком логічним є намагання вивчати вимовлений вірш.

Однак не слід спиратися виключно на прочитання вірша, основане на інтуїції читця: щоб прийти до об'єктивних висновків, треба виходити із самого тексту. При цьому слід враховувати не одні голосні чи приголосні, а весь ритмічно організований плин мовлення. Якщо музикальна мелодія вимагає виключно відкритого звучання, відповідного в мові звучанню голосного, то мелодія вірша повинна складатися в мовленні із звучання всіх звуків мови, з єдиного реально чутного й сприйманого потоку.

Про методику виявлення мелодії вірша як матеріалу літературознавчого аналізу йдеться в § 4 "Мелодія". Тут одразу ж уточнюється поняття "мелодія", яка, з музичної точки зору, становить "поступальний рух тонів", і оскільки сам тон - це не що інше, як "звук певної висоти"<sup>1</sup>, то мелодія і є співвідношенням звуків з погляду їхньої висоти.

Що ж до людського мовлення, то тут мелодія традиційно зв'язується з розширенням діапазону звучання голосного, тобто з інтонацією. Але за даними експериментальної фонетики властива розмовному мовленню інтонація здатна підвищити або понизити висоту звуку лише на два-три інтервали<sup>2</sup>. Саме це обмеження рішуче долає музикальна мелодія, яка народилася з відкритого звучання голосного. Мелодія ж вірша не може складатися лише із звучання голосних, невідомо як переосаковуючи через більшість звуків мови /тобто через приголосні/, ґрунтується вона на всіх без винятку звуках. Всі звуки мови з погляду збільшення їхньої звучності /Л.Блум ілд/ становлять "природний ряд", і цей ряд в свою чергу можна поділити на кілька рівнів звучності. Якщо "звучність" - це "чутність

<sup>1</sup> А с а ф ъ е в Б.В. Путеводитель по концертам. - М., 1978. - С.81, 153.

<sup>2</sup> Див.: Ч е р е м и с и н а Н.В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. - М., 1982. - С.12.

звук на більшу чи меншу відстань" /при однаковій силі голосу/<sup>1</sup>, то саме звучність і є сила звука, дана в самій мові. Водночас сила звука в людській мові завжди пов'язана з його висотою<sup>2</sup>: чим сильніший звук, тим він вищий. Отож, послідовна зміна сили звучання є водночас і зміною висоти звучання, тобто нічим іншим, як віршовою мелодією.

Поділивши "природний ряд" наростання звучності від глухого проривного до наголошеного голосного на групи в порядку зростання їхньої звучності, одержимо змогу надати їм відповідних числових еквівалентів, причому тут слід врахувати також і значення паузи. Оскільки людське мовлення – це потік звучання, а водночас і "цілком певний потік людської свідомості"<sup>3</sup>, то пауза становить необхідний елемент цього потоку з погляду і фонетики і семантики. До того ж чим більше пауз у вірші, тим значнішою є роль кожної з них, і ця обставина мусить позначитися на нашому аналізі.

Отже, ми підійшли до опису методики, покликаної виявити мелодію вірша як його універсальну характеристику, яка складається із звучання всіх звуків поетичної мови й пауз. Передусім кожній з відокремлених груп, а також паузі, надаємо числовий еквівалент у порядку зростання звучності: "1" – пауза; "2" – п, т, к, ф<sup>4</sup>; "3" – ш, щ, ч, ц, с, х; "4" – г, б, д, з, ж; "5" – р, л, м, н, в, й; "6" – ненаголошений голосний; "7" – наголошений голосний.

Прийнявши за основу сім рівнів звучності, легко можемо визначити й загальний рівень звучності кожного вірша: це не що інше,

1 А х м а н о в а О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1966. – С.158, 403.

2 Див.: Ч е р е м и с и н а Н.В. Цит. праця. – С.ІІЗ, ІІ6, І58.

3 Л о с е в А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. – С.459.

4 Тут і далі маємо на увазі водночас тверді й м'які приголосні, тобто п-п', т-т' тощо.

як середнє арифметичне від суми числових позначень звучності й загальної кількості звуків у рядку:

Пора,	мой	друг,	пора!	покоя	сердце	просит
12657	565	4572II	2657II	262756	37536	257362II

