

УДК 821.162.3
DOI 10.31168/2073-5731.2022.1-2.3.01

Р. Змелик

Персонажи прозы Витезслава Галека

Змелик Рихард
PhD, старший преподаватель
Университет Палацкого в Оломоуце
Křížkovského 511/8, 779 00 Olomouc, Чешская Республика
E-mail: richard.zmelik@upol.cz
ORCID: 0000-0002-5414-4574

Цитирование

Змелик Р. Персонажи прозы Витезслава Галека // Славянский альманах. 2022. № 1–2. С. 203–231. DOI: 10.31168/2073-5731.2022.1-2.3.01

Статья поступила в редакцию 10.01.2022.

Финансирование

Исследование проведено в рамках гранта Фонда по поддержке исследовательской деятельности (FPVČ) «Художественная топография Праги XIX в. с точки зрения цифровой картографии в литературе» (проект №: FPVC2022/20).

Аннотация

В своей статье мы бы хотели дать характеристику персонажей в произведениях Витезслава Галека посредством когнитивного и перцептивного анализа. Цель нашего исследования — ответить на вопрос, как когнитивные и перцептивные механизмы персонажей влияют на принципы их стратификации в художественном произведении. Говоря о когнитивных и перцептивных принципах характеристики, мы, конечно же, рассматриваем их отображение в речевых актах, а именно — в речи персонажей или в голосе нарратора, не с точки зрения психологии или физиологии. Рассматриваемые аспекты зафиксированы в структурно-семиотических моделях как часть художественного нарратива. Таким образом, используя структурно-семиотические стратегии, фокусируясь на точках зрения персонажей (когнитивных и перцептивных), мы можем предложить не только типологическую классификацию персонажей в произведениях Галека (опираясь на описание персонажей), но и их взаимосвязи. Подобный подход позволяет рассматривать его произведения

как перерастание одного модуса структурно-семиотических отношений между персонажами в другой.

Ключевые слова

Произведения Витезслава Галека, система персонажей, когнитивная и перцептивная перспективы, модус наррации, несобственно-прямая речь, цитированный монолог¹, функциональная стратификация системы персонажей.

1. Введение

Теория литературы предлагает ряд подходов, в рамках которых можно рассматривать систему персонажей в художественном произведении. Ключевое значение для развития не только теории системы персонажей, но и структуры нарратива в целом имела написанная в конце 1920-х гг. работа В. Я. Проппа «Морфология волшебной сказки». В данном труде Пропп дал характеристику героям русской волшебной сказки с точки зрения их функций, что позволило ему рассмотреть персонажа как неотъемлемую часть сюжета. При подобном подходе другие его характеристики, передаваемые, например, именем, описанием, происхождением, речью или оценкой нарратора и т. д., отступают на задний план. Перечисленные аспекты, однако, могут сыграть свою роль при ином подходе к типологизации героев². Персонаж может рассматриваться также в рамках нарратологического анализа³. Применяться могут, однако, и другие способы референции, рассматривающие героя с точки зрения значения мимесиса, как об этом говорит Любомир Долежел⁴, а также сквозь призму феноменологии, психологии или социологии и т. д. Богатая классификация

¹ Передаваемые нарратором мысли персонажа, отображающие сам феномен сознания. См. подробнее: A summary of Dorrit Cohn's *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey, 1978. URL: <https://garciala.blogia.com/2007/050801-transparent-minds.php> (дата обращения: 15.02.2022).

² Чешский теоретик литературы Даниэла Годрова определяет ряд подобных подходов: например, персонажи антропоморфизированные, редуцированные, говорящие, схематичные, персонажи-утверждения, а также целый ряд других (см.: *Hodrová D. ...na okraji chaosu...* Praha, 2001).

³ Ср., напр.: *Fořt B. Literární postava*. Praha, 2009.

⁴ См.: *Doležel L. Mimesis a možné světy // Česká literatura*. 1997. 45/6. S. 600–624.

персонажей проистекает, таким образом, не только из функционального анализа. Акторно-сетевая теория сегодня также предлагает свои способы рассмотрения персонажа с чисто экспериментальной точки зрения. Пример такой позиции можно найти в труде Франко Моретти, который при помощи данного метода анализировал персонажей в драме Шекспира «Гамлет»⁵.

Однако целью нашего исследования не является перечисление всех возможных теоретических или же методологических подходов к персонажу, который является одной из базовых категорий литературного произведения. В своей статье мы сосредоточимся на типологизации героев с точки зрения их функции в творчестве Витезслава Галека⁶ (чешский писатель из поколения так называемых «маевцев» — представителей литературного объединения, возникшего в 1858 г. вместе с альманахом «Май»⁷). В первую очередь при анализе текстов Галека нас будет интересовать классификация персонажей с точки зрения их когнитивных и перцептивных характеристик, а также некоторые другие аспекты, среди которых общественная оценка и психологизм.

Когнитивный принцип — способ, при котором (в нашем случае) в художественном нарративе представлено ментальное сознание персонажей, являющееся средством концептуализации художественной реальности, то есть основы их ментального восприятия. Неотъемлемой частью когнитивной перспективы рассмотрения героя является не только его опыт, представленный в данной художественной реальности, но и, как утверждает Шломит Риммон-Кенан⁸, его воспоминания, желания и т. п. Принцип перцепции отражает восприятие персонажа-

5 Моретти сосредоточился на взаимосвязях между персонажами, передаваемых их высказываниями. Однако он обращает внимание, что возможны и иные случаи (см.: *Moretti F. Teorie síti a analýza syžetu // ArteActa. 2019. 3*).

6 Творческое наследие Галека насчитывает более двадцати разных по объему рассказов.

7 Первый номер символично вышел 1 мая 1858 г. Отличительной чертой поколения маевцев (помимо Галека к нему относятся Ян Неруда, Каролина Светлая, Йозеф Барак, Якуб Арбес и многие другие знаменитые чешские писатели) было стремление открыть чешскую литературу прогрессивным влияниям и сделать ее космополитичной. В художественной практике де-факто это означало принятие реализма в чешской литературе.

8 *Rimmon-Kenanová S. Poetika vyprávění. Brno, 2001. S. 86.*

ми действительности посредством органов чувств, воспроизводит их сознание в функции восприятия.

Применив анализ и интерпретацию этих принципов, мы попытаемся предложить типологическую классификацию персонажей в произведениях Галека и ответить на вопрос, проходит ли она какую-либо трансформацию. Для наглядности мы разделили нашу статью на разделы: в каждом рассматриваются тексты, относящиеся к одному из этапов творческого пути Галека.

2. «Байрама» (1858), «Перевозчик» (1858), «Катюша, дочь кузнеца» (1859), «Музыкантова Лидушка» (1861)

Произведения, упомянутые в названии раздела, относятся к так называемому первому периоду творчества Галека. Для них характерно столкновение индивидуальных стремлений персонажей с теми, что продиктованы обществом (как правило, вторые проистекают из консервативных (деревенских) традиций). В рассказах «Байрама» и «Музыкантова Лидушка» сюжет строится на конфликте девушек с представлениями о мире и обществе, которым следуют их родители. Главная героиня «Музыкантовой Лидушки» отказывается подчиниться давлению родителей, принуждающих ее выйти замуж против своей воли. В «Катюше, дочери кузнеца» подобный конфликт происходит между Войтехом и его отцом, который не одобряет влюбленность сына. Вследствие сильных душевных переживаний некоторые герои, упустив свой шанс, сходят с ума. В упомянутых произведениях мы встречаемся с различным воплощением когнитивного и перцептивного принципов. Регуляторную функцию в текстах Галека обычно выполняет всеведущий нарратор, роль которого весьма значительна. Примером может служить вступительный пассаж «Музыкантовой Лидушки», где непосредственно переданы чувства главной героини и ее возлюбленного:

— А ну-ка, Тоничек, кто дольше?

