

ANNALES INSTITUTI SLAVICI
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Slavica

XXXVII



DEBRECEN
2008

A kötetet lektorálták:

DSc Agyagási Klára

DSc Hajnády Zoltán

DSc H. Tóth Imre

DSc Hunyadi László

Dr. habil. Bernadeta Niesporek-Szamburska

DSc Maria Woźniakiewicz-Dziadosz

CSc habil. Nagy István

CSc habil. Han Anna

CSc Ferincz István

PhD Lukács István

Dr. univ. Lieli Pál

ISSN 0583-5356

Debreceni Egyetem
Felelős kiadó: FÉSŰS László rektor
Szedés: DE BTK Szlavisztikai Intézet
Nyomás: DE Repográfiai Osztály

ANNALES INSTITUTI SLAVICI
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Slavica

XXXVII

EDITIONEM CURANTE
ZHIVKA KOLEVA-ZLATEVA

ADIUVANTE
LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY

REDIGUNT
KLÁRA AGYAGÁSI
ZOLTÁN HAJNÁDY
ISTVÁN D. MOLNÁR



DEBRECEN
2008

СОТРУДНИКИ НАШЕГО ТОМА

М. Вацлавек
PhD-студент,
Силезский университет
40-007 Катовице, Польша
mwacławek@tlen.pl

Б. Дьёрфи
PhD
Венгрия, Дебрецен
blazsenyka@freemail.hu

Д. З. Йожа
PhD
Дебреценский университет
Венгрия, 4010 Дебрецен
jozsagyz@freemail.hu

Д. Кенанов
DSc
Велико-Тырновский университет
им. Кирилла и Мефодия
Болгария, 5000 В. Търново
dkenanov@abv.bg

Ж. Колева-Златева
хабил. PhD
Велико-Тырновский университет
им. Кирилла и Мефодия
Болгария, 5000 В. Търново
jivka@yahoo.com

К. Кроо
хабил. CSc.
Университет им. Л. Этвеша
Венгрия, 1088 Будапешт
krookatalin@freemail.hu

И. Лёкёш
DSc
член-корр. Хорватской АН
Дебреценский университет
Венгрия, 4010 Дебрецен

И. Регеци
CSc
Мишкольцский университет
Венгрия, 3515 Мишкольц
iregeczi@yahoo.com

А. Рейхманн
PhD
Педагогический институт им. К. Эстерхази
Венгрия, 3300 Эгер
reichmanna@gmail.com

М. Рышкевич
PhD
Университет Марии Кюри-Склодовской
20-031 Люблин, Польша
mirosław.ryszkiewicz@wp.pl

Й. Н. Сабо
Dr. habil.
Ниредьхазский педагогический институт
Венгрия, 4400 Ниредьхаза
nszabo@zeis.nyf.hu

Н. Сависко
PhD-студент
Университет им. Л. Этвеша
Венгрия, 1088 Будапешт
sns@oceanit.ru

С. Темчин
Dr. habil.
Институт литовского языка
Литва, LT-10308 Вильнюс
sergejus.temcinas@flf.vu.lt

Е. Урбанец
PhD
Ягеллонский университет
Польша, 31-110 Краков
e.urbaniec@interia.pl

В. А. Федосов
DSc
Ниредьхазский педагогический институт
Венгрия, 4400 Ниредьхаза
fedosov@zeus.nyf.hu

И. Феньвеши
CSc
Сегедский университет
Венгрия, 6722 Сегед
fenyvesii@t-online.hu

М. Фоналка
PhD
Дебреценский университет
Венгрия, 4010 Дебрецен
fonalkam@delfin.unideb.hu

Л. Ягустин
CSc
Дебреценский университет
Венгрия, 4010 Дебрецен

З. Хайнади
DSc
Дебреценский университет
Венгрия, 4010 Дебрецен
hajnadysz@delfin.unideb.hu

OUR CONTRIBUTORS

В. Győrfi
PhD
Debrecen
blazsenyka@freemail.hu

Л. Jagusztin
CSc
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary

В. А. Fedosov
DSc
Nyíregyháza Teachers Training School
4400 Nyíregyháza, Hungary
fedosov@zeus.nyf.hu

Г. З. Józsa
PhD
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary
jozsagyz@freemail.hu

И. Fenyvesi
CSc
University of Szeged
6722 Szeged, Hungary
fenyvesii@t-online.h

Д. Kenanov
DSc
St. Cyril and St. Methodius University
of Veliko Turnovo
5000 Veliko Turnovo, Bulgaria
dkenanov@abv.bg

М. Fonalka
PhD
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary
fonalkam@delfin.unideb.hu

Ж. Koleva-Zlateva
habil. PhD
St. Cyril and St. Methodius University
of Veliko Turnovo
5000 Veliko Turnovo, Bulgaria
jivka@yahoo.com

З. Hajnádý
DSc
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary
hajnadysz@delfin.unideb.hu

К. Kroó
CSc
Eötvös Loránd University
1088 Budapest, Hungary
krookatalin@freemail.hu

I. Lőkös
DSc
corresponding member of
the Croatian Academy of Sciences and Arts
University of Debrecen
4010 Debrecen, Hungary

I. Regéczi
CSc
University of Miskolc
3515 Miskolc, Hungary
iregeczi@yahoo.com

A. Reichmann
PhD
Eszterházy College of Eger
Hungary, 3300 Eger
reichmanna@gmail.com

M. Ryszkiewicz
PhD
Maria-Curie-Skłodowska University
20-031 Lublin, Poland
mirosław.ryszkiewicz@wp.pl

N. J. Szabó
Dr. habil.
Nyíregyháza Teachers Training School
4400 Nyíregyháza, Hungary
nszaboj@zeis.nyf.hu

N. Szaviszko
PhD-student
Eötvös Loránd University
1088 Budapest, Hungary
sns@oceanit.ru

S. Temčinas
Dr. habil.
Institute of the Lithuanian Language
Литва, LT-10308 Вильнюс
sergejus.temcinas@flf.vu.lt

E. Urbaniec
PhD
Jagellonian University
31-110 Krakow, Poland
e.urbaniec@interia.pl

M. Wacławek
PhD-student
Silesian University
40-007 Katowice, Poland
mwacławek@tlen.pl

СОДЕРЖАНИЕ

ЛИНГВИСТИКА

GYÓRFI Beáta. Признаки синтаксической невидимки PRO в русском языке.....	11
Живка КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА. О статусе звукоизобразительных слов в языке.....	33

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Димитър КЕНАНОВ. Йоан Лествичник и образният свят на Кирил Туровски.....	57
С. Ю. ТЕМЧИН. Деятельность Мефодия в монастыре Полихрон.....	67
Mirosław RYSZKIEWICZ. Ideologia (w) powieści Kazimierza Wybranowskiego (Romana Dmowskiego). Analiza retoryczna <i>W połowie drogi oraz Dziedzictwa</i>	77
Maria WACŁAWEK. Bóg dźwignią handlu? Wykorzystanie postaci Boga w reklamie.....	93

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

HÁJNÁDY Zoltán. Текст – подтекст – контекст. <i>Три сестры</i> Чехова.....	111
KRÓÓ Katalin. The Problem of Reception in Contexts of Critical Interpretation and Poetical Re-writing (Aspects of National and Universal Identity in Literary Representation).....	121
Angelika REICHMANN. Huxley's "Little Stavrogin" Fighting Dostoevsky's <i>Devils in Point Counter Point</i>	133
REGÉCZI Ildikó. Образ чужака в русской литературе XIX века в контексте Востока и Запада.....	153
JÓZSA György Zoltán. Вечность contra «измы» (К специфике восприятия Флобера в русской литературной традиции).....	163
SZAVISZKO Natalia. Заметки к проблеме определения утопического мышления в русском авангарде.....	185

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

József N. SZABÓ. Hungarian-Soviet Relations in Science and Higher Education (1945–1946).....	207
---	-----

РЕЦЕНЗИИ

LŐKÖS István. Josip Bratulić – Stjepan Damjanović: Hrvatska pisana kultura. Izbor djela pisanih latinicom, glagoljicom i ćirilicom od VIII do XXI stoljeća.....	221
FENYVESI István. Sarkady Sándor: 1. Írom korom. Versek és fordítások.....	234
FONÁLKA Mária. Н.С. Болотнова: Филологический анализ текста.....	235

B. A. ФЕДЮКОВ. Orosz sajtónyelvi szöveggyűjtemény. Orosz nyelvű oktatási segédanyag.....	239
Ewa URBANIEC. Maria Janion. Niesamowita słowiańszczyzna.....	241
In memoriam: Lieber LÁSZLÓ (1943–2008).....	245

ЛИНГВИСТИКА

•

•

ПРИЗНАКИ СИНТАКСИЧЕСКОЙ НЕВИДИМКИ PRO В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Beáta GYÖRFI

0. Введение

Целью настоящей статьи¹ является представление характеристики, набора грамматических признаков и поведения пустого синтаксического элемента-местоимения PRO в русском языке.

Понятие PRO было введено в лингвистику теорией управления и связывания Хомского [ХОМСКИЙ 1981]. Понятие упомянутой невидимки сохранилось и в основывающейся на теории принципов и параметров теории Хомского, минимализме.

Исследование данной проблемы представляется актуальным с одной стороны потому, что изучение PRO у Хомского ограничивается анализом примеров на английском языке, а с другой – потому, что, начиная с его первого упоминания в научной литературе, признаки пустого местоимения уточняются, и набор его грамматических признаков расширяется.

В начале статьи дается краткий обзор теории управления и связывания Хомского: рассматриваются виды пустых категорий, излагаются утверждения и теоретические условия отдельных модулей относительно PRO через примеры на английском языке. Во второй структурной единице исследуются примеры на русском языке. В этой части рассматривается, какими грамматическими признаками обладает PRO на основе анализа, произведенного Я. Г. Тестельцом и С. Френксом, и показывается как PRO реализуется в структурах русского языка. В последнем разделе статьи рассматриваются случаи появления PRO в причастных конструкциях и демонстрируется, что существование PRO можно доказать и в диахронном аспекте. Применение теоретических рамок, использованных для характеристики современного русского языка к изучению древнерусского языка, дает объяснение появления дательных субъектов в структурах «дательный самостоятельный». Данная часть анализа также способствует выводам об универсальных свойствах PRO.

1. Обзор основных положений теории управления и связывания

Теоретической рамкой данного исследования служит теория управления и связывания. Данная теория упоминается в английской терминологии под

¹ Данное исследование является переводом на русский язык статьи автора «A PRO üres névmási elem jegyei az oroszban», опубликованной в журнале Argumentum. 4 (2008), 79–97, Online: <http://argumentum.unideb.hu>.

названиями Government and Binding и Principles and Parameters. Подобно прежней, стандартной теории² Хомского, данная теория изучает связь между мышлением и усвоением языка. Как на это указывает само название «principles and parameters», теория состоит из принципов, то есть из универсально существующих в языках утверждений, и из параметров, то есть из признаков, с ограниченным числом значений, принимающих одно из этих значений для каждого естественного языка [ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 555]. В отличие от стандартной теории, целью управления и связывания является не только создание системы правил, которая создает грамматичные языковые формы, а представление того, каким образом проецируются отдельные языковые формы, созданные применением системы правил, из принципов универсальной грамматики (UG) с помощью установления характерных для данного языка параметров [ХОМСКИЙ–ЛАСНИК 1995: 28]. Теория управления и связывания строится следующим образом:

Система правил:

Словарь

Синтаксис

Категориальный компонент

Трансформационный компонент

Фонетическая форма (PF)

Логическая форма (LF)

Система принципов

Теория ограничения

Теория управления

Тета-теория

Теория связывания

Теория (абстрактного) падежа

Теория контроля

Теория управления и связывания делится на две взаимодействующие подсистемы универсальной грамматики: на систему правил (rule system), и на систему принципов (system of principles). Система правил состоит из словаря и из синтаксиса, содержащего категориальный и трансформационный компоненты, а также фонетическую и логическую форму. Словарь представляет собой абстрактную морфо-фонологическую систему словарных единиц.