Виключаючи паузи /"I"/, маємо:  $\frac{151}{32} = 4,72$

Проте слід врахувати й значення паузи. Тривалість її у вірші може бути різною, і треба на це зважати, тим більше, що досить часто, як і в цьому прикладі, вона визначається синтаксично. Припускаємо, що в розташуванні пауз може проявитися і певного роду суб'єктивність дослідника, що залежить од його безпосереднього прочитання тексту, але ця суб'єктивність торкнеться тільки синтаксично немотивованих пауз, чи їхньої тривалості довготи, тому на тлі об'єктивних даних, які залежать од рівня звучності всіх звуків рядка, ця суб'єктивність виявиться мінімальною і не викривить загальної картини. Інша річ, коли б ми взяли врахувати сильний і слабкий наголос: тут мало допоміг би "об'єктивний" синтаксис. Числове вираження паузи бачимо в середньому арифметичному від суми загальної кількості пауз і суми голосних та приголосних в їх реальному звучанні. В нашому прикладі, отже, "поправка на паузу" окладе  $\frac{6}{32} = 0,19$  одиниці звучності. Загальний рівень звучності /= висоти/ рядка, таким чином, окладає вираз:  $4,72 + 0,19 = 4,91$ . І ще: кожний вірш, строфа чи її графічна розбивка на початку передбачають паузу - перший помах диригентської палички, момент настрою на звучання поетичної мови, тому наш числовий запис пушкінського рядка й почався з "I".

Зрозуміло, що, знаючи звучність кожного рядка, легко визначити середній рівень звучності всього твору: це середнє арифметичне від суми числових значень звучності кожного рядка й загаль-

ної кількості рядків у вірші. Ось розрахунок рівня звучності олаветного вірша Пушкіна:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит	4,91
Летят за днями дни, и каждый час уносит	5,00
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем	4,83
Предполагаем жить, и глядь - как раз умрем.	4,84
На свете счастья нет, но есть покой и воля,	4,81
Давно завидная мечтается мне доля -	5,27
Давно, усталый раб, замыслил я побег	5,00
В обитель дальную трудов и чистых нег.	4,83

Середній рівень звучності вірша дорівнює:  $/4,91 + 5,00 + 4,83 + 4,84 + 4,81 + 5,27 + 5,00 + 4,83/ : 8 = 4,94$ . Це і є пункт відліку, необхідний для нашого аналізу. Але аналіз твору, зверненого водночас і до розуму, й до почуття людини, не може ігнорувати чуттєве сприйняття як таке. Тому мелодія вірша повинна набути при аналізі такої форми, яка б сприймалася не тільки розумом, а й почуттям.

Ця форма - дискретний графік усього твору, побудований на основі числових еквівалентів рівня науковості. / = висоти / кожного вірша. Мелодія, таким чином, набуває необхідної й приступної чуттєвому сприйняттю просторово-часової характеристики, і ми маємо змогу безпосередньо співвідносити динаміку рівня звучності й семантику художнього тексту. Співвіднесення цих двох компонентів веде до поглиблення розуміння смислу твору.

Детальний аналіз композиції наведеного вірша Пушкіна і потім кожного його рядка у зв'язку з рухом мелодії вірша<sup>I</sup> дозволяє дійти висновку, що перед нами зовсім не елегія. Навпаки, потаєм-

I З конкретним аналізом цього та інших віршів, наведених у другому розділі, можна ознайомитися також у кн.: Буряго С.Б. Музыка поэтической речи. - К., 1986.

ний і даний читачеві в безпосередньому чуттєвому оприйнятті рух вірша - це рух дедалі більшої емоційної наповненості, чому цілком відповідає мелодія і що цілком відповідає також змісту твору. Стосовно ж самої мелодії вірша, то вона нерозривна в зіставленні з емоційно-смісловюю сутністю поезії, а її вияв та аналіз набуває змісту виключно в безпосередньому зв'язку із семантикою тексту.

Розглядаючи приклад з іспанської поезії /"Lamento" Ф.-Г. Лорки/, виявляємо ту ж закономірність - співвіднесеність між рухом мелодії вірша й семантикою поетичної мови. Тут звертаємо увагу ще на один смислотворний фактор внутрішньої мелодії вірша, - на контрастність рівня звучності рядків, тобто перехід від повнозвуччя до приглушеності й навпаки. Різкість такого переходу створює внутрішню напругу поетичної мови. Якби числовий еквівалент рівня звучності кожного рядка, можемо легко визначити й еквівалент рівня їхньої контрастності, який виявиться рівним різниці числових еквівалентів звучності рядків.

Далі йде мелодико-семантичний аналіз вірша У.Блейка "Song" /германська група мов/, який дає змогу дійти загального висновку: наш графік цілком може застосовуватися для аналізу мелодії українського, російського, іспанського та англійського вірша, ми виявляємо загальні тенденції відповідності між рівнем звучності й змістом твору. У високому звучанні вірша проявляється його емоційна відкритість, на середньому рівні звучання розташовані елементи, найважливіші в тематичному відношенні, навпаки, глухо звучить те, що позначене емоційною скрутністю. Причому в кожному окремому випадку мелодичний рисунок досить різноманітний, і його аналіз є аналізом відповідності мелодії й семантики тексту.