— Что дольше, Лидушка?

— Давай глядеть в глаза друг другу: кто кого переглядит.

И Тоничек с Лидушкой смотрят не мигая в глаза друг другу.

О боже, как прекрасны ее глаза! Ведь такой голубизны в целом мире не сыщешь! А если и сыщешь, то едва ли найдется то, что таится в Лидушкином взоре. Даже лазурному небу не затмить ее очей. Разве светится небо такой добротой и невинностью? А какая чудесная душа отражается в них, — глядишь и наглядеться не можешь.

У Тоника уже помутилось в глазах [...]

Лидушкины глаза и в самом деле свели парня с ума. Все плыло перед ним, и Тоник, лихой танцор, сегодня поминутно выбивался из круга. То задевал стол, так что звенели стаканы, то натыкался на кого-нибудь и отскакивал в сторону, то снова влетал в круг и все топтался на одном месте — и вдруг упал⁹.

Восприятие и познание здесь взаимосвязаны. Узнавание, проходящее в данном конкретном случае посредством зрительного контакта персонажей, подкрепленное детской игрой, провоцирует дальнейшую обработку восприятия, которая проявляется серией визуализаций и ассоциаций. Эти внутренние процессы в персонажах определены двумя способами: сначала немаркированной прямой речью (подчеркнуто), а потом, во второй части цитаты, — речью всеведущего нарратора, который начинает контролировать повествование о внутреннем состоянии героя и переводит его во внешние обстоятельства сюжета. Между немаркированной прямой речью и речью всеведущего повествователя сильная взаимосвязь; повествователь «обрамляет» то, что происходит во внутреннем мире персонажей, переход между двумя пластами плавный, как мы можем наблюдать в следующем отрывке:

Но и Лидушка не менее горячо и страстно полюбила Тоника. На следующий танец Тоник вернулся к музыкантам, и Лидушка не пошла в круг — уселась в уголке и не сводит с Тоника глаз. Все в ней пело, потому что играл Тоник. Никогда еще давно знакомая мелодия так сильно не захватывала ее, а Тоник даже не догадывался, как глубоко она запала в Лидушкину душу.

Его глаза! Если бы можно было смотреть в них, пока не наглядишься.

«А почему нельзя? — думала Лидушка. — Ведь Тоник будет моим, а я его». Ее глаза заискрились безудержной радостью, когда Тоник взглянул на нее поверх нот.

Какой-то парень пригласил Лидушку танцевать, но она не расслышала его приглашения.

— Виданное ли дело! — изумился он и отошел к другой девушке¹⁰.

⁹ Цит. по: Галек В. В усадьбе и в хижине / пер. Е. Аникст. М., 1960. С. 31—32.

¹⁰ Там же. С. 32.

Использование немаркированной прямой речи для отображения внутреннего состояния персонажей в произведениях Галека не применяется последовательно и выступает, скорее, в роли коннектора с всеведущим нарратором. Следовательно, возникает вопрос, не являются ли случаи, обозначенные нами как «немаркированная прямая речь», лишь частью дискурса повествователя, а именно — его способа выстраивания повествования и высказывания?¹¹

Применяя критерии Долежела к дифференциации нарративов¹², мы выявляем в них все определяющие персонажа черты: указание на участников речевого акта, обращение, экспрессию, субъективную семантику и специфическую стилистику. Этот способ, однако, не единственный; подобным образом мыслительные процессы могут быть выражены прямой речью в функции внутреннего монолога:

Лидушка еще раз заглянула Тонику в глаза, но, услышав, как люди подтрунивают над Золотым женихом, призадумалась.

«Боже мой, — думала она, — каким странным становится человек, когда теряет рассудок!»

Как я сказал, эта мысль только мелькнула у нее, — как тучка заслонит на миг солнце, а пролетит — и снова ясно¹³.

Следующий вопрос — почему мыслительное восприятие персонажа вдруг проникает в представленный выше монолог? Ответ на него содержится уже в следующем высказывании повествователя: нарратор знает, что это было лишь мимолетное рассуждение, именно он контролирует ситуацию. В то время как немаркированная прямая речь несет с собой лишь определенное преодоление опосредованности; повествователь это мимолетное рассуждение допускает лишь на время, но сразу снова «берет контроль» над нарративом.

11 Любомир Долежел говорит об этом типе высказывания следующее: «Немаркированная прямая речь графически не отделена и не отличается от нарратива [...]. Немаркированная прямая речь выполняет следующую функцию в контексте: смягчает грань между противопоставленными друг другу высказываниями и тем самым формирует нарратив с более связным синтаксисом» (*Doležel L. Narativní způsoby v české literatuře. Příbram, 2014. S. 26*).

12 См.: *Doležel L. Narativní způsoby v české literatuře. Příbram, 2014.*

13 *Галек В. В усадьбе и в хижине. С. 36.*

Всеведущий нарратор Галека постоянно дает понять, что контролирует повествование и истоки повествовательного дискурса, в том числе мыслительные процессы и процессы восприятия персонажей, индуцируя их в свой собственный повествовательный процесс, что мы можем наблюдать в конце первой главы:

Сегодня парень был так весел, словно спозаранку утренней росой умылся.
А Лидушка?

Она уже лежала в постели, глаза ее слипались, а под окном, баюкая ее, звучала нежная музыка. В деревне еще не спали, стар и млад, прильнув к окнам, слушали музыку. Как хорошо знает Лидушка скрипку Тоника! Как любит свою подружку Тоник! А какие у него глаза! Ничего на свете ей не надо, только бы назвать эти глаза своими! Как они прекрасны! Посмотришь в них, и чудится, будто попал в волшебный край, где живет Тоник с Лидушкой вместе, и они уже никогда не расстанутся. Музыка смолкла. Лидушка уснула и во сне видела своего милого. Спокойной ей ночи!¹⁴

Из приведенного примера следует, что то, что мы могли бы рассматривать как проявление полупрямой речи (с такими параметрами, как экспрессивность, обращение и т. д.) и, следовательно, формальное выражение когнитивно-перцептивной перспективы персонажа, вероятнее всего является частью комментария нарратора: он обращается не только к читателю, но и к персонажам (о чем свидетельствует пожелание «Спокойной ночи!», адресованное Лидушке).

Функция всеведущего нарратора в произведениях Галека оказывает влияние на отображение когнитивно-перцептивных аспектов в характеристике персонажей. Повествователь Галека при помощи рассказывания конструирует традиционную схему — конфликт между коллективным пониманием порядка и устройства мира и отличающимся от него индивидуальным. Столкновение между полюсами происходит тогда, когда проецирование индивидуальных позиций и ценностей угрожает стабильности коллективного мироустройства. Так это происходит в случаях, когда Лидушка или Войтех (главный герой рассказа «Катюша, дочь кузнеца») восстают против воли своих родителей, которая является прототипом коллективной парадигмы (предусматривает послушание и подчинение родителям со стороны детей).

¹⁴ Там же. С. 36.