Основу системы составляет словарь и категориальный компонент, поскольку они вместе образуют глубинную структуру. Созданные таким образом структуры передвигаются на свое место в трансформационном компоненте трансформационным правилом «передвинь α » (Move α). Порожденные таким образом поверхностные структуры обладают фонетической (PF) и логической репрезентацией (LF).

² Standard Theory [ХОМСКИЙ 1965]

Система принципов содержит шесть модулей. Теория ограничения ставит контекстные условия перед трансформациями, связанными с передвижением составляющих. Она определяет, как далеко может передвигаться синтаксическая единица в поверхностной структуре от своего исходного места в глубинной структуре. Теория управления исследует связь между вершиной и ее комплементами. Тета-теория занимается распределением тематических ролей. В центре теории связывания стоят принципы и параметры, регулирующие взаимоотношения между анафорами, местоимениями, именами и их референтами. Теория падежа обобщает связь между выделением абстрактных падежей и их морфологическими реализациями. Теория контроля устанавливает закономерности референциального истолкования нулевого подлежащего PRO.

2. Пустые элементы в лингвистике

Пустые категории наблюдаются на разных уровнях языка: в фонологии, в морфологии и синтаксисе³. Исследование пустых элементов известно из грамматики санскритского языка Панини, написанной в 5. в. до н. э. В современной лингвистике они появляются в работах Ш. БАЛИ [1932/1955] и Л. БЛУМФИЛДА [1933]. Определению и классификации пустых категорий уделяется внимание и в современных лингвистических словарях. В лингвистическом словаре О. С. АХМАНОВОЙ [1969: 272] пустые категории определяются как элементы, выполняющие определенную лингвистическую и семиологическую функцию без специального (звукового) выражения, лишь через противопоставление выраженным элементам того же ряда или парадигмы. Ахманова различает нулевой артикль, нулевой аффикс, нулевой вариант фонемы, нулевое значение, нулевую категорию, нулевую морфему, нулевой показатель, нулевую связку и нулевую ступень чередования.

При определении нулевых элементов языка, подобно Ахмановой, И. А. Мельчук также подчеркивает, что «нуль» обозначает не просто отсутствие какого-либо элемента; данный «нулевой» элемент семантически или функционально оппонирует другому, не «нулевому» элементу [МЕЛЬЧУК 1995: 189]. Мельчук различает следующие типы нулевых элементов: «нулевая» фонема (zero phoneme), «нулевой» звук (zero sound), «нулевой» аффикс (zero affix), «нулевое» окончание (zero ending), «нулевой» знак (zero sign), «нулевой» артикль (zero article), «нулевой» глагол (zero verb), «нулевой» предикат (zero predicate), «нулевое» подлежащее (zero grammatical subject) и «нулевое» прямое дополнение (zero grammatical object) [МЕЛЬЧУК 1995: 188–89].

³ Морфологически пустые элементы, то есть нулевые окончания имеют в русском языке формы существительных м. рода II. склонения в им. и вин. п. ед. ч. (дом-*о*), прошедшее время 3. л. ед. ч. некоторых глаголов (тек-*о*), краткая форма ед. ч. м. р. прилагательных и причастий (хорош-*о*, отвергнут-*о*) [ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 269].

Изучение синтаксически пустых элементов имеет традиции и в русском языкознании. Исходя из грамматических особенностей русского языка⁴, предметом ряда исследований служит фонетически не выраженный субъект безличных предложений.

Уже в первых монографиях по русской грамматике, как Труды по филологии (1952) М. В. Ломоносова уделялось внимание изучению безличных предложений. В начале прошлого столетия Д. Н. Овсянко-Куликовский (1900) исследовал безличные структуры в ряде языков, различая два типа таких структур в зависимости от наличия или отсутствия в них эксплицитно выраженного подлежащего.

Основоположником классификации типов предложений в русском языке, – в том числе формально и семантически безличных – был А. А. Шахматов (1941/2001). Различая односоставные предложения по образцу двусоставных, он приближал существующий в односоставных предложениях главный член или к подлежащему, или к сказуемому. Шахматов рассматривает бесподлежащие предложения под названием «односоставные сказуемо-бесподлежащие предложения», и различает два подтипа – бесподлежащие предложения, главный член которых или мог бы быть дополнен названием подлежащего или мог бы вызвать представление о субъекте в виде субстанции [ШАХМАТОВ 1941/2001: 61] и безличные предложения, в которых подлежащее не может быть реконструировано.

Классификации односоставных бесподлежащих предложений, приведенной А. А. Шахматовым, следуют и современные труды по русскому синтаксису [ВАЛГИНА 1973, ЛЕКАНТ 1974, НОВИКОВ 2001]⁵.

2.1. Пустые элементы в теории управления и связывания

В теории управления и связывания генеративной лингвистики изучение так называемых синтаксически пустых категорий является центральной про-

⁴ Русский язык из-за богатой системы личных окончаний допускает предложения без эксплицитно выраженного подлежащего: *Слезам горю не поможешь* [Новиков 2001: 625]. Предложения, содержащие субъект не в именительном падеже, также воспринимаются безличными: *Мне случилось встретить такие цветы* [Новиков 2001: 627].

⁵ Валгина и Новиков односоставными называют предложения, которые в противоположность двусоставным имеют только один главный член, который одновременно и называет предмет, явление, состояние... т.е. оформляет и предикативность и модальность [ВАЛГИНА 1973: 147, Новиков 2001: 625]. Валгина замечает, что имеется ряд классификаций односоставных предложений: существует формальная-грамматическая классификация односоставных предложений, учитывающая сутобо грамматические показатели. При данной классификации выделяются «морфологические» типы односоставных предложений: именные (Тишина.), глагольные (Молчать!), наречные (И тихо и темно.) [Валгина 1973: 148]. На логико-семантической основе выделяются: определенно-, неопределенно-, обобщенно-личные и безличные предложения. В своей монографии Валгина классифицирует односоставные предложения, синтезируя эти два подхода. Она различает следующие семантико-грамматические подтипы: определенно-личные, неопределенно-личные, обобщенно-личные, безличные (глагольные и именные), инфинитивные, номинативные и генитивные [ВАЛГИНА 1973: 149]. Та же самая классификация используется и Новиковым [NOVIKOV 2001: 625–28].

блематикой. Введение данных категорий предписано двумя принципами теории, принципом проекции (projection principle) и тета-теорией. Согласно принципу проекции, «те отношения, которые способствовали полноте и когерентности исходной структуры предложения должны быть сохранены и в поверхностной структуре и в логической форме» [КИФЕР 1992: 53]. На практике из данного принципа следует, что каждое предложение должно иметь в своем составе подлежащее на всех уровнях его синтаксической репрезентации. Данное состояние должно быть сохранено в независимости от характеристики подлежащего, несмотря на то, обладает ли оно фонологическим содержанием или нет.

Тета критерий требует, чтобы каждая тематическая роль приписывалась ровно одному актанту, и каждый актант получал ровно по одной тематической роли [ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 591].

В рамках теории управления и связывания ХОМСКИЙ [1981] различает три, позже четыре типа синтаксически пустых категорий [ХОМСКИЙ–ЛАСНИК 1995: 41, ФРЕНКС 1995: 288]: след оператора, след ИГ, про и PRO. Общей чертой пустых элементов является то, что они обладают значением, грамматическим содержанием и селективными признаками, не имея звуковой формы.

Для разграничения пустых элементов Хомский предполагает наличие бинарной системы, состоящей из двух значений, [анафорический] и [прономинальный]. Выражение, обладающее признаком [+анафорический] не имеет собственную референцию, и поэтому может быть референциально интерпретировано только с помощью своего референта/ антецедента. Выражение, имеющее признак [+прономинальный] определяется своим референтом, но обладает и собственной референцией. На основе отношения двух признаков, теория управления и связывания различает четыре типа пустых элементов.

Название пустого элемента	Признаки	Синтаксическая функция
След оператора	[-прономинальный, - анафорический]	Референциальное выражение
След ИГ	[- прономинальный, + анафорический]	Анафора
Pro	[+ прономинальный, - анафорический]	Прономиналы
PRO	[+ прономинальный, + анафорический]	Прономинальная анафора

[ХОМСКИЙ–ЛАСНИК 1995: 41, ФРЕНКС 1995: 288]

Следы создаются передвинью α , и занимают место передвигаемого составляющего, с которым они соиндексированы. Следы располагаются в аргументной позиции, где им приписывается падеж, который передается их антецеденту.

(1) Who did John think [t would help herself]?⁶

⁶ Хомский 1985: 322. Скобки в примерах обозначают границу клауза.

Пустой элемент (t) в данном предложении является следом оператора. Он представляет собой такую пустую категорию, которая остается после передвинутного оператора – в приведенном примере после вопросительного оператора *who* – и управляется передвинутым элементом.

(2) He certainly [_{IP}has [_{VP}t compromised himself]].⁷

В этом примере встречается след ИГ. Местоимение *He* исходит из позиции Spec-VP, поскольку оно выступало в функции подлежащего глагола *compromised*. Из этой позиции оно поднялось в позицию Spec-INFLP, где стало подлежащим *has*.⁸

PRO и про являются тематически независимыми местоимениями. Элемент про выступает подлежащим финитных клауз.⁹ Существует различие между языками в зависимости от того, допускают ли они пустое подлежащее про или нет. Данное явление Л. РИЗЗИ [1982] называет «pro-drop» параметром, считая, что наличие про допускают те языки, которые обладают богатой глагольной морфологией, с помощью которой отсутствующие признаки подлежащего могут быть реконструированы.¹⁰

(3) про пишу тебе письмо.¹¹

PRO является фонетически пустым элементом нефинитных глагольных структур.

(4) We would like [you to stay].

(5) We would like [PRO to stay].

(6) We don't want [anyone to upset them].

(7) We don't want [PRO to upset them].¹²

Выше приведенные пары предложений являются структурно одинаковыми. (4) и (6) содержат эксплицитно выраженное подлежащее в инфинитивной клаузе, в то время как второй член пар, (5) и (7) в нефинитной клаузе, каза-

⁷ Хомский 1985: 322.

⁸ В данном определении VP/ ГГ обозначает глагольную группу – оборот, вершиной которого является глагол, INFLP финитную группу – структуру, вершиной которой выступает связочный глагол или *to* инфинитив в английском языке. Сокращение NP/ИГ обозначает именную группу. Позиция SPEC представляет собой место тех элементов, которые в структуре предшествуют вершине.

⁹ В статье для обозначения синтаксической единицы употребляются термины клауза и предложение. Клаузой (в русской терминологии элементарное предложение или предикация) называется любая группа, – предикативная или непредикативная – вершиной которой является глагол, или при его отсутствии связка, или грамматический элемент играющий роль связки. Предложение представляет собой финитную клаузу [ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 256].

¹⁰ Однако ФРЕНКС [1995: 287] упоминает, что про дает о себе знать и в китайском и японском языках, которые обладают слабым признаком согласования.

¹¹ ВАЛГИНА 1973: 147.

¹² РЕДФОРД 1999: 82.

лось бы, не содержат субъекта¹³. Однако в английских нефинитных клаузах, теория предполагает наличие невидимого субъекта, существование которого – кроме структурных сходств – обосновывают и другие синтаксические доказательства (например, употребление возвратных анафорических местоимений).

Доказательством тому предположению, что мнимые безличные нефинитные клаузы содержат в своем составе PRO субъект, в английском языке служит поведение возвратных местоимений и именных предикатов. Возвратные местоимения требуют наличия антецедента в пределах своих клауз.

(8) They want [John to help himself].¹⁴

(9) *They want [John to help themselves].¹⁵

Предложение (8) является грамматически правильным, поскольку антецедент возвратного местоимения, *John*, выступает в тождественной клаузе с возвратным местоимением. Однако пример (9) неграмматичен, так как антецедент возвратного местоимения *themselves, they*, находится вне клаузы. Учитывая вышесказанное, следующее предложение является грамматичным лишь в том случае, если допустим, что местоимение *himself* имеет антецедент в пределах содержащей его клаузы. Данное условие выполняется только в том случае, если в клаузе допустим наличие PRO подлежащего, которое выступает антецедентом *himself*, и которым управляет подлежащее главного предложения, *John*, то есть является кореферентным с ним.