Маємо, отже, конкретно виявлену діалектичну єдність змісту й форми поетичного твору. Крім того, враховуючи без винятку всі звуки мови, а також паузи й наголоси, наш графік виявляє те універсальне начало музикальної організації вірша, яке є однаково характерним для поезії, створеної різними європейськими мовами.

У § 5 "Музика і смисл ліричного твору" попередня характеристика мелодії вірша одержує своє підтвердження й розвиток. Насамперед стає ясно, що усунення автора як реальної людської особистості /в комп'ютерних віршах/, котра реалізує в мові свої думки й почуття, є водночас і вичищенням мелодії вірша, яку слухом сприйняти неможливо. І графічне зображення її відбиває, власне, це безглуздя.

Виявляється, таким чином, що мелодія вірша двобічно зв'язана із семантикою твору: вона безумовно є смислотворним фактором, який сприймається й функціонує, тобто стає мелодією як такою тільки за наявності семантично зв'язного тексту. На підтвердження сказаного аналізується невеликий уривок з іспанської народної поезії XVI ст.

Вірш М.Лермонтова "И скучно и грустно, и некому руку подать ..." не належить до якихось загадкових творів, і ця його загальнозрозумілість дає змогу пильніше придивитися до закономірності мелодичного розвитку у зв'язку із семантикою тексту. І тут аналіз виявляє повну відповідність між мелодією вірша та його емоційним розвитком і загальним смислом. Взагалі в ліриці, де концентрація поетичної думки при невеликому обсязі сягає апогея, мелодія поетичної мови найтісніше зв'язана з емоційно-смисловою насиченістю кожного рядка.

Дуже характерною є поведінка мелодичної лінії і в іншій елегії Лермонтова - "Утес". Ясно, що при аналізі лірики доцільно не тільки порівнювати рівень звучності окремих рядків з їхньою се-

мантикою, слід також враховувати загальний рух мелодії вірша, зіставний із загальним характером розвитку поетичної думки та образу. Крім того, взаємозв'язок звучання й значення в поезії зовсім не виключає й руху "від музики до слова", - він є вельми характерним не тільки для Лермонтова і не тільки для лірики форми, про що йдеться в третьому розділі роботи.

Аналіз вірша Т.Шевченка "Не тополю високою ..." виявляє його граничну психологічну достовірність, яка зумовлена взаємозв'язком усіх компонентів поетичної мови. Тут усе: мелодія, образність, граматики, - взаємозв'язане й значиме. І значення музики вірша тоді стає зрозумілим, коли виявляємо її зв'язок з іншими компонентами поетичної мови.

Стосується це й виразного за своєю музикальною організацією уривка з драми О.Блока "Роза и Крест" - "Песня Гаэтана". Тут доконалість звукової організації вірша виявляє себе вже на метричному рівні, де бачимо дивовижну чіткість й завершеність рисунка кожної строфи. Метричний рисунок "Песни Гаэтана" повною мірою змістовний: в ньому відбилася суворая гармонія світу.

Ритм перепаду звучності у вірші /як і ритм наголошеності голосного, який виражений у метриці/ є чіткий і також становить оми-слотворне начало в поезії. Мелодико-семантичний аналіз дає змогу дійти висновку, що мелодія вірша весь час перебуває в точній відповідності із лексичною семантикою твору. Причому вона не "розфарбовує" текст, а, навпаки, є найбезпосереднішим виявом того згустка творчої енергії, або, як говорив Блок, "нервового клубка", котрий і реалізується потім у поезії. Мелодія вірша тут максимально насичується омиолом і, врешті решт, стає лвоєрідним художнім символом, який здатний бути оправжним лейтмотивом твору.

При аналізі "Песни Гаэтана" враховувався рівень звучності ряд-

ка й рівень звучності цілої строфи. Але рядок не існує окремо, він осмислюється в контексті цілого і сам становить частину цього контексту для інших рядків. Тому найважливішим при аналізі є знайти взаємозв'язок різних компонентів і різних "масштабів" вірша. Рядок здатний виразити яскраву емоцію чи поетичну думку, строфа - більш загальну закономірність руху емоції та думки, а повне завершення одне й друге здобуває у творі як цілості. Рядки співвідносяться між собою і зі строфами, строфи співвідносяться між собою, а все - із загальним звучанням і смислом твору.

Це особливо очевидно на прикладі аналізу вірша К.Симонова "Жди меня, и я вернусь ..." і вірша болгарського поета Димчо Дебелянова "Помниш ли, помниш ли тихия двор ...", де зустрічаємось із дивовижною подібністю звучності окремих строф - при одночасному природному розмаїтті звучання окремих рядків. Але й в безпосередньому сприйнятті обидва ці поетичні шедеври співзвучні за єдиним панівним у них почуттям молитви чи заклинання.