Помимо когнитивной характеристики персонажей большое значение в рассказах Галека рубежа 1850–1860-х гг. имеет идеологическая, составляющая «коллективное сознание». В текстах она представлена посредством «общественной позиции» — взглядов и принципов, которые функционируют как социальной регулятор и могут оказывать коллективное давление на индивидуума. Данный феномен является отличительной чертой деревенской прозы различных жанров¹⁵. Общественная позиция может быть реализована несколькими способами:

а) общественные ценности находят выражение в диалогах между персонажами, представляющими определенные социальные группы. Например, в рассказе «Байрама» мы наблюдаем диалог между дружкой и ночным сторожем, который предугадывает, как поведет себя мать Еника, когда узнает, что сын встречается с цыганкой. Сам диалог и его предмет соответствуют парадигме представлений деревенских жителей о мироустройстве.

б) другим способом является активизация всеведущего нарратора, который эксплицитно комментирует характер общественного мнения, обозначает происходящие в нем трансформации, описывает, каким образом в обществе распространяется злоба, клевета (см. приведенную ниже цитату из «Музыкантовой Лидушки»). Здесь присутствует примечательный переход от активного залога к пассивному: в первой части примера субъект выражен эксплицитно (простые люди), в то время как во второй части субъектом является результат действия. Данный переход подчеркивает последствия всех этих действий — наветы, клевета, шепотки и разного рода высказывания, которые определяют настроения деревни:

А в трактире уже пошли толки, одни шушукались, другие громко возмущались, уверяя, что Лидушка загордилась, но придет и ее черед. Она, мол, еще не знает жизни, а грех да беда на кого не живет. Так рассуждали вслух, а шепотком поди и не то говорили.

Но что из этого?¹⁶

Странные слухи понеслись по Зарубам, один за другим, словно ласточки весной. Постепенно их становилось все больше и больше, и деревня

¹⁵ Подробнее по теме см.: *Jedličková A., Koten J. Řeč není jen k mluvení // Česká literatura. 2018. 66/5. S. 645–650.*

¹⁶ *Галек В. В усадьбе и в хижине. С. 33.*

зашумела, как весенняя роща. Но не все толки были хорошими, не всякий щебет ласкал сердце, как пение птиц¹⁷.

Еще одним примером отражения коллективных представлений является номинация повествователем определенных персонажей. Так, выражение «золотой жених», несмотря на то, что было придумано одним из действующих лиц, отражает взгляд всего общества на наделенного им персонажа (см. пример ниже), что и придает прозвищу ироничный оттенок. В нем находит отражение не столько привычка героя повторять прилагательное «золотой», сколько оценка общества, которое через это слово устанавливает свое ироническое отношение к персонажу.

Получил он это прозвище потому, что каждого называл «золотой»: «золотой» жених, «золотая» невеста, «золотая» матушка, «золотой» батюшка и так далее. Некоторые считали, что у него просто не все дома, а другие уверяли, что он хорошо разбирается в людях и знает, чем их улестить. Поди разберись, кто из них прав. Впрочем, Золотой жених никого не обижал, а если впрямь был не в своем уме, то отличался редкой добротой. Хаживал он и на престольные праздники, танцы, по ярмаркам и везде быстро сходил с людьми, все у него сразу становилось «золотыми». На танцах он плясал с кем хотел. Ему все прощали — что, мол, взять с дурачка, а девушки то и дело подшучивали над ним¹⁸.

Примечательно, что обращение повествователя к общественным установкам является лишь определенной формой аппроксимации. Галека здесь прибегает к своему излюбленному приему временного ограничения взгляда «всеведущего» нарратора: несмотря на то, что в большинстве случаев повествователь имеет прямой доступ к внутреннему состоянию и процессам, происходящим в сознании персонажей, иногда он оставляет эту привилегию, отдавая предпочтение дедуктивному подходу (причем неважно, касается это общества или конкретного индивидуума). Это мы наблюдаем и во второй части предыдущего примера, где повествователь наблюдает, как по деревне распространяются странные, подчас дурные новости. Нарратор сообщает свое мнение, в своих выводах опираясь на особенности коллективного поведения, за которыми может наблюдать. Он не вникает

17 Там же. С. 36.

18 Там же. С. 34.

в механизмы распространения общественной позиции: в отличие от интроспекции внутреннего мира отдельных персонажей эта область остается для него не до конца доступной.

Повествователь также может передавать то, что наблюдают все и что в рамках заведенных общественных обычаев из этого наблюдаемого проистекает. Также он может представлять данные позиции с помощью приема, который мы видим в «Катюше, дочери кузнеца», а именно — цитируя общественное мнение (подчеркнуто):

Люди говорили: «Эта Катюша все поет! И как ей еще не надоело!»

Катюша и сама слышала, как одна тетенька говорила другой: «И как ей еще не надоело!» Катюша на минутку затихла и сказала себе: «Почему оно должно мне надоест?»

Однажды та же тетя сказала: «Ну, когда-нибудь это закончится»¹⁹.

в) третьим способом воплощения коллективного сознания является речь конкретного персонажа, которая в отдельном высказывании (рассказе) отображает общественное мнение или поверье, как, например, в «Байраме»:

— Почему вы смеетесь над Томешем, если он об этом просто не знает?
— снова спросил он тоном, который всем демонстрировал, что он-то в этом разбирается.

— Ну тогда расскажи нам! — сказал тот, кого называли Томеш.

— Я-то прямо с утра спросил об этом у старой Стожицкой, есть ли что, что она не знает! Цыганка, говорят, должна отрезать прядь своих волос и бросить ее в воду так, чтобы из нее точно испил тот, с кем она хочет это сделать. А еще, еще ей нужно раздобыть что-то, что было его телом согрето, и носить это у себя. Как только человек той воды изопьет, пойдет, куда ему деться, за цыганкой, даже если его в цепи заковать — пойдет, даже если искать ее ему на краю света. Так и с Еником случилось. И пока цыганка будет вещь ту с собой носить, он к ней будет ходить. Все вздрогнули. А не бросила ли в кадку какую цыганка и по их душу волосы? И каждый сам про себе подумал, что все проверит, как домой придет, не брошено ли там что²⁰.

19 *Hálek V. Kovářovic Kačenka* // *Hálek V. Muzikantská Liduška. Praha, 1957. S. 106.* — Здесь и далее, если не указано иное, перевод примеров из художественных произведений наш. — *С. К.*

20 *Hálek V. Bajrama* // *Hálek V. Muzikantská Liduška. Praha, 1957. S. 81–82.*

г) в качестве последнего способа упомянем дескрипцию, в частности — характеристику персонажа, что иллюстрирует следующая цитата из «Катюши, дочери кузнеца»:

Войтех Бартошев был уже в том возрасте, когда нечего бояться, что кто-нибудь из старших назовет тебя молокососом. Был в том возрасте, когда родители с чадом с удовольствием видятся, когда человеку нравится весь мир, а всему миру — человек; когда старожил со старожилом тягаются, а отец с матерью ближе со своим сыном как никогда раньше. Был в том возрасте, когда сын гордится тем, что, когда отец обращается к нему с мудрым словом, он может тому мудрым словом ответить. Был в том возрасте, когда не одна девушка старается принарядиться и не один вечер проводит за шитьем у свечи, чтобы парню в таком возрасте понравиться. Проще говоря, он был в том возрасте, о котором все говорили, что «парень невесту ищет».

И парень теперь иначе смотрит на мир, нежели другие люди. Девушка для него уже не просто, как раньше, та, с которой он просто играет, заигрывает, балуется и над которой подшучивает. Теперь он — будущий жених и на девушку смотрит с мыслью, может ли она стать его невестой или нет. И парень такой везде в почете: из детского возраста уже вырос, мужчины его замечают, а девочки хотят предстать перед ним в лучшем свете²¹.