Другим аргументом в пользу наличия PRO служит поведение составных именных сказуемых (predicate nominals), выступающих с вспомогательными глаголами (be, become, remain). Данные имена согласуются с подлежащим своей клаузы.

(10) They want [their son to become *a millionaire / *millionaires*].

(11) He wants [his sons to become **a millionaire / millionaires*].¹⁶

Согласно вышесказанному, правило согласования внутри клаузы соблюдается лишь в том случае, если предположить наличие PRO подлежащего.

(12) They want [PRO to become *millionaires / *a millionaire*].

(13) He wants [PRO to become **millionaires / a millionaire*].¹⁷

В примере (12) PRO согласуется с именным сказуемым во множественном числе. В данном случае PRO стоит во множественном числе, поскольку его антецедент/ контролер, местоимение *they* стоит в том же числе. В приме-

¹³ В русской грамматической традиции невыраженное, но подразумеваемое подлежащее, или существительное выраженное косвенным падежом, которое чем-нибудь похоже на подлежащее, принято называть субъектом [ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 271].

¹⁴ РЕДФОРД 1999: 84.

¹⁵ Там же

¹⁶ Там же

¹⁷ РЕДФОРД 1999: 85.

ре (13) PRO согласовано в единственном числе, поскольку подлежащее главного предложения, его антецедентом выступает *he*.

Хомский предполагает существование PRO и в деепричастных конструкциях. И инфинитивные, и деепричастные структуры расположены под вершиной INFL. Данная вершина обозначает финитный или инфинитный характер данной клаузы. Если INFL обладает признаком [+время], то субъект данной клаузы будет эксплицитно выражен, а если она имеет признак [-время], то в структуре выступает PRO субъект [ХОМСКИЙ 1981: 25].

(14) John thinks [that [PRO feeding himself] will be difficult].¹⁸

(15)[PRO finishing my work on time] is important to me.¹⁹

Пустые категории являются различными по характеру. След оператора, например, стоит в аргументной позиции, и получает падеж, который наследуется его антецедентом, стоящим в аргументной позиции. В отличие от следа, PRO является беспадежной, неуправляемой пустой категорией. С другой стороны про, не имея звуковой формы, все же обладает числом, лицом и падежом.

PRO и след в значительной мере различаются. Элемент, управляющий PRO, представляет собой независимый аргумент, обладающий семантической ролью. В отличие от него, элемент управляющий следом таковым не является [ХОМСКИЙ–ЛАСНИК 1995: 38].

(16) John expected [PRO to hurt himself].

(17) John was expected [t to hurt himself].²⁰

В предложении (16) *John* является подлежащим *expected*. Контролируемый словом *John* элемент имеет самостоятельную синтаксическую функцию как подлежащее *hurt*. В примере (17) *John* не имеет самостоятельную синтаксическую функцию кроме той, которую он унаследовал от своего следа в функции подлежащего глагола *hurt*.

2.2. Категории PRO: связывание, контроль, присваивание падежа

В толковании PRO важную роль играют три модуля теории управления и связывания: теория контроля, теория связывания и теория падежа. Ниже дадим обзор этих модулей.

Теория контроля занимается референциальным истолкованием PRO. ИГ, определяющая форму или позицию другого элемента предложения, называется контролером. Контролер PRO различается по структурам и языкам.

Согласно теории контроля, PRO не может получать падеж и не может быть управляемым²¹. Оно может функционировать субъектом предложений,

¹⁸ ХОМСКИЙ 1981: 57.

¹⁹ ХОМСКИЙ 1981: 77.

²⁰ ХОМСКИЙ–ЛАСНИК 2001: 38.

включающих инфинитив, поскольку данная позиция не управляется внешним контролером (матричным глаголом), и нет элемента, приписывающего этой позиции падеж. Правила контроля PRO похожи на связь анафоры со своим антецедентом. Анафора в позиции подлежащего инфинитивной клаузы может контролировать подлежащее соседней клаузы.

(18) John_i believes [himself_i to be clever].

(19) John tries [PRO to be clever].²²

Теория связывания изучает референциальные свойства именных групп. Если ИГ α командует ИГ β , они являются кореферентными, то есть α определяет грамматические и семантические свойства β , и обе ИГ помечены одинаковым референциальным индексом.

По отношению к связыванию, языковые выражения делятся на три класса: 1) анафоры не обладают собственной референцией (напр.: возвратные и взаимные местоимения); 2) Прономиналы имеют собственную референцию, но также могут и получать ее от другой ИГ; 3) у референциальных выражений всегда есть своя референция. Для отдельных классов ИГ характерны определенные принципы связывания: анафоры должны быть связаны в пределах составляющей, в которую они входят. Прономиналы требуют, чтобы в некоторой составляющей они не были связаны. Референциальные выражения не допускают наличия связывающей ИГ в своих областях связывания²³.

Связывающая составляющая (binder) по языкам параметрически различается. В английском языке всякий контролер может функционировать связывающей, в то время как в польском данную роль может выполнять только подлежащее [Хомский–Ласник 1995: 110].

Именно в рамках теории связывания возникают противоречия, касающиеся PRO. Как это видно из таблицы, классическая трактовка связывания (Хомский 1981) считает PRO одновременно анафорой и прономиналом. Однако по принципам связывания, анафора всегда связана в своей непрозрачной области, а прономинал всегда свободен. Таким образом, мы впадаем в логическое противоречие.

Хотя падеж является морфологической категорией, в некоторых случаях он не обладает фонетической реализацией, как на это уже указывалось в связи с пустыми категориями. Однако в случае PRO нулевой является не только морфема-аффикс, но основа тоже не имеет фонологической реализации.

²¹ Вершина X управляет составляющей B тогда, когда B находится внутри максимальной проекции X , то есть внутри XP_i между X и B нет разграничительной категории. Разграничительная категория: максимальные проекции, которые не обладают тематической ролью. [Кифер 1992: 54].

²² Хомский–Ласник 1995: 107.

²³ Областью связывания или непрозрачной областью для элемента α называется та минимальная клауза или именная группа, которая содержит одновременно и α , и его контролер.

Согласно фильтру падежа (case filter), всякой фонологически выраженной ИГ должен быть присвоен (абстрактный) падеж. В теории управления и связывания Хомский исходит из того, что главным синтаксическим условием присваивания падежа является управление. Поскольку PRO должно быть неуправляемым, оно не может обладать падежом [ХОМСКИЙ–ЛАСНИК 1995: 108]. Однако если прономинаты должны иметь падеж, то и PRO должно его иметь.

Эксплицитно выраженный субъект инфинитивных структур стоит в винительном падеже.

(20) I want [them to be officers].²⁴

В первоначальном варианте теории ХОМСКОГО [1995] PRO имеет нулевой падеж, который ему присваивает элемент инфинитива *to*. Нулевой падеж, подобно именительному падежу подлежащего, возникает в позиции SPEC-вершина. В случае нефинитных выражений вершина INFL не обладает ни признаком T, ни Agr, таким образом, INFL контролирует нулевой падеж. Подобным образом ведет себя вершина Ing герундных выражений, которая также присваивает нулевой падеж [ХОМСКИЙ–ЛАСНИК 1995: 120]. В примере (20) винительный падеж возникает в ходе так называемого исключительного присваивания падежа (exceptional case marking) извне, от переходного глагола матричного предложения *want*.

В процессе разработки теории падежа, исходя из первоначального взгляда Хомского на PRO, изучение морфологически более богатого русского языка привело к новым предположениям. Поэтому в следующих разделах статьи дадим обзор поведения PRO в русском языке, и покажем, какими методами изучались признаки данной невидимки с точки зрения теории присваивания падежа.

3. Появление PRO в русском языке

Подобно английским примерам предыдущей главы, в русском языке также существуют синтаксические невидимки: след (21), *pro* (22), и PRO (23):

(21) Что Маша хочет, [_{CP} чтобы [Иван купил t]]?

(22) *pro* хочу [_{CP} PRO пойти домой].

(23) Приятно [_{CP} PRO гулять в парке].²⁵

Условия появления PRO по языкам параметрически различаются. В русском, в структурах, содержащих нефинитное глагольное сказуемое, не допускается употребление «традиционного», фонологически выраженного подлежащего. Исключение составляют подлежащие инфинитивных конструкций,

²⁴ ХОМСКИЙ–ЛАСНИК 1995: 119.

²⁵ ФРЕНКС 1995: 291.

стоящие в дательном падеже²⁶. Согласно этому, на основании ряда доводов, в этих структурах предполагаем наличие фонологически пустого подлежащего, PRO. Я. Г. Тестелец подробно рассматривает те языковые факты, которые доказывают существование этой пустой категории.

В качестве доказательства наличия PRO в русских инфинитивных оборотах Я. Г. Тестелец приводит следующие четыре аргумента:

1. На наличие субъекта указывает поведение возвратных и взаимных местоимений (*сам, себя, свой, друг друга*). Эти местоимения в русском языке отсылают к субъекту той минимальной клаузы, в которую сами они входят. Согласно этому, если не предполагать существование фонологически невыраженного подлежащего в инфинитивных конструкциях, которое служит антецедентом рефлексивов или реципроков, эти структуры считались бы неграмматичными.

(24) Я попросил Ивана [_{CP} PRO_i сходить за своим_i фотоаппаратом].²⁷

2. На наличие нулевого подлежащего указывает и поведение составных именных сказуемых в инфинитивных оборотах. Именная часть этих сказуемых, выраженная существительным или прилагательным, согласуется с субъектом по числу и по роду. Такое согласование может иметь место только между подлежащим и сказуемым, входящими в одну клаузу.

(25) Петр I велел дворянам [_{CP} PRO стать европейцами].²⁸

Без предположения, что в инфинитивной клаузе имеется собственное подлежащее, именная часть сказуемого нарушила бы сразу два правила согласования: с одной стороны, контролер согласования находился бы в другой, главной клаузе, с другой – именная часть сказуемого согласовалась бы не с подлежащим.

3. Поведение существительных и прилагательных (присказуемых имен) в творительном падеже также доказывает наличие подлежащего. Согласование присказуемых имен следует принципу локальности, то есть они согласуются по числу и по роду либо с подлежащим, либо с прямым дополнением той же клаузы.

(26) Бонапарт приказал артиллеристам [_{CP} PRO открыть огонь первыми].²⁹

4. Русские деепричастные обороты требуют совпадения своего подлежащего с подлежащим той клаузы, в которую они непосредственно вложены. Деепричастный оборот, вложенный в инфинитивную конструкцию, не был

²⁶ Подлежащее в дательном падеже выступает в инфинитивных оборотах, напр.: *Мне позвонить вам? Нам делать нечего.*

²⁷ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 272.

²⁸ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 273.

²⁹ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 274.

бы грамматичным, если бы в инфинитивном обороте не предполагалось наличие собственного подлежащего.

(27) Я попросил их [[_{CP} PRO уходя, [_{CP} PRO выключать свет]]].³⁰

Таким образом, в деепричастных оборотах также существует невидимка PRO:

(28) [PRO Вернувшись домой один], Иван сразу лег спать.³¹

На основании первых трех аргументов, упомянутых при анализе инфинитивных оборотов, нулевое подлежащее PRO следует выделять и в причастных оборотах.

(29) Я вижу девушку, [_{CP} PRO рассматривающую себя в зеркале].

(30) Мы взяли интервью у Банди, [_{CP} PRO бывшего помощником Кеннеди].

(31) Удача ждала золотоискателей, [_{CP} PRO пришедших первыми].³²

В русском языке антецедентом PRO в причастных конструкциях является ИГ, которая управляет данной структурой. В то же время в деепричастных оборотах управляющим элементом является подлежащее матричного предложения.

(32) [_{NP} [PRO_i рассерженный на меня] человек]_i

(33) [PRO_i Рассердившись на меня], он_i ушел.³³

Референциальные свойства PRO в инфинитивных структурах представляют более сложную картину.