З наведеного матеріалу стає очевидним, що рівень звучності вірша співвідноситься з емоційно-смісловою наповненістю рядка, строфи й усього твору. Разом з тим, будучи смислотворним фактором, мелодія відіграє в поезії і важливу композиційну роль. Це підтверджується, зокрема, аналізом вірша С.Т.Кольріджа "Phantom" і вірша Елісео Дієго "Entristecen las telas escogidas".

Композиційна чіткість вірша, будучи ясною сама по собі, у вірші Лесі Українки "Ви щасливі, пречистії зорі ..." зумовлена не тільки будовою кожної строфи, а й поєднанням строф, що повною мірою відбивається також і в графіці розвитку мелодії вірша.

Велику роль композиційна значимість мелодії вірша відіграє в ліриці Ф.Тютчева. Знову ж таки, як показує аналіз вірша "Восток белел. Ладья катилась ...", безпосереднє сприйняття тютчевських віршів ґрунтується не тільки на лексико-семантичному паралелізмі будови строфи: музика поетичної мови поволі, але владно формує те відчуття композиційної чіткості й цілісності, без яких поезія Тютчева була б неможливою.

"Мелодичний" аналіз другого тютчевського вірша "Певучесть есть в морских волнах" дав змогу звернутися також і до текстологічної проблематики. Остаточний текст цього вірша складається, гадаємо, не з чотирьох, а з трьох строф: від четвертої строфи Тютчева змусило відмовитися те чуття смислової й музикальної співмірності, яке притаманне кожному справжньому поетові.

Але якщо мелодія вірша співвідноситься з його композицією і з його смислом, це не може не позначитися і на його поетичному перекладі. В роботі аналізується вірш Байрона та його переклади, зроблені Тютчевим /"Как медлит путника вниманье ..."/ і Лермонтовим /"Нет! - я не требую вниманья ..." та "Как одинокая гробница ..."/. Порівняльний аналіз цих творів виявляє, що зміна теми вірша Байрона веде Тютчева до повної зміни характеру мелодичного розвитку поетичної мови й навпаки: в ранньому та пізньому перекладах Лермонтова збереженню теми оригіналу відповідає і спільний з першоджерелом характер мелодичного розвитку, причому пізній варіант, будучи взірцем перекладацького мистецтва, виявляє і власну лермонтовську поетичну манеру.

Порівняльний мелодико-семантичний аналіз раннього і пізнього варіантів вірша А.Белого "Над травой мотылек ...", а та-

кож автокоментаря поета до переробки цього твору, дає підстави дійти висновку про цілком усвідомлений підхід художника до його "інструментовки". Те ж можна сказати й про вірші Маяковського, графіка яких далеко не є формальним прийомом.

Таким чином, не тільки з теоретичних засновків, а й з аналізу ряду ліричних віршів російською, болгарською, українською, англійською та іспанською мовами, написаних різними поетами і в різні історичні епохи, стає очевидним, що рівень звучності поетичної мови /мелодії вірша/ - це безумовне смислотворне начало твору. Причому високий рівень звучності відповідає емоційній відкритості вірша, низький - емоційній придувленості, середній - найбільш важливий з тематичного погляду. Крім того, "змістовним" виявилися й загальний рух мелодії, і перепад рівня звучності рядків /контрастність звучання/, який виражає ступінь внутрішньої напруженості вірша. Немаловажно, що мелодія вірша має двобічний зв'язок з лексичною семантикою тексту: мелодія розкриває справжнє значення слова в певному контексті, а семантика слова розкриває смисл мелодії.

Як вагоме начало поетичної мови, мелодія вірша, виявлена за допомогою графічного методу, дотикається до проблем текстології та художнього перекладу. Адже поет, без всяких спеціальних обчислювань і графіків, усвідомлено підходить до відчутної йому мелодії вірша як до смислотворного начала у власній поетичній творчості.

У третьому розділі роботи - "Смислотворна функція мелодії вірша і "велика форма" в поезії" - зроблена спроба застосувати наш графічний метод до аналізу двох славетних і "незрозумілих" творів - "Медного всадника" Пушкіна та "Дванадцяти" Блока.

§ I "Мелодія, композиція і смисл поеми Пушкіна "Медный всадник" починається з виявлення трьох основних в літературознавстві підходів до загального смислу творів: 1. Петро Перший перемагає Євгенія, і це справедливо, оскільки загальнодержавні інтереси важливіші за особисті інтереси дрібного службовця; 2. Петро Перший перемагає Євгенія, і це несправедливо, оскільки деспотизм імператора зневажає гідність і потреби простої людини; 3. Пушкін співчуває Євгенію і водночас визнає рацію за Петром: у поемі відтворено об'єктивну діалектику розвитку історії.