Данный пассаж характеризует перемены, произошедшие в самооценке персонажа: как взрослый мужчина он «совершенно иначе смотрит на мир» и уже с новой позиции оценивает свои отношения с родителями (матерью и отцом), девушками, при этом отрывок также иллюстрирует модус отражения этих изменений персонажа в глазах общества (подчеркнуто в примере). Повествователь, во-первых, прибегнул к использованию глагола высказывания, а во-вторых, для выражения общественного мнения применил прием так называемой аподидактической констатации (такой парень везде в почете).

Как мы могли заметить, манера повествователя в произведениях Галека имеет ярко выраженный риторический характер. Он комментирует события, в деревне обращается непосредственно к персонажам, к читателю и своей оценкой демонстрирует, что был свидетелем описываемых событий. Непосредственно в событиях он принимает участие лишь частично (как это было в развязке сюжета

21 Ibid. S. 109.

в «Музыкантовой Лидушке»). Его функция — показывать на конкретном примере этическую проблему свободы воли, связанную с проблемой конфликта поколений. Важную роль здесь играет именно когнитивная перспектива, которая оказывает значительное влияние на типологическую классификацию персонажей в сюжете. По принципу отношения к общественной позиции и выражения коллективного сознания в произведениях этого периода можно выделить несколько типов персонажей:

<i>Не индивидуализированные</i>	<i>Частично неиндивидуализированные</i>	<i>Частично индивидуализированные</i>	<i>Индивидуализированные</i>
Персонажи или группы персонажей, которые выступают носителями (индексаторами) коллективного сознания (тети, челядь, собирательный образ девушек и парней)	Персонажи, которые выступают носителями коллективного сознания (родители протагонистов)	Персонажи, которые не выступают носителями коллективного сознания (старый цыган, Золотой жених)	Персонажи, которые не выступают носителями коллективного сознания, сопротивляются ему (протагонисты: Лидушка, Катюша, Войтех, Еник, Салем)

Таблица 1: Функциональная типология персонажей с точки зрения их отношения к коллективному сознанию.

Еще один интересный пример рецептивной перспективы. Нижеприведенная цитата из «Перевозчика» показывает, как при помощи данной перспективы рассказчик передает не только то, как персонаж воспринимает вечернее небо, но и свое отношение к тому, как он погружается в сон: его субъективное описание сливается с общественным мнением, ибо герой среди местных слывет соней. Такой подход позволяет отобразить и определенную степень наивности героя, что является еще одним способом характеристики:

Сначала ему казалось удивительным, что их так много; что некоторые из них такие яркие, а другие — маленькие, как туман, да, именно, как туман. На них тяжело смотреть: у человека туманится взгляд, и туман этот все

густеет и густеет; становится как настоящий туман. Наступает темнота, из-за тумана, словно ночью, слипаются глаза, и Мартин засыпает²².

Рефлексия посредством органов чувств, казалось бы, должна проходить у конкретного субъекта (рассказчика или персонажа), даже если он недостаточно конкретизирован в тексте. Приведенный пример, однако, показывает, как чувственное восприятие художественной реальности не фиксируется на субъекте, а соотносится с общей канвой повествования, общей атмосферой, коллективным опытом чувственного восприятия. Самым ярким примером является изображение пейзажа, передающего романтически-сентиментальное настроение природы, что мы наблюдаем в «Байраме» или «Перевозчике» (см. пример ниже); здесь присутствуют мотивы вечерней природы, скал, вечернего неба, спокойной воды или музыкальные мотивы.

Арфа и пение вечером у воды являются чем-то прекрасным сами по себе. Все такое тихое — рыбки ищут, где бы отдохнуть, на небе — тихая синева, на побережье — кусты в легкой дремоте, и все это сопровождает чистое пение в аккомпанементе арфы. Наверное, все уже перешли на другой берег²³.

3. «Наш дедушка» (1863), «У барской двери» (1866), «Домашний учитель» (1867), «Забытый» (1867)

Для следующего периода, в который входят приведенные выше произведения, характерна иная общая закономерность: отличие касается в первую очередь функции когнитивного аспекта в характеристике персонажа. Если в рассказе «Наш дедушка» трансформация изначального опыта главного героя в новый является лишь одной из сюжетных тем, то для рассказов «У барской двери», «Домашний учитель» и «Забытый» данная интрига становится центральной. Ниже-следующий анализ это подтверждает.

В рассказе «У барской двери» когнитивный аспект характеристики представлен повествователем-комментатором и отражает то, как Карла, главная героиня, оценивает свое положение в семье, отношение к мужу и ребенку. Утрата юношеских идеалов и вынужденный брак де-факто привели к тому, что она перестала воспринимать себя адекватно, став пассивной и апатичной. Ее понимание о себе самой приту-

22 Ibid. S. 147.

23 Ibid. S. 142.

пилось, упростилось до такой степени, что в целом стало пассивным и апатичным. Когнитивная перспектива реализуется посредством психонаррации²⁴ и становится центральной линией повествования, которое фиксирует трансформации Карлы вследствие изменений ее социальной ситуации. После того как ее муж становится банкротом, а она сама нищенкой, в героине просыпаются ранее не осознаваемые внутренние чувства, такие как любовь и сострадание²⁵. Только утратив материальное благополучие, героиня становится способна понять, что такое счастье, скрывающееся за прозой повседневности.

Способ, которым реализована такая перемена внутренней самоидентификации персонажа, основан на базовом композиционном приеме контраста, опирающемся на возможности когнитивной перспективы. Контраст создается посредством несовпадения духовной жизни и социального положения героини: если внутренний мир относительно богатой молодой женщины отличает безразличие, в ее новом социальном статусе нищенки он ключевым образом меняется, углубляется и приобретает ясные и прочные очертания. Карла осознает истинную ценность человеческого счастья и страдания, любви и значение прощения²⁶. То, как повествователь комментирует состояние сознания персонажа, отвечает важной цели — эксплицитно изобразить его внутренний мир, а также обличить современное состояние лицемерного общества²⁷.

Дедушка в рассказе «Наш дедушка» не является «частично индивидуализированным персонажем, который выступает носителем коллективного сознания» (несмотря на то, что в начале произведения он так же, как и другие герои Галека, препятствует романтическим отношениям сына), а представляет собой персонаж полностью индивидуализированный, в котором повествователь наблюдает внутренние перемены. Сначала речь идет о несчастной любви его сына Яна к соседской девушке Бетушке (эта героиня, в свою очередь, демонстрирует черты других персонажей, которые были упомянуты нами в

24 Термин, который использует Доррит Кон и определяет как «дискурс нарратора о сознании персонажа». См., например: *Cohn D. The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens // Review of Theorie des Erzählens, by F. Stanzel. Poetics Today. 2 (2). P. 157–182.*

25 Ср.: *Hálek V. U panských dveří // Hálek V. Povídky II. Praha, 1957. S. 96, 102–103, 105.*

26 Ср.: *Ibid. S. 96, 102–103.*

27 Ср.: *Ibid. S. 82, 91.*

таблице № 1), далее нарратив повествователя смещается к фигуре дедушки с целью продемонстрировать постепенную трансформацию его представлений. Некогда упрямый отец, препятствовавший развитию отношений сына, под натиском новых жизненных обстоятельств — результата его действий в прошлом, превращается в старика, который с течением времени все сильнее осознает собственное одиночество. Только в самом конце рассказа он находит в себе силы на прощение.