В вышеприведенных примерах PRO всегда обладает антецедентом. Если же антецедента нет, тогда PRO обладает общей или неопределенной референцией. В таких случаях речь идет о так называемом произвольном контроле, где признаки рода и числа PRO выбираются в зависимости от рода и числа подразумеваемого референта.

(34) PRO курить – здоровью вредить.

(35) PRO стучащему откроют.

(36) PRO разговаривая с потерпевшим, надо проявлять тактичность.³⁴

3.1. Категории PRO в современном русском языке

В отличие от английского языка, явления которого изучались в классической теории управления и связывания, в русском абстрактный падеж выражается эксплицитно не только в системе местоимений, но и другими именами.

³⁰ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 275.

³¹ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 296.

³² ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 278.

³³ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 288. „i” в индексе обозначает кореференциальные отношения.

³⁴ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 288.

Таким образом, изучение русского языка предлагает более богатый материал для исследования падежных характеристик PRO.

Падежную характеристику PRO в русском языке изучали С. ФРЕНКС [1995] и Я. Г. ТЕСТЕЛЕЦ [2001]. Оба они исходили из того предположения, что грамматические свойства PRO проявляются через его контролер. По мнению С. Френкса, исследование русских оборотов с нефинитным предикатом указывает на то, что, не имея собственного падежа, PRO все же способно его передавать (Френкс 1995: 225). С другой стороны Тестелец, изучая те же конструкции, считает, что для того, чтобы PRO могло контролировать согласование по падежу, оно и само должно иметь падеж [ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 298].

При изучении характеристик PRO Тестелец и Френкс исходят из тождественного предположения: на месте PRO не может стоять традиционное подлежащее, поэтому его признаки должны изучаться при помощи таких частей речи, которые требуют наличия antecedenta, грамматические признаки которого они принимают.

В теории Хорстеина и ЛАИТФУТА [1987] PRO представлено противоречивым элементом, которое является или анафоричным или прономинальным³⁵. Из-за данного противоречивого характера они допускают наличие двух типов PRO: анафоричного и прономинального. Анафоричное PRO является всегда управляемым, поэтому может согласоваться со своим antecedентом и способно передавать падеж. Прономинальное PRO находится в неуправляемых позициях.

Наличие «разделенного PRO» представляется лингвистически специфическим признаком. Например, в английском языке PRO обязательно должно быть неуправляемым, поэтому существует только прономинальное PRO.

(37)[PRO to leave now] would bother Fred.

(38) John said that [PRO leaving now] would be silly.³⁶

PRO в этих примерах являются неуправляемыми. В предложении (37) PRO находится в подлежащей клаузе, и нет лексической вершины, которая могла контролировать его. В предложении (38) союз *that* блокирует клаузу от внешнего контролера.

В тех случаях, где PRO в позиции подлежащего инфинитивного оборота управляется внешним контролером, в английском языке появляется эксплицитное местоимение в винительном падеже, а появление PRO невозможно³⁷.

(39) People believed [him to be innocent].³⁸

В русском языке также имеются подобные примеры:

³⁵ Данный взгляд называют системой «разделенного PRO» (split PRO system).

³⁶ ФРЕНКС 1995: 241.

³⁷ В английском существуют глаголы, которые способны исключительному присваиванию падежа (ECM verbs). Сюда относятся глаголы типа *believe*.

³⁸ ХОМСКИЙ–ЛАСНИК 1995: 87.

(40) Министр пригласил журналистку, [CP чтобы PRO дать ей интервью].³⁹

В примере (40) *чтобы* находящееся в позиции комплементаризера (CP) блокирует управление.

ФРЕНКС [1995: 248] однако приводит аргументы в пользу существования в русском языке анафорического, то есть управляемого PRO.

(41) Иван принял решение [PRO прийти на вечер один]⁴⁰.

Френкс считает, что PRO принимает на себя признаки рода и числа своего контролера, и «пропускает» эти признаки через себя. Другими словами, они не появляются на самом PRO, оно лишь передает их предикату. В этом отношении поведение PRO в русском языке похоже на относительные местоимения *кто*, *что*, которые также передают категории рода и числа обозначенного слова предикату относительного придаточного предложения.⁴¹

Френкс изучает PRO субъект инфинитивных оборотов с помощью так называемых предикативных прилагательных, и – подобно Тестельцу – именных кванторов (по терминологии Френкса семипредикатов) [ФРЕНКС 1995: 220].

Предикативные прилагательные способны отражать признаки предиктированной ими ИГ тремя способами: 1.) они могут согласоваться с ИГ во всех ее прономинальных признаках, включая падеж; 2.) они могут согласоваться с ИГ во всех признаках кроме падежа, а свой падеж получать с помощью другого механизма; 3.) они могут согласоваться с предиктируемой ИГ во всех признаках кроме падежа, а сами появляться в безпадежной форме.

Френкс предполагает, что предикативные прилагательные в полной форме создают «малую клаузу» (small clause), в которой выступает PRO субъект. Малая клауза по своей синтаксической характеристике похожа на обстоятельство, поскольку она связана с ГГ, и таким образом ею управляет глагол. В данном случае PRO становится анафорическим и управляемым.

(42) [CP[IP Иван [VP [VP пришел домой] [AP^{max} PRO [AP пьяный / пьяным]]]]]

(43) [CP[IP Я [VP [VP встретил своего друга] [AP^{max} PRO [пьяным / AP пьяного]]]]]⁴²

Предложения с предикативными прилагательными свидетельствуют о том, что в случае субъектного контроля (42) предикативное прилагательное факультативно выступает в именительном или в творительном падеже, а в случае объектного контроля (43) в винительном или творительном падеже.

В случае инфинитивных оборотов передача падежа строже:

(44) Иван не хочет [прийти домой пьяный / пьяным].

(45) Я попросил Ивана [не приходить пьяным / *пьяного].⁴³

³⁹ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 326.

⁴⁰ ФРЕНКС 1995: 248.

⁴¹ Поведение русских относительных местоимений иллюстрируют следующие структуры: *парень, кто стоял впереди, девушка, кто стояла впереди, ребята, кто стояли впереди.*

⁴² ФРЕНКС 1995: 225.

Анализируя передачу падежа, Френкс пришел к выводу, что передаче падежа препятствуют следующие факторы:

1. Если антецедентом PRO является не подлежащее, или не эксплицитно выраженная ИГ:

(46) Я попросила Веру [PRO пойти одной].

(47) Невозможно [PRO перейти этот мост самому].⁴⁴

2. Если на границе предложений стоит ограничительная категория (ИГ или группа комплементаризера):

(48) Иван не понимает [_{NP} мое желание [PRO идти на вечер одному]].⁴⁵

Френкс объясняет PRO, которые передают именительный падеж таким образом, что они выступают в структурах, содержащих подлежащий контроль, где PRO управляется матричным глаголом.

Следуя Тестельцу, в русском языке признаки PRO могут изучаться с помощью специфической группы слов, кванторных местоимений (сам, один, весь, оба). Они образуют особый синтаксический класс, поскольку легко отрываются от определяемого существительного и примыкают к группе сказуемого.⁴⁶ Кванторные местоимения могут выступать в именительном падеже, входя в состав таких оборотов, в которых появление других слов запрещено: в причастных, деепричастных и инфинитивных оборотах. Итак, кванторные местоимения помогают изучать конструкции, содержащие PRO, учитывая следующие особенности:

1. Кванторные местоимения не входят в ИГ подлежащего, следовательно, используются и в таких контекстах, где подлежащее не может быть выражено;

2. Местоименные кванторы согласуются во всех своих грамматически признаках – включая падеж – с ИГ референтом.

(49) Он ездит туда сам.

(50) Ему это нравится самому.

(51) Я Ивану об этом рассказывал самому.⁴⁷

Тестелец далее допускает, что для того, чтобы кванторные местоимения обладали падежом, подлежащее клаузы – в данном случае PRO – должно иметь падеж⁴⁸. В случае инфинитивных оборотов Тестелец изучает поведе-

⁴³ ФРЕНКС 1995: 222.

⁴⁴ ФРЕНКС 1995: 223.

⁴⁵ ФРЕНКС 1995: 236.

⁴⁶ Данные кванторные выражения дают о себе знать и в других языках, они называются плавающими кванторами (floating quantifiers). Например в английском языке: *All the boys left.* и *The boys all left.*

⁴⁷ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 297.

⁴⁸ В приведенных примерах в индексе обозначается предполагаемый падеж PRO.

ние кванторных местоимений на основе признаков их контролера. В русском языке контролером может выступать подлежащее и прямое дополнение.

Как считает Тестелец, при субъектном контроле инфинитивных оборотов, как плавающие кванторы, так и антецедент PRO – то есть подлежащее матричного предложения – стоят в именительном падеже, что указывает на то, что и PRO обладает этим падежом.

(52) Мои знакомые хотели [PRO_{Nom} прийти все].

(53) Лена пообещала [PRO_{Nom} больше не ездить туда одна].⁴⁹

(54) Лена собиралась [PRO_{Nom} посмотреть выставку сама].⁵⁰

В случае не субъектного контроля или если на границе клауз стоит ограничивающая категория, препятствующая присваиванию падежа, PRO принимает значение дательного падежа.

(55) Лена просила мужа [PRO_{Dat} не ходить ночью одному].

(56) Отец уговорил Ивана [PRO_{Dat} не вмешиваться в конфликт самому].

(57) Мы должны найти способ [PRO_{Dat} выжить самим].

(58) Мы ушли, чтобы [PRO_{Dat} самим не принимать участия].⁵¹

Анализ явлений русского языка показывает, что контрольные признаки PRO являются лингвистически специфичными. В русском языке, подобно английскому, наблюдается субъектный и объектный контроль.

В рамках теории управления и связывания мы ознакомились с двумя подходами к падежной характеристике PRO в современном русском языке. По мнению Тестельца, подобно другим местоимениям, PRO всегда имеет значение падежа. Согласно Френксу, PRO не обладает падежом, только передает его. В исходном труде Хомского условием присваивания падежа является управление. Хотя в русском языке в отдельных случаях и наблюдается управляемое PRO, примеры, приведенные Тестельцом, содержат или неуправляемое PRO, или ограничивающую категорию, которая в любом случае препятствует приписыванию падежа. Несмотря на это, исходя из предложений, содержащих управляемое PRO, Тестелец распространяет наличие падежных признаков PRO на любые конструкции, в которых есть PRO подлежащее. Таким образом, из двух представленных выше взглядов мнение Френкса нам кажется более приемлемым, то есть можно предположить, что само PRO не имеет значения падежа, но способно его передавать.

4. Употребление PRO в причастных оборотах древнерусского языка

Наличие PRO субъектов в древнерусском языке до сих пор не изучалось, хотя можно найти доказательства его существования и в древнерусских причастных оборотах.

⁴⁹ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 299.

⁵⁰ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 300.

⁵¹ ТЕСТЕЛЕЦ 2001: 298.

Древнерусское возвратное местоимение *с* – подобно английскому и современному русскому языкам – требует наличия подлежащего в содержащей его клаузе. Таким образом, наличие PRO субъекта в инфинитивных оборотах предполагается и в древнерусском языке.

(59) и на Рожни поли не могоша [PRO с вिति]. (311)⁵²
 Conj. Prep. Adj.Loc.sg.neutr. N.Loc.sg Partic. V.Aor.pl.3. Pron.Acc. V.Inf

(60) и вѣрогы люѣ ѿлювиуѣ то хѡю [PRO с вिति].(321)
 Conj. NAcc.pl. Pron.Acc.pl. N.Acc.pl. Pron.Acc.sg.neutr. V.Pres.sg.1. Pron.Acc. V.Inf.

(61) Ростиславѣ же снѣ Гюргѣвѣ с Гюргѣмъ съ Ирѡславомъ
 N.Dat.sg. Partic. N.Dat.sg. Adj.Dat.sg. masc. Prep. N.Instr.sg. Prep. N.Instr.sg.

не дадѡшю [PRO с мирити]. (325)
 Partic. Part.Pres.Act.Dat.sg.masc. Pron.Acc. V.Inf.