А водночас одностайно вивнена художня досконалість поеми, відчутне в ній вище натхнення поета чинять іспротив такому плюралізму трактувань. Інтерпретація поеми, основана на врахуванні мелодії вірша як смислотворного начала художнього твору, - це спроба знайти об'єктивний шлях осягнення смислової суті пушкінського шедевра.

При вивченні мелодії ліричного вірша ми брали за основу підрахунок рядок, потім строфу, вважаючи, що строфа - не формальна метрична одиниця, а єдність, яка зумовлює певний етап смислового розвитку твору. Розглядаючи поему, ми неухильно йшли за авторською розбивкою тексту, - адже ніщо в художньому творі не має суто формального характеру.

Поскільки кожна частина містить різну кількість рядків, відстань, що її займають різні частини тексту на осі абсцис нашого графіка, не однакова, а співмірна з їхнім реальним обсягом. На графік нанесено одночасно чотири "масштаби" звучності поетичного тексту: 1. Лінія загального середнього рівня звучності всього твору. 2. Лінія середнього рівня звучності кожної з трьох

основних її частин. 3. Точки рівня звучності кожного з графічно виділеного Пушкіним уривку в середині трьох частин поеми і, нарешті, 4. Точки, які відповідають рівню звучності підчастин тексту. В графіку не відбито звучність кожного рядка поеми, як це було при аналізі невеликих віршів і не тільки тому, що такий графік зайняв би кілька сторінок. Річ у тім, що художня думка в поемі об'ємна і будь-який рядок сам по собі є менш значимим, ніж у невеликому творі. Проте це не означає, що до аналізу не залучалися й окремі рядки твору, адже основою виявлення мелодії вірша лишається рядок, тобто, мінімально значима одиниця поетичного тексту.

Загальний рівень звучності поеми вельми високий - 4,98, і тут підтверджується наше безпосереднє відчуття великої емоційної насиченості "Медного всадника". Аналізуючи ліричні вірші, ми бачимо, що все наближене до середньої лінії загального рівня звучності твору виявлялося найбільш значимим у тематичному відношенні. Ця закономірність зберігається і в поемі. На графіку видно, що найбільш повно тема "Медного всадника" розкривається в Частині II, вона лише на 0,01 звучить вище ідеального середнього рівня. На 0,03 вище середнього рівня звучить Частина I, що говорить про її велику емоційну відкритість. Далі всіх частин поеми від її "тематичного" рівня звучності перебуває "Вступлення" - воно на 0,08 одиниць нижче від загального рівня звучності поеми. "Вступлення", таким чином, найменш емоційна частина "Медного всадника". Взагалі, з погляду музикальної композиції "Вступлення" явно протистоїть решті тексту поеми. Частина I й Частина II дещо вище ідеального середнього рівня звучності твору, а контраст їхньої звучності дорівнює всього 0,02

одиниці. "Вступление", навпаки, звучить нижче середнього рівня, а контраст його звучності, порівняно з  $\bar{I}$  і  $\bar{II}$  Частинами, дорівнює відповідно 0,11 і 0,09 одиниці. Та недаремно ж це саме "Вступление" до поеми, - вже назва засвідчує реально існуючу відстань між цією частиною та іншими.

"Вступление" до поеми, до речі, стало твердим горішком у трактуванні загального смислу твору: безпрецедентне в російській літературі славослів'я Петербургу різко контрастує із змістом основного корпусу поеми. І це не порушує смислової цільності всього твору. В пушкінознавстві не раз указувалося на "прикритість" /Д.Л.Благой/ поетичної емоції у "Вступлении". Наш аналіз показав, що чим щільніша "запона" одичної інтонації, тим глухішим стає вірш, притамовується його внутрішня емоційність, і навпаки, коли "запону" піднято, вірш стає повнозвучним і справді емоційним /як це спостерігається в останніх рядках "Вступления", де нема ніякої одичної інтонації/.

Ця "двоплановість" "Вступления" зумовлена не тільки цензурними міркуваннями, а й зіставленням двох міфів про Петербург - офіційно-мажорного й трагічного, створеного народом. Саме в цьому зіставленні й мусила виявитись значимість кожного з них. Що ж до позиції автора, то вона досить чітко проявилася і в образному ладі поеми, і в мелодії поетичної мови: "Вступление", де прозвучав офіційний міф, - найменш емоційна частина "Медного всадника". Детальний аналіз тексту дав змогу дійти висновку, що й само "Вступление" - не просто хвала Петербургу, в ньому також протиставлено два взаємозаперечні міфи: на поверхні - офіційний, а в глибинному підтексті - народний. І поскільки одична інтонація лише прикриває справжню трагедію, реалізований

в ній офіційно-мажорний міф про Петербург ховає реальну правду, він нежиттєвий. Такою є позиція Пушкіна.