В рассказе «Забывтый» мы встречаемся с другой интересной техникой репрезентации когнитивных и перцептивных принципов, которая тесно связана с проблемой выстраивания психонаррации. Построение подобного высказывания происходит посредством всеведущего нарратора, что показывает следующий пример:

Во время игры у него была странная привычка. Так сказать — особенность речи. Все нежные звуки он посылал Ленке: он ее с ними отождествлял, всегда в этот момент смотрел только на нее. Был счастлив, если она смотрела на него. Несчастен, если она его не замечала. Низкие звуки предназначались мужской части публики: пока они звучали, глаза его бегали с одного ее представителя на другого. Средние относились ко всем: здесь он уже бегал глазами по рядам, словно оратор, произносящий свою речь с трибуны. Он предпочитал нежные звуки, выбирал те мелодии, где их было больше. [...] Длугош думал в категориях звуков, поэтому мысли его и взгляды утрачивали всякую волю, определенность и остроту²⁸.

Так же как рассказ «У барской двери», данный текст является историей о человеке, который из мучительной фазы бездействия переходит в состояние развития и обогащения своего внутреннего мира. С точки зрения когнитивного анализа речь идет о постепенной трансформации от изначальной позиции страдания к итоговому ощущению гармонии, которое (если рассматривать его с точки зрения самосознания персонажа) является своего рода «пробуждением» от духовной летаргии. Однако здесь подобный переход завершается смертью персонажа. С этой точки зрения данный рассказ отличается от рассказов «Домашний учитель» или «Первая любовь», которые завершаются тем, что персонажи находят способы выражения своего чувственного мироощущения. В этих рассказах также присутствует трансформация когнитивного и чувственного самоопределения центрального персо-

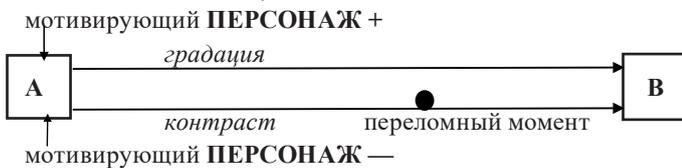
28 *Hálek V. Zapomenutý // Hálek V. Povídky II. Praha, 1957. S. 171.*

нажа. «Забытый» в большей мере соотносится с рассказом «У барской двери», где главная героиня находит свое «откровение» в одиночестве и изоляции от людей²⁹.

С точки зрения функциональной типологии персонажей, представленной в предыдущей таблице, в рассказах постепенно, начиная с рассказа «Наш дедушка», происходит переход к построению новой модели, в которой акцент сделан на центральном персонаже и его внутренней трансформации.

В то время как рассказы рубежа 1850–1860-х гг. («Перевозчик», «Катюша, дочь кузнеца» и «Музыкантова Лидушка») отражают конфликт между индивидуумами и социальными предубеждениями, рассказы «У барской двери», «Домашний учитель», «Первая любовь» и «Забытый» можно охарактеризовать как повествование о внутренней перемене их героев. Этим обусловлено и заметно более частотное применение психонаррации. Следующим отличием вышеупомянутых групп рассказов является выбор пространства: местом действия первой группы является деревня, второй — городское пространство. Опираясь на сюжетную канву, мы предлагаем следующую схему по принципу контраста:

импульс, приводящий к реализации чувственного переживания: «Первая любовь», «Домашний учитель»



импульс, не приводящий к реализации чувственного переживания: «У барской двери», «Забытый»

«Мотивирующий персонаж +» (объект влюбленности) разделяет чувства протагониста (в «Первой любви» таковой является Эмилия, в рассказе «Домашний учитель» — Лидушка), в то время как «мотивирующий персонаж -» — не разделяет (в рассказе «У барской двери» это Гавел, в рассказе «Забытый» — Ленка). В рассказах, композиция которых выстроена по принципу контраста, момент внутренней постепенной трансформации персонажа является переломным. В рассказах, выстроенных по принципу градации сюжета, такой переломный момент отсутствует. Если попытаться все же его более четко опре-

делить, мы могли бы рассматривать в качестве переломных те части повествования, где главный герой начинает в полной мере признавать свои чувства. К финалу он проходит жизненные испытания, которые его формируют, трансформируют ход его мыслей и внутренний мир и приводят к новому состоянию (**В**), которое радикально отличается от состояния в начале (**А**).

4. «В усадьбе и в хижине» (1873), «На выделе» (1874), «Под полым деревом» (1874), «Возле пустынного холма» (1874)

Для произведений Галека 1870-х гг. характерно усиление психологизации персонажей, с чем связана актуализация перцептивной и когнитивной перспектив. В начале 1870-х гг. в журнале «Люмир» выходит рассказ Галека «В усадьбе и в хижине». Когнитивная перспектива в данном тексте имеет отличительную функцию поляризации мира (о чем свидетельствует и название), с которой связана аксиологическая дихотомизация персонажей. Положительным полюсом здесь выступает всеведущий нарратор, благодаря ему воссоздается когнитивная перспектива персонажей. Однако здесь она в большей степени реализована через прямую речь персонажа, отражающую способ его мышления, характерные особенности его отношения к миру. Уже во введении отец поучает маленького Иржи, как тому воспринимать природу, воспитывая сына в соответствии со своей концептуальной парадигмой — в убеждении, что человек должен жить в гармонии с законами природы, естественно адаптируемыми к ментальности человека. Понимая основные законы природы, мальчик учится видеть взаимосвязи, осознает, что он также является частью происходящих процессов и только тогда, когда он живет в гармонии с ними, жизнь его полна.

Очень тесно с этим связана и перцепция персонажа, так как когнитивная схема зиждется на чувственном опыте, который герои (отец и его сын Иржи) приобретают в естественной для них среде (для них это — девственная природа, лес и все, что с ними связано). Как у отца, так и у Иржи мы можем наблюдать, как два типа перспективы функционально дополняют друг друга:

Иржи не мог избавиться от какой-то тяжести в груди, веки отяжелели, руки словно свинцом налились; ему стало невмоготу в халупе. Он опять взглянул в окно — там снова мелькнули те же глаза. Мальчик вскочил как ужаленный, подбежал к окну — их собака скребла лапой по стеклу и вдруг залаяла. Все это вселяло ужас. Иржи выбежал из хижины — пес был один.

Это был недобрый знак — пес никогда не возвращался без хозяина. Мальчик увидел в собаке то, что его испугало, услышал в ее лае то, что прекрасно понял. Ведь отец так старательно учил его видеть и слышать³⁰.

Для наглядности разобьем отрывок на сегменты:

- А:** изображение восприятия персонажа:
В: изображение его рассуждения — осмысление:
С: восприятие + осмысление:

Таблица 2: Постепенное функциональное соединение когнитивной и перцептивной перспектив персонажа в рассказе «В усадьбе и в хижине».

На примере приведенной цитаты можно сделать вывод, что объединение (формально данный процесс можно было бы изобразить

Он опять взглянул в окно — там снова мелькнули те же глаза. Мальчик вскочил, как ужаленный, подбежал к окну, — их собака скребла лапой по стеклу и вдруг залаяла.

как $A \cap B = C$) восприятия и оценки реализуется повествователем, в кратком эпизоде соединившим два эти полюса. Так уровень воспри-

Это был недобрый знак — пес никогда не возвращался без хозяина.

ятия и осмысления сливаются, взаимообуславливают друг друга, что оказывает влияние на типологизацию персонажей (см. таблицу № 3).

Мальчик увидел в собаке то, что его испугало, услышал в ее лае то, что прекрасно понял.