В древнерусском признаки подлежащего в причастных конструкциях отличались от современного языка. В дальнейшем остановимся на отличительных чертах древнерусских причастных оборотов.

В древнерусском различается пять формальных типов причастий: действительное причастие настоящего и прошедшего времени, страдательное причастие настоящего и прошедшего времени и действительное причастие прошедшего времени на *-л-*. Поскольку этот последний структурный тип формально отличается от остальных, в настоящем анализе им заниматься не будем.

Действительные и страдательные причастия настоящего и прошедшего времени представляли более широкое функциональное разнообразие, чем современные формы: они могли выполнять определительную, обстоятельственную, предикативную и субстантивную функцию. В древнерусском языке категория деепричастия еще была в процессе формирования, таким образом, обстоятельственное значение передавалось причастными формами. В отличие от деепричастия современного языка, древнерусское причастие в этой функции согласовалось с подлежащим оборота в роде, числе и падеже.

Хомский считает причастные и деепричастные клаузы функционально полными, так как, подобно другим клаузам, они содержат все аргументы, требуемые предикатом [ХОМСКИЙ 1986].

С точки зрения PRO в настоящей статье изучаются причастные обороты в функции обстоятельства. Причастия в вышеуказанной функции входят в ниже приведенные структуры, представляющие три типа:

⁵² Древнерусские примеры взяты из текста Суздальской летописи по Лаврентьевскому списку. Числа в скобках обозначают номера страниц по изданию КАРСКОГО [1926/1967]. Летопись была написана в 1377 году на гибридном языке: на смешанном церковнославянском языке русского извода и древнерусском. Таким образом текст может послужить материалом для диахронного изучения русского языка.

(62) и ѡни ꙗзычаше вѣзвратишас володимерю (402)
 Conj. Pron.Nom.pl.3. Part.act.praet.Nom.pl. V.Aor.pl.3. N.Dat.

(63) ѡн же не заѣмашь с ѡбжи своимъ и
 Pron.Nom.sg.3.masc.Partic. Partic.Part.act.praet.Nom.sg.masc. Prep. N.Instr.pl. Pron.Instr.pl. Conj.

з дѣтми и с половци а сѧ воротис ѡпть (341)
 Prep. N.Instr.pl. Conj. Prep. N.Instr.pl. Conj. Pron.Nom.sg.masc. V.aor.sg.3. Adv.

(64) и посласть ко андрѣви к гюргевичю ростовѣ
 Conj. Part.act.praet.Nom.sg.masc. Prep. N.Dat.sg. Prep. N.Dat.sg. N.Dat.

и проси ѿ него дщери за своего сыновца за стѣслава (350)
 Conj.V.Aor.sg.3.Prep.Pron.Gen.sg.3.masc. N.Gen.sg. Prep.Pron.Acc.sg.masc. N.Acc.sg.Prep. N.Acc.

В примере (62) выступает эксплицитно выраженное подлежащее в именительном падеже, в предложении (63) стоит эксплицитно выраженное подлежащее в дательном падеже, в то время как в структуре (64) подобно современному языковому состоянию появляется PRO подлежащее.

В древнерусском языке, как и в современном русском, обстоятельственные причастные обороты возводятся к ГГ базе. Исходя из примеров (62) и (64) в отличие от современного языка их распространение может считаться не только INFLP, как в современном русском, но и CP, поскольку в позиции их комплементаризера может употребляться союз.

Другая часть таких оборотов, как иллюстрирует пример (64), является AdvP по своему максимальному распространению, со следующей структурой:

[_{AdvP} [_{Adv} -uš-, -juš-, -aš, -jaš/-v-/-m-/-n-, -t-] [_{VP} V NP ...]]

Как и в современном языке, в этих оборотах без эксплицитно выраженного подлежащего предполагаем наличие PRO субъекта. О признаках этого PRO известно, что данные придаточные предложения не могут быть управляемы финитным предикатом матричного предложения, так как они являются не аргументами, лишь адъюнктами. PRO таким образом, становится анафоричным, и управляется подлежащим главного предложения.

Оборот «дательный самостоятельный», содержащий подлежащее в дательном падеже⁵³ представляет собой один из характерных причастных оборотов древнерусского языка. Он состоит из субъекта в дательном падеже и из причастия, согласованного с ним в роде, числе и падеже. DA обороты выполняют функцию обстоятельного придаточного предложения (напр. времени, цели).

(65) в лѣтѣ ꙗко ꙗко сѣдѣю гарославѣ кнзю
 Prep N.Acc. Num.Acc. Part.act.pres.Dat.sg.masc. N.Dat. N.Dat.sg

⁵³ В дальнейшем DA (Dativus Absolutus).

изславную в кыевѣ ѿѣха на нь изъѣздом
N.Dat. Prep. N.Loc. V.Aor.sg.3. Prep. Pron.Acc.sg. N.Instr.

чирниговскыи кнзъ стѣславъ (366)
Adj.Nom.sg.masc. N.Nom.sg. N.Nom.

(66) приѣхашю же юмоу в перемышль поца
Part.act.praet.Dat.sg.masc. Partic. Pron.Dat.sg.masc Prep. N.Acc. V.Aor.sg.3.

слатис г королеви мира прос (337)
Inf. Prep. N.Dat.sg. N.Gen.sg. Part.act.pres.Nom.sg.masc.

Кроме дательных субъектов, в причастных оборотах в тождественной функции может выступать и подлежащее в именительном падеже.

(67) и вси болре хотще свою правду поставити не хотху
Conj.Pron.Nom.pl.N.Nom.pl.Part.act.pres.Nom.pl.Pron.Acc.sg.fem.N.Acc.sg. Inf. Partic.V.Imperf.pl.3.

створити правды бжѣа (378)
Inf. N.Gen.sing. Adj.Gen.sing.fem.

(68) и пришедшю юму радъ бѣ изславъ
Conj. Part.act.praet.Dat.sg.masc. Pron.Dat.sg.masc. Adj.Nom.sg.masc.V.Aor.sg.3. N.Nom.

и створи шедъ великъ (320)
Conj. V.Aor.sg.3. N.Acc.sg. Adj.Acc.sg.masc.

Из двух состояний структур, легче поддается объяснению дательный субъект. Поскольку в русском дательные субъекты могут употребляться и в инфинитивных оборотах⁵⁴, дательный субъект DA структур толкуется с их помощью. Можно предположить, что вершиной клаузы является INFL. Субъект располагается в сестре INFL', где происходит присваивание дательного падежа. Данная позиция рассматривается обобщением позиции сестры V', которая структурно является позицией косвенного дополнения. Френкс предполагает, что субъект нефинитных клауз получает дательный падеж из-за данной структурной позиции.

Субъект DA оборотов обладает теми же семантическими ролями как каноническое подлежащее. Однако не дается объяснения для структур, содержащих номинативный субъект. Можно предположить, что данные причастные клаузы также возглавляются вершиной INFL, которая содержит признаки времени (Tense) и согласования (AGR). Наподобие финитных клауз ИГ субъект получает именительный падеж в позиции INFL SPEC-вершина. Данная

⁵⁴ Ему жаль эту девушку. Мне было легко говорить по-русски.

ситуация возникает только в том случае, если клауза является финитной, то есть INFL содержит признаки AGR и T. С другой стороны, причастные клаузы имеют только признак AGR. У них отсутствует собственный признак T, так как у них нет самостоятельной временной референции. Их признак времени возникает через взаимодействие признака аспекта с признаком T матричной клаузы.

Можно предположить, что существование причастных структур с номинативным субъектом указывает на промежуточное состояние языка, в котором функциональные признаки вершины INFL (T, AGR и Asp) находились еще в процессе формирования.

5. Итоги

В настоящей статье рассматривались правила использования и грамматические признаки пустого местоимения PRO. Развивая предположения Хомского, ограничившегося исследованием английского языка, мы постарались изложить и критически сравнить мнения Френкса и Тестельца относительно характеристики PRO в русском языке, а также сопоставить системы современного русского и древнерусского языков. Опираясь на выше изложенные теории и их распространение на изучение русского и древнерусского языков, мы пришли к следующим выводам.

1. Относительно падежных характеристик PRO Хомский исходит из того предположения, что местоимение PRO не обладает падежом, так как оно расположено в неуправляемой позиции, которая исключает возможность присваивания падежа. Изучение русских примеров указывает на более распространенный характер грамматических признаков PRO. Результаты исследований Френкса и Тестельца позволяют сделать вывод, что PRO обладает некоторыми прономинальными признаками (род, число), так как они могли быть идентифицированы в клаузах, содержащих PRO и в случае кванторных местоимений, и предикативных прилагательных.

2. Падежом следует заниматься отдельно от других прономинальных признаков PRO. Теория Тестельца о том, что PRO и само имеет значение падежа, является ошибочной, поскольку она противоречит условию приписывания падежа, согласно которому падеж могут иметь только управляемые элементы, обладающие тематической ролью.

3. Изучение древнерусских причастных структур показало, что часть этих конструкций, подобно современному состоянию языка, содержала PRO субъект. Другая часть, в отличие от современного языка содержала эксплицитно выраженный номинативный или дательный субъект. Предлагаемое Френксом конфигурационное объяснение для поведения местоименных кванторов, и чередование именительного/дательного падежей в «малых клаузах» успешно может применяться для объяснения конструкций «дательный самостоятельный». В то же время не найдено решения для интерпретации отношения причастных оборотов с номинативным и дательным субъектом.

Библиография

- АХМАНОВА 1969: Ахманова, О. С. Словарь лингвистических терминов. Москва.
- БАЛЛИ 1932/2001: Общая лингвистика и вопросы французского языка. (*Linguistique générale et linguistique française*. Paris 1932. перевод.) Москва.
- БЛУМФИЛД 1933: Bloomfield, L. *Language*. New York.
- ВАЛГИНА 1973: Валгина, Н. С. Синтаксис современного русского языка. Москва.
- ГАЛКИНА-ФЕДУРУК 1958: Галкина-Федорук, Е. М. Безличные предложения в современном русском языке. Москва.
- КАРСКИЙ 1926/1967: Карский, Е. Ф. (ред.) Суздальская летопись по Лаврентьевскому списку // Полное собрание русских летописей т. I. Москва, 290–491.
- КИФЕР 1992: Kiefer F. (ред.) *Strukturális magyar nyelvtan I. Mondattan*. Budapest.
- ЛЕКАНТ 1974: Лекант, П. Я. Синтаксис простого предложения в современном русском языке. Москва
- ЛОМОНОСОВ 1952: Ломоносов, М. В. Российская грамматика // Полное собрание сочинений. Т. 7. Труды по филологии. 1739–1758. Москва, Ленинград:
- МЕЛЬЧУК 1995: Мельчук, И. А. *Русский язык в модели «смысл $\Leftrightarrow$ текст»*. Москва – Вена.
- НОВИКОВ 2001: Новиков, Л. А. Современный русский язык. Санкт-Петербург.
- ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ 1900: Овсянико-Куликовский, Д. Н. Из синтаксических наблюдений: к вопросу о классификации бессубъектных предложений // Известия Отделения Русского Языка и Словесности Императорской Академии Наук 5: 1146–1186.
- РЕДФОРД 1999: Radford, A. *Syntax. A minimalist introduction*. Cambridge.
- РИЗЗИ 1982: Rizzi, L. *Issues in Italian Syntax*. Dordrecht.
- ШАХМАТОВ 1941/2001: Шахматов, А. А. Синтаксис русского языка. Москва.
- ТЕСТЕЛЕЦ 2001: Тестелец, Я. Г. Введение в общий синтаксис. Москва.
- ФРЕНКС 1995: Franks, S. *Parameters of Slavic Morphosyntax*. New York, Oxford.
- ФРОМКИН 2003: Fromkin, V. *Linguistics: Introduction to Linguistic Theory*. Malden, MA.
- ХОМСКИЙ 1965: Chomsky, N. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge (MA).
- ХОМСКИЙ 1981: Chomsky, N. *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht.
- ХОМСКИЙ 1986: Chomsky, N. *Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Use*. New York.
- ХОМСКИЙ–ЛАСНИК 1995: Chomsky, N. Lasnik, H. *The Theory of Principles and Parameters* // Chomsky, N (ред.) *The Minimalist Program*. Cambridge (MA), 13–127.
- ХОРСТЕЙН–ЛАЙТФУТ 1981: Horstein, N., Lightfoot, D. „Introduction” // Horstein, N., Lightfoot, D. (ред.) *Explanation in Linguistics*. London, 9–31.