Грунтований на врахуванні мелодії вірша аналіз власне "петербурзької повісті" підтверджує висновки, зроблені при аналізі "Вступлення". Дуже важливою антиномією через уся поему проходить співвідношення природи й імператорського волюнтаризму. Причому природа проявляється не тільки у вічнобунтівливих хвилях з їхнім спротивом насильству, а й в образі Євгенія, тобто, людини як такої, що живе згідно з природним законом і тому є єдиносущою з бунтівливими хвилями. Виявляється також, що приглушений протест Євгенія проти Петра I не є композиційним центром оповіді; це - лише необхідна умова для символічного зображення переслідування мертвою брилою живої людини. І, нарешті, останнє: Петро I не переміг Євгенія, як не переміг він і непокірні хвилі. Сміслова функція епізоду смерті Євгенія на пустельному острові та ж, що й функція смерті Ромео й Джульєтти, чи Трістана й Ізольди. Це - відновлення поприраної справедливості й любові, утвердження належного в сфері трацендентного. Лише здається, що природність людської лінії легко подолати, насправді ж вона, як і сама стихія, нездоланна, всяка боротьба проти неї є зло, що призводить у житті людей до трагедії, але ніколи не досягає повної перемоги.

У § 2 "Дванадцять" О.Блока: музика вірша, витoki й природа жанру" простежується не тільки відповідність між мелодією лексико-семантичної сфери і поетичною мовою, а й витoki домінування власне музикального в ній начала, що, природно, веде до виникнення нового жанру.

Питання про жанр цієї поеми вже не раз обговорювалося

літературознавстві, не можна не приєднатися до суджень Л.Долгополова про те, що тут "виник цілком новий вид великого віршованого твору ..."<sup>1</sup> Але що це за вид, яка його суть і витоки, - все це покищо не досить з'ясовано. Тут доводиться відійти від "Дванадцяти" й окреслити зростання композиційно-сміслової ролі музики в еволюції творчості Блока. Для більшого унаочнення ми зупинилися на драматичних творах поета, тим більше, що в літературі "Дванадцять" прямо пов'язується з драматургією /Л.Долгополов, М.П'яних/. Говорячи про роль музики в блоківській драматургії, передусім слід підкреслити її романтичну основу та зв'язок з вершиною німецького романтизму - творчістю Р.Вагнера. Аналіз засвідчує, що з творчістю Вагнера по-своєму зв'язаний "Балаганчик", значно більше - "Песня Судьбы" й особливо - "Роза и Крест", що не є драмою у звичайному розумінні, а швидше музичною драмою, написаною в передчутті власне музикального розвитку, сценічна постановка якої потребує наскрізного музикального звучання. Як літературний твір "Роза и Крест" будується на системі лейтмотивів, головний з яких "Песня Гаэтана", що є взірцем досконалої музикальної організації поетичної мови. Музика вірша, таким чином, розгортається у Блока в композиційний принцип драматургічного розвитку.

Звучання вірша й лейтмотивна побудова драматичних та поетичних творів Блока /наприклад, "Возмездия"/ безпосередньо співвідносяться з його філософсько-естетичною позицією. Остання типологічно й генетично пов'язана з філософією, естетикою та художньою практикою німецького романтизму. Значною мірою під впливом Р.Вагнера "музика" в слововживанні Блока набуває

<sup>1</sup> Д о л г о п о л о в Л.К. Александр Блок: Личность и творчество. - Изд.3. - Л., 1984. - С.193.

універсального значення, змикаючись з не менш універсальним поняттям "творчість", якому в річищі романтизму надавалася першорядна роль у людському житті та в житті універсуму.

І природно, що жадана для поета постановка "Розы и Креста" не могла й не може бути реалізована без власного музикального наповнення. Тим-то для Блока залишався єдиний шлях: розвиток музикальної насиченості вірша. Романтичне прагнення до синтезу мистецтв, не одержавши можливості здійснитися шляхом синтезу видів мистецтва, здійснилося через синтез всередині виду: поезія до краю сповнилася музикою.

У "Двенадцати" Блока музикальна організація твору стала тим началом, що об'єднало весь стилістичний різномірний матеріал в єдине ціле. Причому цим об'єднуючим началом частіше стає мелодія поетичної мови. Саме до такого висновку підводить детальний аналіз смисломелодійного розвитку твору.

Загальний рівень звучності "Двенадцати" /4,95/ досить високий і не набагато поступається звучності "Медного всадника" /4,98/. Зате контрастність звучності всіх рядків твору в середньому складає 0,29 одиниці; це дещо вище контрастності "Медного всадника" /0,26/. Таким чином, "Двенадцать", поступаючись пушкінській поемі в емоційній відкритості, перевищує її внутрішньою напруженістю вірша.