В приведенном отрывке также видно, как функционирует сознание Иржи. Его основой является чувственное восприятие, которое соединяется с осознанной концептуализацией воспринимаемого путем осмысления взаимосвязей между объектами. Мыслительные процессы Иржи описываются в тексте, когда тот приходит в Лесную усадьбу, где встречается с Ленкой, которая показывает ему хозяйство

³⁰ Галек В. В усадьбе и в хижине. С. 32.

и отводит в сад за домом. Ранее оба проходят рядом с выделом, где замечают «седого дедушку», который спит на лежаке. Увидев сад, заросший травой и крапивой, Иржи задает своей спутнице простой, но неожиданный вопрос: «А сад тоже “дедушка”?»³¹ С точки зрения детского персонажа такой вопрос в целом естественен и в контексте повествования не кажется странным. Иржи не учился в школе, его обучал отец на свой лад, обучал, как понимать природу и себя самого. Однако такой вопрос — интересный пример механизма когнитивной перспективы Иржи. Выше уже было сказано, что в случае данного персонажа осознание проистекает из чувственного опыта и понимания логических взаимосвязей между явлениями. Тот же процесс мы наблюдаем и здесь: увидев дедушку, а позднее сад, герой объединяет их на основании онтологических качеств — дедушка и сад с точки зрения Иржи естественно соотносятся друг с другом, наделены родственными чертами (оба бесхозны, брошены и никому не нужны). Данный процесс является отображением функционального симбиоза между перцепцией и когнитивными процессами, которые основаны на заложенных ранее внутренних отношениях человека с природой, являющихся онтологическим фундаментом концептуализации человеческого мира.

Приведенный пример не единственный. Когда маленькому Иржи снится сон о Ленке, приведшей его в усадьбу, действие снова развивается в контексте ассоциаций, которые мальчик черпает в приобретенном опыте контакта с природой. В рассказе «На выделе» когнитивная перспектива ребенка представлена при помощи стилизации под детское наивное восприятие, которое позволяет соединять события и явления окружающего мира в простые ассоциативные ряды. Так маленькая Стаза «дождалась [...], когда кто-то умрет, будут копать могилку, а она в ней будет спать, “прямо как маменька”»³². Примечательна также роль всеведущего нарратора, комментирующего рецептивную и когнитивную перспективы персонажа, что иллюстрирует данный пример:

Как мы уже заметили раньше, Иржи обладал удивительно сильным и тонким чутьем, необычайно развитым благодаря образу жизни и представлениям отца, который никогда ничего не делал вслепую, а всегда действовал уверенно и без промаха. Если хотите, особая смекалка по-

31 Там же. С. 38.

32 *Hálek V. Na vejminku // Hálek V. Povídky II. Praha, 1957. S. 72.*

могала им обоим быстро разбираться по всем и со всем успешно справляться. Внутренняя сила и здравый смысл роднили их с природой, среди которой они чувствовали себя как дома³³.

Все поступки протагониста основаны на представленной парадигме, которая в тексте получает однозначно позитивную оценку (1), эксплицитно выраженную всеведущим нарратором. На другом конце воображаемой аксиологической прямой оказываются персонажи, модель поведения которых прямо противоположна (-1): таков образ крестьянки, в качестве мачехи появившейся в Лесной усадьбе и чинящей всем, особенно Ленке, большие препятствия. Когнитивная перспектива становится функциональным элементом, который в значительной степени определяет базовый структурный принцип построения художественного мира, имеющий (что характерно для Галека) двойственную природу. Когнитивная перспектива и ее парадигма проявляются не только в системе персонажей, но и в семантике пространства (а также в окружении), которое также можно разделить на два полюса, что доказывает следующая таблица:

ПЕРСОНАЖИ

1	0	-1
Иржи		
Ленка		
Отец Иржи		
Дедушка		
Отец Ленки	←————→	крестьянка

ПРОСТРАНСТВО

Хижина				
Лес				
Усадьба	←————→	усадьба	←————→	усадьба

Таблица 3: классификация персонажей и пространства по принципу когнитивной перспективы.

Как вид-но на схеме, некоторые сегменты имеют тенденцию колебаться, что объясняется центральным конфликтом: под негативным влиянием крестьянки отец Ленки забывает о своей

³³ Галек В. В усадьбе и в хижине. С. 41.

дочери, которая оказывается один на один с тиранией мачехи. По этой причине ее родной дом когда-то становится местом страдания и одиночества. Несмотря на то, что в финале мачеха уходит и отец осознает свою неправоту и корит себя до потери рассудка, природное равновесие, основанное на коллективных ценностных ориентирах, уже едва ли можно восстановить. Отца Ленки нельзя отнести сугубо к отрицательному полюсу, его «колебания» между добром и злом завершаются «возвращением» к полюсу положительному. В случае с усадьбой ситуация другая. Иржи и сбежавшая из дома Ленка ненадолго покидают хижину и возвращаются в усадьбу, чтобы помочь отцу Ленки поправиться. После чего Иржи сообщает тестю, что он планирует и дальше жить с женой в хижине, потому что именно она является их настоящим домом. Они делят время между хижинкой и усадьбой, но только в хижине они по-настоящему счастливы, там и заканчивается рассказ.

Как уже было сказано, когнитивная перспектива персонажей в данном случае реализована выразительнее и через прямую речь, что в контексте творчества Галека демонстрирует значительную динамику. Свои взгляды персонажи выражают эксплицитно: разговоры Иржи и Ленки о ситуации в усадьбе показывают, что их диалоги — уже не просто подтверждение тезисов повествователя, как это было в ранних произведениях Галека, а что их речь является самостоятельным сегментом текста, отображающим позицию персонажей³⁴. В их высказываниях отражается изначальная концептуальная парадигма, определяющая их как персонажей. И если в случае обоих протагонистов (Иржи и Ленки) их позиция и взгляды неизменны, то в случае отца Ленки под влиянием произошедших событий, а также разговора с Иржи в нем происходит трансформация.

В рассказах Галека 1860-х гг. («Наш дедушка», «У барской двери», «Домашний учитель», «Забывтый») функция нарратива была сосредоточена на развитии персонажей, на их качественном переходе в новое состояние, в фокусе же рассказа «В усадьбе и в хижине» — внутреннее перерождение персонажей (что не в полной мере характерно для Иржи); характеристика главных героев отличается большей степенью психологизма и интенсивностью высказываний (типично для Иржи), последние являются знаковым функциональным носителем ментальных референций и критериев оценки, и при этом они практически не

34 Ср.: *Hálek V. Na statku a v chaloupce // Hálek V. Povídky II. Praha, 1957. S. 282, 307, 312–313.*

связаны с голосом всеведущего нарратора. Налицо также преодоление старой сюжетной схемы, построенной на конфликте между детьми и родителями, препятствующими их любви. Хотя в этом рассказе принадлежность к социальной группе является элементом сюжета, она не доминирует; центральным становится различие в системе ценностей, обуславливающее представления и позиции главных героев и четко определяющееся в финале. Этим объясняется акцент на психологии персонажей, не проработанной детально, но проявляющейся здесь куда в большей степени, нежели в ранних текстах Галека. В вышеупомянутом рассказе ее носителем является всеведущий повествователь.