Abstract

The Features of the Empty Pronominal Category PRO in Russian

The empty pronominal category PRO was introduced to linguistics by Chomsky. Based on the research of English examples Chomsky concluded that PRO lacks case as it is always ungoverned. The study of Russian examples, however, provides a better ground for the examination of the case features of PRO. Attempts to describe the case features of PRO in Russian have been made by Franks and Testelec. Comparing and contrasting their arguments the author comes to the conclusion that although PRO lacks case, it can transmit case features. The empty pronoun PRO was present in Old Russian as well. In chapter 4 the author tries to give an explanation of the dative subjects in dative absolute constructions.

О СТАТУСЕ ЗВУКОИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ СЛОВ В ЯЗЫКЕ¹

Живка КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА

1. Постановка проблемы

Для звукоизобразительных слов характерна прямая связь между звуковой формой и значением. Поскольку их значение может быть «звуковым» или «незвуковым», данный класс слов подразделяется соответственно на подклассы звукоподражательных и звуко-символических (образоподражательных) слов². Психологической основой последних является синестезия (буквально «соощущения», см. [MARKS 1975; RAMACHANDRAN–HUBBARD 2001]) или синестемия (буквально «соощущения» и «созмоции», см. [ВОРОНИН 1982, 85–86])³. С семиотической точки зрения звукоизобразительные слова относятся к иконическим⁴, неарбитрарным знакам языка, с точки зрения типа мотивированности – к фонетически мотивированным словам⁵.

Накопленный в последние десятилетия эмпирический материал вместе с теоретическими и экспериментальными исследованиями (см. подробный перечень таких работ в: [ВОРОНИН 1982: 13–18; MAGNUS 1997–2006]), доказал

¹ Исследование проведено при поддержке гранта № 68568 К, предоставленного венгерским фондом ОТКА.

² Следует подчеркнуть, что в терминологическом отношении лингвистическая область звукоизображения характеризуется большой пестротой: почти нет явления звукоизображения, которое бы называлось только одним термином, точно как нет и термина, который бы употреблялся однозначно.

³ Именно из-за неосознаваемости синестезии (или синестемии) звуко-символические слова труднее распознаются, чем звукоподражательные слова. Их идентификация возможна на основании комплексного учета всех их признаков (см. [КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2004]). Таким образом, звуко-символическое происхождение может быть доказано для таких названий маленьких шарообразных предметов, как: болг. диал. *барбóлки* 'маленькие комочки, которые появляются на одежде после ношения; комочки в креме', *каркалялика* 'экскремент козы или овцы; комок из хлеба', польск. *gogółka* 'завязь плода на дереве', русск. диал. *кукелёк* 'буто́н, нераспустившийся цветок', *пу́тулэк* ласк. 'буто́нчик', *пу́турушка* ласк. 'буто́нчик' (более подробно см. [КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 1999–2000; 2006a]); для таких иронических названий человека, как: русск. диал. *гагáра* 'о высоком, плохо сложенном существе (о высокой, неуклюжей, плохо сложенной женщине; о лошади)', *дунду́ля* 'болван, дылда, верзила, осто́лоп, долгоязы́ый человек', *дылда* 'глу́пый, простоватый человек высокого роста' (более подробно см. [КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2006b]) и др.

⁴ Согласно теории Пирса, разграничивающей три типа знаков: иконы, индексы и символы, иконами называются такие знаки, которые характеризуются подобием между означающим и означаемым [PEIRCE 1932].

⁵ О трех типах мотивированности – семантической, морфологической, фонетической – см. [УЛЬМАН 1970: 255].

реальность звукоизображения. По словам С. В. ВОРОНИНА, «ныне мало кто отважится усмотреть в разработке проблемы связи звука и значения в слове дилетантство» [1982: 3]. Сложилось, однако, мнение, что звукоизобразительные слова не характерны для всех языков в одинаковой степени, что они отсутствуют в западноевропейских, славянских и классических языках [МЕЛЬНИКОВ 1969; ХУСАИНОВ 1990: 158, NUCKOLLS 1999: 228]. Такая констатация пересекается с фактом, что в этимологических словарях индоевропейских, в том числе и славянских языков почти нет гипотез о звукосемантическом происхождении слов. Но как отмечает К. Ш. ХУСАИНОВ в цитированной статье, «отсутствие тех или иных звукоизобразительных форм в ряде современных языков еще не означает, что они не употреблялись в прошлом. Вполне возможно, что этимолого-фоносемантический поиск позволит реконструировать изначальную звукоизобразительность ряда слов, в современных языках функционирующих как нейтральные» [1990: 163]. В принципе, исследователи звукосемантизма подчеркивают, что в своей эволюции многие звукосемантические слова подвергаются своеобразной «маскировке». С. В. Воронин отмечает также, что «маскировка» звукоизобразительной природы слова – «основная объективная причина недостаточной разработки звукоизобразительных (дескриптивных) этимологий» [1982: 151]. Иногда детальный анализ языкового материала выявляет наличие звукоизобразительных слов в языках, о которых считалось, что полностью отсутствуют. См. о койсанских языках, о которых считалось, что не имеют звукоизобразительных слов (в этих языках называемых идеофонами), статью К. Килян-Хац, доказывающую противоположное [KILIAN-HATZ 2001: 163].

Следовательно, актуальным является рассмотрение вопроса об универсальности или специфичности звукоизобразительных слов и места, которое занимают в языке по линии центр – периферия.

2. Универсальность звукоизобразительных слов

На основании публикаций, представленных в сборнике под именем «Звукоизобразительность» ('Sound Symbolism') [HINTON at al. 1994] и более ранних работ К. М. Чан заявляет, что результаты исследований уже «не оставляют сомнения... что звукоизобразительность широко распространена в языках мира. Более того, она играет значительную роль, особенно на уровне эмоций» [CHAN 1996: 1]. А во введении к сборнику, где опубликованы доклады Первого международного симпозиума по звукоизобразительным словам, состоявшегося в 1999 году в Германии, его составители Ф. К. Е. Фолц и К. Килян-Хац в качестве первого вывода отмечают следующее: «звукоизобразительные слова (в работе авторов названы идеофонами, замечание мое: Ж. К.-З.) обнаружены в большем количестве языков, чем ожидалось. Несмотря на то, что данные языков настоящих публикаций нельзя считать представительными, все же есть основание принять, что такие слова существуют во всех языках

мира. Они являются универсальной категорией» [VOELTZ–KILLIAN–HATZ 2001: 3].

В принципе, об универсальности языкового явления на первом месте свидетельствует его распространенность по всем языкам. Это является индуктивным аргументом универсальности. Поскольку цитированное утверждение не основано на материале всех языков, его можно считать базированным в большой степени на интуиции. Это не означает, однако, что оно ошибочно. Интуиция лингвиста, основанная на опыте, способна уловить тенденцию, в сторону которой можно будет сделать аргументированные научные выводы при проведении соответствующих анализов. Все-таки для доказывания универсальности звукоизобразительности как языкового явления, когда отсутствуют данные ее всеохватности, необходимы другие аргументы, дедуктивного характера. Такими являются: соответствие явления общим языковым законам, его наличие в так называемых «примитивных»⁶ языках (или языках примитивных обществ, для которых свойственно примитивное мышление), раннее проявление в речи детей, устойчивость при афатических нарушениях. Универсальное примитивно. Именно поэтому характерно для всех языков. Поэтому и рано проявляется в речи детей, характеризуется стабильностью при афатических нарушениях, рано зародилось и в языке как социальное явление.

2.1. Соответствие общим законам

Вопрос о закономерности звукоизобразительности можно поставить, с одной стороны, на философскую основу и рассматривать его в свете всеобщей диалектической закономерности – стремления содержания и формы к взаимосоответствию (см. такой подход в: [ЖУРАВЛЕВ 1974; 1976]). Как отмечает А. П. Журавлев, в знаковых системах эта закономерность проявляется как стремление знаков к мотивированности ([ЖУРАВЛЕВ 1974: 6, 9]). Мотивированность особенно важна при рождении нового знака (см. [МАСЛОВ 1987: 114]). Так, в момент своего рождения каждое слово мотивировано либо фонетически, либо семантически или морфологически⁷. Мотивированность важна и при восприятии и запоминании индивидом нового знака. Стремление к мотивированности знака в данном случае может проявиться в так называемой «народной этимологии» (см. термин в: [ПИЗАНИ 1956: 128–140; БУДАГОВ 1965: 78–82; МСМАНОН 1995: 75: 183–184])⁸, в ос-

⁶ Несмотря на полемичность понятия «примитивности» из-за возможности интерпретировать его как что-то плохое, уничижающее язык или культуру, в данном исследовании все же будем использовать данное понятие из-за его когнитивной адекватности, дистанцируясь от любых моралистических оценок. Дефиницию понятия см. ниже.

⁷ Это правило не касается в такой сильной степени имен собственных.

⁸ Данное явление известно еще как «этимологическая реинтерпретация» [SIENKOWSKI 1972: 22], «паронимическая аттракция» [АХМАНОВА 1966: 313], «ремотивация» [СЕТАРОВ 1988: 34], «резимологизация» [АРКАДЬЕВА 1990: 11].

мыслении семантики слова на основании его звуковой формы⁹, а также в образовании нового слова, не отличающегося лексическим значением от словообразующей основы, отличающегося лишь эксплицированной мотивированностью (об аффиксах со структурной функцией см. [SLAWSKI 1974: 115]). Случаи вторичного звукоимовизма, связанного со случайным накоплением в рамках конкретного языка определенного количества слов с формально-семантическим параллелизмом (см. [SIEBERER 1947; ЛЕВИЦКИЙ 1969: 124]), тоже можно объяснить стремлением знака к мотивированности.

Стремление содержания и формы знака к взаимосоответствию можно рассматривать также в парадигме теории Ч. Пирса как стремление к иконичности (см., например, [WAUGH 1993: 84]). При этом следует учитывать все три типа икон: образы, диаграммы и метафоры – все три, характеризующиеся своеобразным сходством между формой и значением. Звукоподражание и звукоимовизм (т. е. фонетическая мотивированность) соответствуют образной иконичности. Диаграмматическая иконичность основана на соотношении частей объекта друг к другу. На соотношении (между частями слова) основана и морфологическая мотивированность. Поэтому ее можно считать проявлением диаграмматической иконичности. Метафорической иконичности соответствуют случаи семантической мотивированности. Случаи конвенционального звукоимовизма (образования фонем, т.е. кластеров согласных, отличных от морфем, которые в результате конвергентных процессов приобретают общие звукоимовические значения (см. [BOLINGER 1940; HOUSEHOLDER 1946])) соответствуют диаграмматической иконичности, так как основаны на аналогии (а, следовательно, и на соотношении) и образной иконичности, так как предполагают связь между подобными образами.

Есть доказательства, что иконичность можно наблюдать во всех формах языка: устной, письменной, жестомимической, а в звуковом языке – на всех его уровнях (см. [WESCOTT 1971]). Р. Уескот отмечает, что «все языки богаты иконическими элементами. Более того, многие символы современных языков когда-то были иконами». Автор формулирует три, по его мнению, «в одинаковой степени возможные» гипотезы относительно сосуществования икон и символов в языке, которые аналогичны теориям космогенезиса. Это (1) гипотеза большого взрыва (Bing Bang Theory), согласно которой «язык когда-то состоял исключительно из икон, но эта пан-иконичность была разбита введением символов, которые впоследствии стали заменять иконы, что будет продолжаться до тех пор, пока язык, в конце концов, не станет... полностью символическим»; (2) гипотеза равновесия (Steady State Theory), согласно которой, «по мере того, как первичные иконические знаки переходят в символы... создаются новые иконы для компенсации нарушенного рав-

⁹ Этот случай хорошо иллюстрируют известные эксперименты, которые состоят в следующем. Испытуемым лицам предлагается набор выдуманных слов и картинки с задачей угадать какое слово какой картинке соответствует. При этом наблюдается поразительное совпадение ответов. См., например, [KÖHLER 1947; Горелов 1969, 1974].