За всієї образно-стильової контрастності, в тому числі й високої контрастності перепаду звучності рядків, всі дванадцять частин твору цілком поєднуються одна з другою за звучністю, тобто ніякого хаосу в мелодійному розвитку "Двенадцати" немає. Навпаки, наявна сувора звукова організація, а це говорить про те, що "Двенадцать" не просто різні вірші під однією назвою, а єди-

ний цілісний художній твір. При чому жодна з його частин повністю не зберігається з ідеальним середнім рівнем звучності цілого, а з цього випливає, що тема його розкривається лише всім текстом "Дванадцяти".

У поемі "Медный всадник" мелодія виявляла підтекст твору, прямо контрастуючи у "Вступлении" з одичною інтонацією і зовнішнім смислом поетичної мови. Докладний аналіз тексту "Дванадцяти" дає підстави зробити висновок, що тут музика вірша вступає в інші відносини з образами й символами твору: вона стає єдиним реальним началом, яке зв'язує калейдоскоп якихось дивних фігур на вулицях, уривків прямої мови, вигуків і т.д. Мелодія вірша тут не просто відповідає видимому чи прихованому смислу вірша, але сама веде вірш, тобто, бере на себе навантаження композиційного розвитку.

Вельми значимим є фінал "Дванадцяти", особливо остання строфа твору, яка відділена від усього попереднього найглухішою з усього тексту звуконаслідувальною строфою /4,00/:

Трах-тах-тах!

Трах-тах-тах ...,

у контрасті з якою /1,10 одиниці/ вона досягає найвищої в цій частині звучності /5,10/. Показовою є висока звучність більшості рядків, особливо вірша "И за вьюгой невидим" /5,50/; два рядки /"Впереди с кровавым флагом" і "Нежной поступью надвьюжной"/ збігаються з ідеальною середньою звучністю твору /4,95/, і лише один найостанніший рядок: "Впереди - Иисус Христос" /4,72/ - рішуче нижчий за інші.

В останньому рядку "Дванадцяти" мелодія вірша виявилася недостатньою для вираження суті того, що мусить бути сказане:

тут вимагалася особлива визначеність слова. "Першорухий" композиційного розвитку твору - музика вірша - привела до слова-символа, символа надзвичайно місткого, який надав усьому тексту "Дванадцяти" небаченої глибини й вагомості. Цей рух од музики до слова споріднює "Дванадцять" з романтичною симфонією, з Дев'ятою симфонією Бетховена, наприклад, де власна музикальна виразність також виявилася недостатньою: потрібна була строга визначеність слова, втіленого у віршах Шіллера. Аналіз, таким чином, привів нас до усвідомлення того безпосереднього відчуття спорідненості "Дванадцяти" та Дев'ятої симфонії, про яку ще в 1921 р. в своєму слові, присвяченому пам'яті Блока, говорив О.Введенський: "Ви пам'ятаєте заключні рядки "Дванадцяти", де Блок, на думку багатьох, дав свою 9-ту симфонію"<sup>1</sup>.

Справді, самодостатня музикальність вірша як основа композиції твору зумовлює те, що читачем оволодіває відчуття власне музикальної події, конкретизованої лексичною семантикою тексту. І це - вищий синтез поезії й музики в середині самої поезії. Домінанта власне музикального начала поетичної мови й привела в "Дванадцяти" до народження нового жанру - поетичної симфонії<sup>2</sup>.

Два найдосконаліших творіння Пушкіна і Блока - вище втілення їх поетичного генія - вияснюють життєву реальність абсолютної істини. Її втіленням стає музика вірша, котра і є гарантом нашого розуміння смислу поетичної мови, суть і природа якої рішуче протидіють будь-яким проявам злого й самовпевненого скептицизму. Духовна сила високого мистецтва - це непоборна сила

І ИРЛИ - Ф.654. - Оп.8. - № 27. - Арк.7.

2 Генеза терміну - в асаф'євському визначенні симфонії. - Див.: Асаф'єв В.В. Путеводитель по концертам. - С.121.

Правди.

У "Висновках" уже на основі практики літературознавчих студій із врахуванням мелодії вірша дається аналіз наведеного вище описового визначення поетичної мови і пропонується найбільш місткий його варіант: поетична мова - це безпосередня дійсність музикального мислення в межах мовної стихії.