В произведениях 1870-х гг. акцент сделан на личностных психологических качествах детей. Их психология изображается посредством всеведущего нарратора, который обращается к внутреннему миру этих персонажей. В рассказе «На выделе» обращает на себя внимание принцип передачи детской психологии. Перцепция персонажей здесь постепенно меняет свою функцию: из нарративной референции, относящейся к объекту, она становится инструментом, посредством которого читатель погружается в психологическое состояние персонажа. В приведенном ниже примере данный переход происходит тогда, когда увиденное перестает быть просто увиденным, преодолевает понятийные рамки чувств и становится специфической ментальной проекцией. В случае маленького Франека, направляющегося на кладбище, чтобы организовать похороны своего дедушки, таким переломным моментом является эпизод, когда кладбищенский крест, окружающая зелень и все кладбище в его сознании антропоморфизируются (аналогичная ситуация фактически повторяется в конце произведения, когда Франек идет попросить у гробовщика руки Стазки):

Он будто впервые увидел выступающие над стеной кресты, темно-красный крест с жестяным Иисусом на нем, жилище могильщика, строение, где лежат кости, — теперь, напротив, зеленые луга и поля вокруг казались ему ненастоящими, и только кладбище имело для него значение. Оно возвышалось перед мальчиком подобно сказочному великану, который словно хотел что-то сказать ему, а что — непонятно... Безотчетный страх стеснил сердце Франека³⁵.

Представленный пример — не единственный в творчестве Галека 1870-х гг. Функция подобного приема также композиционная, так как

35 Галека В. Повести и рассказы. Л., 1985. С. 67.

внутренний мир протагонистов-детей образует контрапункт к миру взрослых и к их способу ментальной концептуализации событий художественного мира.

Углубление психологизма детских персонажей, с которым тесно сопряжена когнитивная перспектива, характерно для рассказа «Под полым деревом». Психологизация персонажей реализована здесь посредством нарративного комментария, который имеет интроспективный интерпретационный характер. Примечательно, как нарратор реконструирует когнитивную позицию детского персонажа. В прямой речи ребенка когнитивное восприятие не имеет четкого маркера: речь актуализируется посредством стилизации под детский менталитет. Только комментарий повествователя дополняет мотивировку речевого акта:

Так пришли ко взаимопониманию эти два маленьких дипломата, и когда им обоим результат понравился, Веник сказал:

— Ты еще сирота, Криста?

— Ты же знаешь, что я сирота. У меня ни папы, ни мамы, — сказала она так, что Венику сразу стало так печально на душе. Ему казалось, что он обязан сделать Кристе что-то, чтобы она стала меньше сиротой. Поэтому он сказал:

— И у меня мамы нет.

Сказал он не для того, чтобы похвастаться, а так, словно передавал Кристе подарок, и подарком этим как будто была его мама, которой у него не было. Веник думал, что он сделал то, что хотел для Кристи: отказавшись от своей матери, он положил свой отказ на весы, а на вторую чашу то, что за это он станет к Кристе ближе. Он гордился тем, что сирота, чтобы Кристе с ее сиротством было легче. Он отрекался от своей матери так, как будто еще мог от нее отречься³⁶.

Комментарий нарратора шире возможностей детского разума, который ведет за собой воображение, отсюда — ряды ассоциаций (когда «осколок — это миска, кусок глины — пирог, а камушек — целый дом»³⁷). Когнитивная перспектива ребенка характеризуется стремлением к концептуализации, что становится важным мотивом детской дружбы между Веником и Кристой, постепенно переросшей для первого в любовь, закончившуюся для него трагически. Сходное

36 *Hálek V. Pod dutým stromem // Hálek V. Povídky II. Praha, 1957. S. 325.*

37 *Ibid. S. 326.*

впечатление производит эпизод, когда Криста из веточек, шиповника и чабреца мастерит тело матери Веника, о которой сын ничего не знает, даже была ли она похоронена. Криста хочет это исправить, поэтому они вместе инсценируют похороны. Шиповник, ветви вербы и чабреца олицетворяют сердце, руки и голову мамы Веника. Когнитивная перспектива в данном случае реализована несколькими способами. Во-первых, она отражается в наивной речи персонажей, когда Криста называет части растений частями тела человека. Во-вторых, представлена комментарием нарратора, называющим эти ассоциации. В-третьих, лексически выражена внутри комментария: повествователь намеренно «переключается» на когнитивную перспективу ребенка, выбирая конкретные выражения. В приведенном ниже примере таким словом является «мама». Его использование позволяет нарратору балансировать между восприятием ребенка и стилизацией его поведения, принять правила игры детского воображения, не пытаясь его интерпретировать. Слово «мама» без вводного оборота «как будто это была она» говорит о том, что нарратор стремится отобразить мыслительный процесс мальчика, словно это его понимание действий Кристи:

Когда Криста встала, чтобы принести маму Веника, встал и Веник, и начал под полым деревом делать маме своей могилу. Выдалбливал его в земле перочинным ножом. Когда же могила была готова, Криста принесла маму: тело ее занимало все ее колени, по всему лесу насобирала она его, по всей округе.

Теперь они начали опускать ее в могилу. Сначала Криста выложила могилу мхом, чтобы маме было мягче³⁸.

Речь идет об одном из важнейших способов, которым в тексте представлена когнитивная перспектива персонажа и который объединяет ее с психологизацией героя. Это происходит, когда в жизни героя возникает момент перерождения детской дружбы в пробуждающуюся юношескую любовь и когда он утрачивает объект своих чувств. Повествователь усиливает акцент на когнитивной перспективе, во-первых, повторяя одинаковые слова и обороты («для него было», «якобы» «бо-ялся»), во-вторых, сокращая предложения и прибегая к приему много-союзия. И то и другое также способствует передаче психологических процессов в сознании персонажа:

38 Ibid. S. 326.

А потом он уснул. Сон его был полон Кристой. Ему снилось, что она кладет ему голову на руку. Ему казалось, будто он просыпается и перед взором его простирается самое счастливое время его жизни. Ему казалось, что он совершенно счастлив, что в счастье у него есть все, и в счастье этом он снова уснул. И снова будто бы видел в лице ее страсть и жар, сквозь которые простиралась девичья целомудренность, что ни описать, ни выразить. Сон его был такой реальный, что ему казалось, будто это не мог быть сон. Когда он проснулся утром, не знал, насколько реальность отличается от этого сна. Эта ночь была для него и реальностью, и сном. Он боялся, что сон его превратится в реальность, но боялся еще больше, что он так сном и останется³⁹.

Акцент на психологизации детского персонажа⁴⁰, наблюдаемый в творчестве Галека рассматриваемого периода, характеризуется отсутствием маркированного внутреннего монолога. В поздних произведениях автора мысли героев передаются именно при его помощи. Однако в представленном выше и последующих текстах такой подход заменен или интерпретацией повествователя, или интенсификацией мысли и чувственного восприятия персонажей. Если в тексте и встречаются внутренние монологи, за ними следует их эксплицитно выраженное содержание: «Он слышал пение разных голосов, потом слышал, как поет Криста, и вдруг начал говорить сам с собой. Он бы хотел встать у окна, чтобы не заметить всего этого»⁴¹. Это своего рода слияние внутреннего монолога и комментария нарратора; данный сегмент является иным способом передачи настроений персонажа: «Потом он размышлял. Если бы он пошел за скрипкой и начал играть под окном, это было бы странно. Криста бы его услышала, и что? Испугалась бы? Продолжила бы петь и шутить? Потускнела бы ее песня и шутка? Представим, что потускнели бы. Все бы затихло, а Венек бы остался один, а она бы осталась там где-то одна»⁴².

Выше уже упоминались примеры коллективного восприятия и когнитивного осмысления у Галека. В произведениях 1870-х гг. можно обнаружить еще один, связанный с когнитивной и перцептивной

39 Ibid. S. 347.

40 Психологизация не ограничивается только детскими персонажами, хоть для них она достаточно характера, о чем свидетельствует рассказ «Студент Квох» (1874).