новесия»; (3) теория колеблющейся вселенной (Oscillating Universe Theory), согласно которой «относительная пропорция иконизма и символизма в языке колеблется медленно, но ритмически» [1971: 426–427].

Что касается первой гипотезы, отметим, что не становится ясным как в языке «вводятся» символы, в результате какого договора. Как было уже сказано, каждое слово в момент своего создания мотивировано (фонетически, семантически или морфологически). Новые корни в результате договора не создаются. Как отмечает В. Кох, основываясь на физиологических и невролингвистических данных: «В принципе, символы, или арбитrarные связи, никогда не создаются как таковы. Они являются естественным продуктом индексного и иконического семиозиса». Таким образом, заключает автор: «почти каждое слово или морфема в любом языке можно возвести к какой-либо иконической этимологии. Люди создали три первичные следующие друг за другом схемы образования слов: 1. *ta ta* схему (как в словах *tama* и *rapa*), 2. *bow wow* схему (как в словах типа *cuckoo* или *bow wow*), 3. *ding dong* схему (как в словах типа *weeny* ‘маленький’, *teeny*, *tiny* ‘то же’») [Koch 2001]. О первичности иконических элементов в эволюции языка см. также [Воронин 1982: 129–145; VORONIN 2000; ALLOTT 1989; BURLING 1999; ROLFE 2000], где приводятся и аргументы из психолингвистики, нейролингвистики, неврологии, лингвистической типологии и философии.

Очень показательны наблюдения над жестовым языком американских глухонемых (ASL)¹⁰. Как показали современные психолингвистические исследования, «жестовый язык является полноценным языком, сравнимым по сложности с устным языком» [БОНВИЛЛИАН и др. 1984: 136]. Поэтому выводы, которые касаются принципов функционирования жестового языка, должны быть релевантными и для звукового языка. В цитированном исследовании Р. Уескот подсчитал, что 25% жестов ASL являются иконами, а три четверти остальных 75% тоже выводимы из иконических жестов. Автор отмечает, что остается открытым вопрос «являются ли меньшинство знаков, для которых не очевидно развитие от икон, тоже наследниками старых икон, чья длительная стилизация эффективно их маскировала, или они изначально возникли как символы» [1971: 418]. Исследование Н. Фришберга, посвященное эволюции ASL, показало, что существует «устойчивая тенденция изменения знаков в сторону арбитrarности, а не поддержания иконичности». Кроме того, автор отмечает, что наблюдения над ASL показали, что «новые иконические знаки *ad libitum* не вводятся» и этот факт говорит о том, что в развитии языка невозможна гипотеза равновесия (Stady State Theory) [FRISHBERG 1975: 696, 718]. Представленные факты жестового языка свидетельствуют о том, что система из иконических знаков более примитивна и развивается в сторону более совершенной системы, состоящей из символических знаков.

¹⁰ Это жестовый язык, который исследован в самой большой степени и в синхроническом, и в диахроническом аспекте, прежде всего психолингвистикой.

Закономерную эволюцию икон в символы нельзя объяснить стремлением формы и содержания к взаимосоответствию. По словам А. П. ЖУРАВЛЕВА, «если бы эта тенденция превратилась в жесткую связь, знаковая система потеряла бы возможность саморазвития. Отсюда вторая тенденция – к произвольности как стремление к свободе развития» [1976: 20]. В соответствии с этой тенденцией, в своей эволюции фонетически мотивированные слова, как и все другие слова, стремятся избавиться от изначальной мотивированности и превратиться в обычные конвенциональные деэтимологизированные обозначения. В таких словах «сильное и четкое лексическое значение делает ненужным о с о з н а н н о е обращение к символике звучания, и она приобретает латентный характер, скрываясь от внимания не только носителя языка, но и исследователя» [ЖУРАВЛЕВ 1974: 142]. Именно поэтому происходит маскировка звукоизобразительности, о которой шла речь выше. Поэтому и утверждение об иконическом характере языка выглядит неприемлемым с точки зрения развитого языка, какими являются и большинство из современных языков. С этой же точки зрения более верным является утверждение об арбитрарном характере языка в духе известного постулата теории СОССЮРА [1977: 100–102]. Система из символических знаков более совершенна. Она более экономна и более эффективна, так как из-за возможности семантического развития (по причине немотивированности знаков) с одним означающим может связаться больше, чем одно означаемое.

Однако, перегрузка языковой системы конвенциональными знаками-символами, т.е. немотивированными словами может привести к торможению семантической памяти, которая должна сохранять все знаки без их возможной выводимости друг из друга, а также без опоры на примитивную прямую связь между формой и значением. Как отмечает Л. Во, постоянное нарастание словаря в связи с социокультурными изменениями, которые язык отражает, приводит к тому, что в языковой системе все сильнее начинает проявляться тенденция к иконичности. Потому что «функция звука языка, в первую очередь, состоит в том, чтобы установить различие между словами и во вторую – создать огромное множество идентифицирующих ассоциаций между формой и значением слов» [WAUGH 1993: 80]. Таким образом, стремлением к иконичности реализуется принцип когнитивной экономии.

Статус звукоизобразительных слов в языке и их эволюцию можно рассмотреть также с когнитивной точки зрения, с учетом о б щ и х п р и н ц и п о в р а з в и т и я п о з н а н и я. Приложение такого подхода к языку уместно, так как язык тесно связан с познавательной деятельностью человека и тоже предполагает развитие. Многое может объяснить э в о л ю ц и о н н ы й п о д х о д, обоснованный Х. Вернером и Б. Капланом. Согласно этому подходу, где бы не происходило развитие, оно предполагает изменение состояния, для которого характерна сравнительно недостаточная дифференциации, в состояние с нарастающей дифференциацией и интеграцией в иерархические структуры [WERNER–KAPLAN 1956: 866]. Как отмечают авторы, данный подход характеризуется всеохватностью, так как приложим к разным биологиче-

ским феноменам. Во всех развивающихся организмах можно увидеть общий принцип развития от неопределенности к определенности (или от меньшей определенности к большей определенности).

В контексте данного принципа развития понятие примитивности, важное для дефинирования универсальности явлений, получает когнитивную трактовку. Примитивность – относительная величина. Более примитивным является то, что по линии развития от состояния с отсутствием дифференциации к состоянию с вырисовывающейся четкой дифференциацией и иерархической организацией стоит ближе к первому полюсу. Как отмечают Х. Вернер и Б. Каплан, данная трактовка примитивности существенно отличается от темпоральной. Согласно темпоральному принципу более примитивным является то, что проявляется раньше. Трактовка примитивности с точки зрения эволюционного подхода Х. Вернера и Б. Каплана сущностная. По мнению авторов, порядок проявления разных феноменов в эволюции организма соответствует их развитию к дифференциации. Тем самым проявляется убывание их примитивности. Следует подчеркнуть, что существенная разница между темпоральной и сущностной трактовкой примитивности состоит в том, что первая способна выявить сопоставленную примитивность явлений, а последняя отвечает на вопрос, почему данное явление более примитивно. Кроме того, важно иметь в виду и следующее. Как отмечают Х. Вернер и Б. Каплан, примитивные явления никогда не исчезают. Они возможны и в развитых организмах, но для организмов, находящихся на полюсе отсутствия дифференциации, они являются единственно возможными [WERNER–KAPLAN 1956: 868–871]¹¹.

С точки зрения рассмотренного эволюционного подхода, о звукоподражании и звукоимовности (т.е. о звукоизобразительности, фонетическом способе мотивированности, иконичности) можно сказать следующее. Звукоизобразительность примитивна. Также и среди трех способов мотивированности фонетическая мотивированность самая примитивная. Более примитивной является и иконичность в сопоставлении с конвенциональностью. И это так не потому, что звукоизобразительные, иконические слова, и фонетическая мотивированность вместе с тем первыми проявляются в речи ребенка (см. об этом ниже), а потому, что стоят на полюсе, характеризующемся отсутствием дифференциации. Фонетически мотивированные слова в момент своего создания значимы сами по себе, а не посредством оппозиций (формальных и семантических), которые образуют с другими словами языка. Когда такие слова вступают в отношения противопоставления с другими словами языка и включаются в иерархические структуры, о них уже можно сказать, что превратились в обычные конвенциональные обозначения. Кроме того, звукоизобразитель-

¹¹ Идею о том, что в развитом языке в одной синхронной плоскости сосуществуют явления разной когнитивной сложности, созданные на разных этапах развития человеческой познавательной деятельности, формулируют многие ученые. Их выводы основаны как на исследовании онтогенеза, так и филогенеза. См., например, [Лотман 1978: 8; Обухова 1981: 35; Пенчева 1998: 24; Гринфилд 1984: 217, 219].

ные слова могут быть отнесены к явлениям примитивным (т. е. с отсутствием четкой дифференциации) также по следующим причинам:

- В момент своего создания они тесно связаны с внеязыковой реальностью.
- Их форма и значение характеризуются диффузностью.
- Синестезия, на которой основан звукоимовизм, как отмечают Х. Вернер и Б. Каплан, относится к явлениям с отсутствием дифференциации [WERNER–KAPLAN 1956: 867], так как по дефиниции характеризуется смешиванием, не различением ощущений разных модальностей.

Все эти факты подкрепляют гипотезу об универсальности звукоизобразительности по причине ее когнитивной примитивности. Как примитивное явление она должна быть единственно возможной на ранних этапах онтогенеза и филогенеза звукового языка. Поскольку примитивные явления не исчезают и в развитых организмах, звукоизобразительность можно наблюдать и в языках развитых культур, но как периферийное явление, в более низких регистрах речи. Так можно объяснить и факт констатированного количественного различия звукоизобразительных слов в разных языках. Исследованные языки находятся на разных ступенях своего развития от недифференцированного функционирования к дифференцированному, специализированному и иерархически интегрированному. В языках, для которых регистрируется изобилие звукоизобразительных слов, в сущности, исследуются регистры, которые соответствуют низким регистрам речи развитых языков. В то же самое время, при исследовании развитых языков, с утвердившейся письменной традицией, внимание исследователей сосредоточено главным образом на высоких регистрах, потому что они являются более представительными для этих языков. А там оказывается, что звукоизобразительных слов с осязательной примарной связью между формой и значением почти нет.

2.2. Данные языков примитивных обществ

Наблюдения над языками примитивных обществ тоже могут дать сведения об универсальности звукоимовизмических слов. Уже накопилось довольно большое количество антропологических исследований таких языков. В этих языках не только можно увидеть изобилие фонетически мотивированных слов – звукоподражательных и звукоимовизмических, но и вообще само отношение примитивного человека к языковому звуку.

Как отмечают антропологи, исследующие эти языки, звук в них характеризуется особыми свойствами. В обобщающем труде, посвященном звукоизобразительности, Дж. Наколс, ссылаясь на исследования разных авторов, подчеркивает, что в примитивном обществе звук языка наделен чрезвычайной силой, которая следует из убеждения людей, что существует взаимосвязь

между речью, дыханием и движением; звуки обладают властью привлекать добро и прогонять злые силы; говорить и петь во время ритуала означает контролировать воздух и тем самым создавать порядок, гармонию и красоту; при помощи звука возможно единение с вышестоящей природой и т.д. [NUCKOLLS 1999: 226–228]. Иными словами, отношение к звуку речи отражает мировоззрение примитивного человека, а в нем природа одушевлена, и единение с ней занимает важное место. Для языка кхое, например, на котором говорят в Намибии, «звуки и шумы природы окружающей среды воспринимаются в отчетливой антропоморфической перспективе, как „высказывания” и „цитаты” животных и объектов мира» [KILIAN-HATZ 2001: 162]. Любопытный факт отмечает также С. Фильд относительно языка калули, на котором говорят в Новой Гвинее. «Согласно мифам и космологии народа калули, птицы и люди могут переходить друг в друга в жизни и смерти». Это единение полное и в нем важное место занимает звук, воплощенный в песнях-рыданиях. Этот звук для калули «глубоко основан» на звуках природы [FELD 1987: 192, 207].