Літературознавчий аналіз тому має на меті не переклад поезії на мову філологічного дослідження, що є неможливим, а усунення непорозумінь в її сприйнятті. Але старчи \* відтак явищем культури й виконуючи своє герменевтичне завдання, найточніший аналіз твору - внаслідок своєї раціональної природи - здатний лише правильно розставити віхи на шляху розуміння сокровенного смислу вірша, і ці віхи ніколи не замінять сам шлях, яким кожен іде самостійно й вільно. Літературознавчий аналіз - не насильство над читачем, а спонука до розуміння життя. Це рівноправний діалог з автором і читачем, діалог, який зумовляє інтенсивний розвиток поетичного чуття, точніше, поетичного слуху і тим самим сприяє справжній співтворчості читача й поета, розсуває межі впливу мистецтва. Зумовлена саморозкриттям особистості, ця співтворчість є водночас і прямим шляхом до пізнання істини.

Якщо філософське мислення є концентрацією розумової абстракції в нашому мисленні /при тому, що філософія не позбавлена своєї особливої емоційності/, а поетичне мислення - це серце нашої свідомості /за необхідної присутності в ній власне раціонального начала/, поетична мова - це серце людської мови. А, отже, той високий синтез розуму й почуття на основі музикального мислення, який становить прикметну особливість поетичної мови,

властивий і мові як такий. Адже живий організм мови не зводиться до суто логічних конструкцій і байдужих термінів. І те, що в прозі є свої, відмінні від поезії принципи музикальної організації, зовсім не свідчить про безмузикальність людської мови взагалі. Саме звучання людського голосу не є якимось скрипом чи шумом, а саме музикальним звучанням.

І зовсім недалекою од істини був Блок, коли наполегливо говорив про музику світу. Адже коли сутність людської свідомості пов'язана з поетичним мисленням, що є нічим іншим, як музикальним мисленням у межах мовної стихії, і якщо людина єдиносуша в докільці /без чого, як уже говорилося в I розділі роботи, неможливе не тільки пізнання світу, а й навіть твердження про те, що він реально існує/, то природно, що своєрідна музикальність повинна бути притаманною не тільки людській свідомості, а й світові взагалі. Вона дається нам ритмом природних явищ, внутрішньою гармонією світу та його красою, яка, за точною формулою Достоєвського, є запорукою його порятунку й смислу. Поетові - і нам разом з ним - музика світу дається гармонією давінкового слова, що й проявляється, зокрема, в тому феномені поетичної мови, який ми назвали її смыслотворною мелодією.

По темі дисертації опубліковано:

1. Александр Блок. Очерк жизни и творчества. - Киев: Дніпро, 1981. - 236 с.
2. Музыка поэтической речи. - Киев: Дніпро, 1986. - 181 с.
3. Блок и Вагнер: Концепция человека и эстетическая позиция // Известия АН СССР. Сер. "Литература и язык". - Т.4. - 1984. - № 6.
4. Литературный стиль как реализация единства содержания и формы в произведениях художественной литературы // Conferencia Científica "Cuestiones de la Literatura Sovietica". Resúmenes de Ponencias. Habana, 1986.
5. Мелодия поэтической речи. /На исп. языке/. // Conferencia Científica "El Desarrollo de la Literatura y los Vinculos Literarios entre Cuba y la URSS". Resúmenes de ponencias. Habana, 1985.
6. Чичерин А.В. Возникновение романа-эпопеи. - М., 1975. /Репензия на кн. // Рад. літературознавство. - 1976. - № 4.
7. Смысломелодическое развитие во Вступлении поэмы А.С.Пушкина "Медный всадник". /На исп. языке/. // Conferencia Científica "Sobre el Desarrollo de la Literatura Rusa Clasica". Habana, 1985.
8. Художественная литература и преподавание русского языка иностранным учащимся // Вопросы теории и истории русской классической и советской литературы: Сб. тез. VI Международный конгресс преподавателей русского языка и литературы. - Будапешт, 1986. /В соавт. с С.Гарсиа Као/.
9. Художественная литература и проблема интенсификации обучения

- иностранцев русскому языку // Интенсификация учебного процесса и интенсивные курсы обучения русскому языку иностранных студентов подготовительных факультетов: Тез. докл. Всесоюзн. науч.-метод. конференции. - Одесса, 1989.
10. Феномен Сайма, или о языке тоталитаризма // 2-ой Международный семинар. Славянская культура в современном мире /изучение и преподавание в иноязычной аудитории/. - Киев, 1991.
11. Человек, язык, культура: становление смысла // Язык и культура. I-ая Международная конференция. Материалы. - Киев, 1992. - С.3-10.
12. Понимание литературы и объективность филологического анализа // Collegium. - 1993. - № 1.

Підп. до друку. 3.05.93      Формат  $60 \times 84 \frac{1}{8}$  Папір *офс*

Друк. офс. Умови друк. арк. 2,5      Обл.-вид. арк. 1,8 тир. 100.

Зем.9-1898.

---

Київська книжкова друкарня наукової книги. Київ, Репіна, 4.

464661

AB 28.807

**AB 28.807**