41 *Hálek V. Pod dutým stromem // Hálek V. Povídky II. Praha, 1957. S. 360.*

42 Ibid. S. 361.

перспективами, тип, который можно охарактеризовать как трансляцию нарратором читателю когнитивной и перцептивной перспектив. Ключевое различие между коллективным сознанием и перцепцией заключается в том, что в данном случае их единственными носителями являются повествователь и читатель. В рассказе «На выделе» примером такой общей перцепции служит эпизод, когда нарратор комментирует слезы Франека и пение Стази: «Стазино пение тоже было плачем... Если бы кто-нибудь оказался свидетелем этой сцены, она потрясла бы его глубины души»⁴³. Еще выразительнее пример из рассказа «Возле пустынного холма». Текст начинается с картины пейзажа, детали которого (цветы, птицы) нарратор и читатель воспринимают одновременно. Временные отрезки между отдельными моментами восприятия («Через несколько лет мы снова проходим мимо этой хижины») способствуют выстраиванию рамки центрального места действия с позиции случайного наблюдателя (в чем и заключается их основная функция). Перцепция, таким образом, выполняет композиционную функцию: в конце произведения снова изображен пейзаж под пустынным холмом. Тем самым события не просто переносятся в определенную локацию, но и через повествование оказываются связаны с этим местом. Одновременное восприятие изображаемого представляет другой принцип подачи материала, который мог использовать и всеведущий нарратор (см. вступительный пассаж «Дикой Бары» Божены Немцовой). Подобный подход позволяет соотнести перцепцию повествователя и читателя. Траектория высказывания движется от мысленного восприятия рамки к деталям (речь идет об описании строений и их обывателей). Схожую роль играет и корреляция когнитивного восприятия, когда повествователь, комментируя, ссылается на то, как увиденное может быть воспринято. Условием для такого восприятия является соотнесение перцепций, предопределяемое общей точкой зрения наблюдателя:

Не может этого быть! Неужто это та самая хижина? Кто ж это так изменился, хижина или мы? И хижина, и мы.

[...]

Могло показаться, что это торчат над землей остатки забора, но это был не забор, а стены. На стены сверху было брошено несколько жердин, на жерди накиданы ветки, мелкие сучья и дерн — и это являлось крышей. Поскольку от холма с хижинкой у его подножья вправо и влево по

43 *Hálek V. Na vejminku. S. 134.*

берегу тянулись леса, можно было предположить, что хибарка служит укрытием для охотника, выслеживающего зверя, но и подумать было нельзя, чтобы в ней кто-нибудь постоянно обитал⁴⁴.

5. Заключение

Проведенный анализ когнитивной и перцептивной перспектив в творчестве Галека дал возможность выделить в его творчестве несколько основных периодов и предложить типологическую классификацию персонажей его произведений. Можно также констатировать, что в рамках рассмотренных периодов наблюдается определенная эволюция в сторону усиления психологизации персонажей.

Перевод С. А. Кожинной

Источники и литература

Галек В. В усадьбе и в хижине. М., 1960. 196 с.

A summary of Dorrit Cohn's *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1978. URL: <https://garciala.blogia.com/2007/050801-transparent-minds.php> (дата обращения: 15.02.2022).

Cohn D. The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens* // Review of *Theorie des Erzählens*, by F. Stanzel. *Poetics Today*. 2 (2). P. 157–182. DOI: 10.2307/1772195.

Doležel L. Mimesis a možné světy // *Česká literature*. 1997. 45/6. S. 600–624.

Doležel L. Narativní způsoby v české literatuře. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014. 114 s.

Fořt B. Literární postava. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009. 112 s.

Hálek V. Muzikantská Liduška. Praha: Mladá fronta, 1957. 188 s.

Hálek V. Povídky II. Praha: SNKLHU, 1957. 392 s.

Hálek V. Povídky III. Praha: SNKLHU, 1957. 436 s.

Hodrová D. ...na okraji chaosu... Praha: Torst, 2001. 866 s.

Jedličková A., Koten J. Řeč není jen k mluvení // *Česká literature*. 2018. 66/5. S. 623–660.

Moretti F. Teorie síti a analýza syžetu // *ArteActa*. 2019. 3. S. 57–84.

Rimmon-Kenanová S. Poetika vyprávění. Brno: Host, 2001. 176 s.

44 Ibid / пер. Р. Тугушевой. S. 225. (Маркировано полужирным автором статьи.)

References

A summary of Dorrit Cohn's Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1978. URL: <https://garciala.blogia.com/2007/050801-transparent-minds.php> (accessed: 15.02.2022).

Cohn, D. "The Encirclement of Narrative: On Franz Stanzel's *Theorie des Erzählens*." Review of *Theorie des Erzählens*, by F. Stanzel. *Poetics Today*, 2 (2), pp. 157–182, DOI: 10.2307/1772195.

Doležel, L. "Mimesis a možné světy." *Česká literatura*, 1997, 45/6, pp. 600–624.

Doležel, L. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2014, 114 p.

Forť, B. *Literární postava*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, 112 p.

Hálek, V. *Muzikantská Liduška*. Praha: Mladá fronta, 1957, 188 p.

Hálek, V. *Povídky II*. Praha: SNKLHU, 1957, 392 p.

Hálek, V. *Povídky III*. Praha: SNKLHU, 1957, 436 p.

Hálek, V. *V usad'be i v khizhine*. Moscow, 1960, 196 p.

Hodrová, D. *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001, 866 p.

Jedličková, A., Koten, J. "Řeč není jen k mluvení." *Česká literatura*, 2018, 66/5, pp. 623–660.

Moretti, F. "Teorie sítí a analýza syžetu." *ArteActa*. 2019. No 3, pp. 57–84.

Rimmon-Kenanová, S. *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001, 176 p.

DOI 10.31168/2073-5731.2022.1-2.3.01

R. Zmelik

Characters in the works of Vítězslav Hálek

Richard Změlík

PhD, senior lecturer

Palacký University in Olomouc

Křížkovského 511/8, 779 00 Olomouc, Česká republika

E-mail: richard.zmelik@upol.cz

ORCID: 0000-0002-5414-4574

Citation

Změlík R. Characters in the works of Vítězslav Hálek // *Slavic Almanac*. 2022. No 1–2. P. 203–231 (in Russian). DOI: 10.31168/2073-5731.2022.1-2.3.01

Received: 10.01.2022.

Acknowledgements

The study was carried out with the financial support of the Foundation for the Support of Research Activities (FPVČ), project title: “Artistic topography of Prague in the 19th century in terms of digital cartography in the literature” (project no: FPVC2022/20).

Abstract

In our article, we would like to apply cognitive and perceptual analysis to the characters in the works of Vítězslav Hálek. The purpose of our study is to answer the question of how the cognitive and perceptual mechanisms of the characters influence the principles of their stratification in a work of art. Speaking about the cognitive and perceptual principles of characterization, we, of course, consider their reflection in speech acts, namely, in the characters speech or in the narrator voice, not from the point of view of psychology or physiology. The aspects under consideration are fixed in structural-semiotic models as part of the artistic narrative. Thus, using structural-semiotic strategies, focusing on the points of view of characters (cognitive and perceptual), we can offer not only a typological classification of characters in Hálek ‘s works (based on the description of the characters), but also their relationships. Such an approach allows us to consider his works as the development of one mode of structural-semiotic relations between characters into another.

Keywords

Vítězslav Hálek’s works, system of characters, cognitive and perceptual perspectives, mode of narration, improperly direct speech, quoted monologue, functional stratification of the characters system.