Все это разные проявления стремления звуков речи примитивного человека к иконичности. Кроме того, эти факты можно интерпретировать и с точки зрения эволюционного подхода Х. Вернара и Б. Каплана. Единение субъекта с природой, как и само магическое мышление, иллюстрируют, с одной стороны, отсутствие строгой дифференцированности между субъектом и окружающей действительностью. С другой стороны, недифференцированностью характеризуются и звуки, при помощи которых осуществляется это единение с природой, так как они иконичны и значимы сами по себе, а не посредством оппозиций, которые образуют с другими звуками языка. Иными словами, языки примитивных обществ показывают, что звук речи в них наделен изначальной семантической (или, скорее всего, стремлением к семантической), и это является его примитивным, а следовательно, и универсальным свойством.

2.3. Данные детской речи¹²

Звукоизобразительные слова преобладают и на ранней стадии развития детской речи (См., например, [WERNER-KAPLAN 1963: 47; ШАХНАРОВИЧ 1979: 169; НЕГНЕВИЦКАЯ-ШАХНАРОВИЧ 1981: 22–23; REICH 1986: 37]). На-

¹² Интерпретация детского языкового развития в качестве микродиахронии по отношению к языковой эволюции является утвердившимся исследовательским подходом типологического языкознания. Он представляет собой проявление лингвистической ретроспективной экстраполяции (т. е. распространения фактов наблюдаемых состояний языка на ненаблюдаемые) [ВОРОНИН 1982: 122–123]) и биогенетического закона Хекеля, согласно которому «развитие индивида повторяет развитие вида (онтогенез повторяет филогенез)». Этот подход основывается на постулате, согласно которому «индивидуальные и социальные процессы языка подчиняются одним и тем же общим законам» [УСПЕНСКИЙ 1969: 9]. Более подробно о сопоставимости эволюции детского языка и эволюции языка как социального явления см. [КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2000: 30–58].

блюдения показывают, что для ребенка связь между обозначаемым предметом и обозначающим словом основана на сходстве – между материальной оболочкой слова и материальными, чувственно воспринимаемыми признаками предметов. Иными словами, для ребенка важно взаимосоответствие между формой и значением языкового знака. Поэтому для детской речи особенно характерна тенденция к его мотивированности. Она ярко выражена и при восприятии нового знака ребенком, при чем детская семантическая память стремится открыть его мотивированность (см. [КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2000: 72–83], где анализируются случаи детской ремотивации).

В детской речи можно наблюдать также противоположную тенденцию развития знака – к его немотивированности. Ее результатом является «денатурализация» знака, о которой пишут Х. Вернер и Б. Каплан [WERNER–KAPLAN 1963: 106]. На материале детской речи можно наблюдать, как происходит превращение иконического слова в символическое, как осуществляется маскировка фонетически мотивированного слова, когда оно начинает обозначать и другие предметы на основании какой-либо связи с первоначальным денотатом знака (см. [КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2000: 83]).

Существуют также наблюдения относительно символического употребления конкретных звуков в ранней детской речи. Например, Р. Якобсон заметил, что детские названия матери во многих языках содержат назальные консонанты. Автор объясняет этот факт тем, что дети издают назальные звуки при сосании. Таким образом назальные звуки стали символизировать мать [ЯКОБСОН 1962: 542]. Х. Вернер и Б. Каплан отмечают, что очень рано в речевом поведении ребенка появляется указательный жест и вокализации типа *da*, *ta*, *da-da*, которые выполняют указательную функцию [WERNER–KAPLAN 1963: 77, 83, 161]. Об указательной функции согласных *t* и *d*, которые артикулируются в результате якобы указывания языком на объект см. также [БОРОНИН 1982: 137], где цитированы многие исследования по этому вопросу.

Данные факты можно интерпретировать также с точки зрения эволюционной теории Х. Вернера и Б. Каплана. Как отмечают авторы, в когнитивном развитии индивида происходит движение от «состояния, относительно обобщенного и недифференцированного, в сторону нарастания дифференциации и иерархической организации» [WERNER–KAPLAN 1963: 7]. Авторы описывают это изменение, используя такие противопоставленные понятия, как «диффузный» и «оформленный», «холистический» и «аналитический», «синкретический» и «дискретный», которые фиксируют полюсы, между которыми осуществляется развитие. Ранние звукоизобразительные слова в речи ребенка соответствуют его магическому мышлению, отсутствию дифференциации между субъектом, его речью и объективной действительностью.

Рассмотренные факты детской речи и их трактовка свидетельствуют о большей примитивности фонетического способа мотивации по сравнению с морфологическим и семантическим способом и одновременно с тем – об его универсальности и древности.

2.4. Данные нейрофизиологии и нейролингвистики

Нейрофизиология и нейролингвистика доказали, что оба полушария мозга выполняют языковые функции, но у каждого своя специализация. Установлено, что со структурами левого полушария (при норме доминантного) связаны эволюционно-молодые функции мозга – высшие языковые процессы и абстрактное мышление. Со структурами правого полушария связаны более древние механизмы речеобразования и анализа звуков речи (см. [БОЛОНОВ–ДЕГЛИН 1976: 193–194]). Бóльшая древность функций правого полушария доказывается также фактами онтогенеза. На основе электроэнцефалографических данных обнаружено, что у детей правое полушарие раньше созревает и в первые годы жизни ребенка доминирует над левым [КОЛЬЦОВА 1980: 32]. Так, в духе биогенетического закона Хекеля устанавливается параллелизм между фило- и онтогенетическим развитием в сторону доминирования левого полушария над правым.

Левое и правое полушарие функционируют по-разному при распознавании и продукции звуков языка. Левое полушарие обрабатывает опосредованные сигналы, базированные на фонемных оппозициях, а правое – сигналы, которые «обнаруживают прямое, непосредственное, остенсивное отношение между их внешней, материальной формой и тем, что они обозначают» [ЯКОБСОН 1985: 271, 274, 283]. Аналитическое левое полушарие отвечает за структурную организацию фонем языка. Как отмечают Л. Я. БОЛОНОВ и В. Л. ДЕГЛИН, «в норме левое полушарие осуществляет классификацию фонем по дифференциальным признакам и поддерживает иерархию этих признаков, обеспечивая устойчивость фонологической системы языка» ([1976: 133], выделено мной: Ж. К.-З.). Если интерпретировать этот вывод с точки зрения эволюционного принципа Х. Вернера и Б. Каплана, можно сказать, что левое полушарие ответственно за развитые функции языка, характеризующиеся дифференциацией и иерархической организацией. Функции правого же полушария более древние и одновременно с тем более примитивные. Примитивны не из-за своей древности, а из-за недифференцированности. Именно поэтому являются и древними. Данный эволюционный принцип объясняет и развитие в сторону левополушарной доминантности.

Так как звукоизобразительные слова представляют собой сигналы с остенсивной связью между формой и значением, они являются функцией правого полушария, т.е. полушария с более древними, более примитивными функциями. Таким образом, и физиологические данные доказывают примитивность и универсальность звукоизобразительных слов. Они доказывают также закономерность их конвенциализации, переход в класс арбитратрных знаков, в которых фонемы наделены в основном выполнением смысловоразличительной функции.

2.5. Факторы, ограничивающие распространение звукоизобразительных слов

Существуют, однако, факторы, которые противодействуют звукоизобразительным словам: внутренние, собственноязыковые, и внешние (экстралингвистические). В противоборстве противоположностей и состоит диалектика развития.

2.5.1. Внутренние факторы

Как было отмечено выше, иконическим знакам языка противодействует тенденция к немотивированности, которая превращает звукоизобразительные слова в обычные конвенциональные обозначения. Связь между звуком и значением приобретает условный характер. Также и эволюционный принцип развития к дифференциации и иерархической организации превращает слова с прямой связью между формой и значением в структурированные единицы языковой системы, которые значимы посредством оппозиций с другими единицами языка. Нарушается характерная для фонетически мотивированных слов первоначальная формальная и семантическая диффузность. В результате действия этих тенденций такие слова деэтимологизируются. По словам Р. А. БУДАГОВА, деэтимологизация представляет собой прогрессивный процесс, вызванный развитием языка и мышления [1965: 82–83]. Деэтимологизированное звукоизобразительное слово свободно эволюирует и может также развить абстрактные значения и образовать новые слова. Как отмечает С. В. Воронин, такие слова «вторгаются» и в область терминологии [VORONIN 2000: 149]. Но все-таки следы их первоначального иконического характера должны остаться. По этим следам этимологический анализ может вскрыть их первоначальную природу.

Некоторые авторы высказывают также мнение, что живучесть звукоизобразительных слов зависит и от такого собственно лингвистического фактора, как грамматический строй языка, который может содействовать естественному процессу их денатурализации (см. [МЕЛЬНИКОВ 1969; ХУСАИНОВ 1990]). Во флективных языках с развитой системой окончаний и суффиксов адаптация звукоизобразительных слов к грамматической системе языка путем приобретения определенных окончаний и суффиксов способствует их переходу в конвенциональный словарный состав. Иными словами, грамматическое приобщение к языковой системе содействует также фонологическому и лексическому приобщению слов. В языках с бедной морфологией звукоизобразительные слова не различаются формально от обычных слов и, таким образом, не происходит их морфологическая адаптация, которая бы ускорила процессы их фонологической и лексической адаптации.

2.5.2. Экстралингвистические факторы

Есть основания считать, что существуют и экстралингвистические факторы, противодействующие звукоизобразительным словам. У. Самарин в качестве одного из постулатов, на котором может опираться исследование звукоизобразительных слов (поскольку идет речь в основном относительно африканских языков, автор употреблен термин «идеофон»), формулирует утверждение, которое гласит: «Урбанизованные носители языка владеют более бедным запасом звукоизобразительных слов, чем остальные их сонародники и употребляют их менее компетентно» [SAMARIN 2001: 323]. В исследовании на материале языка уолаита (Южная Ефиопия) А. Амха приходит к подобному выводу и отмечает, что урбанизация существенно ограничивает использование идеофонов. Они почти отсутствуют в школьных учебниках, в переводах библии, в то время как вне городов активно используются [АМНА 2001: 49]. Т. Чайлдс делает интересное социолингвистическое наблюдение над речевым поведением южноафриканских молодых городских жителей, которые используют в качестве более престижного сленг языка зулу, известный под именем айсайкамто (Isicamtho). В этом сленге звукоизобразительных слов почти нет. Автор отмечает, что этот тип слов в зулу маркирует «местный идентитет», относит тех, кто их использует, к грубым жителям глубокой провинции [CHILDS 2001: 66]. Фактором, ограничивающим употребление звукоизобразительных слов, считается также образованность и связанная с ней высокая языковая культура (см. [KUNENE 2001]). Образованность предполагает владение стилистикой языка. С социолингвистической точки зрения этот факт означает способность правильно оценивать различия речи как свойственные разным регистрам, употребляемым в разных ситуациях. А звукоизобразительные слова характеризуют провинциальную, непрестижную речь.

Но как отмечает Дж. Наколс, только эти экстралингвистические факторы недостаточны для такого мощного противодействия звукоизобразительности, которое было бы критическим для ее распространения и сохранения. Автор приводит аргументы, что решающую роль играет изменение мировоззренческого отношения к природе. Такое изменение, по мнению автора, происходит под влиянием религии и других идеологий. Дж. Наколс отмечает, что образ «низвергнутой» природы, антагонистической к людям, который создает христианство, идеи Ренессанса о природе как о грубой субстанции для создания механизмов, современные философские идеи о природе как о системе процессов, которые расходуют или рассеивают энергию, способствуют изменению отношения к ней. Это измененное отношение оказывается критическим для существования звукоизобразительных слов. Автор подчеркивает, что факт большого количества таких слов в японском языке, несмотря на высокую степень урбанизации вследствие индустриализации, подкрепляет данную гипотезу. Японская культура базируется на идеях о природе, которые коренным образом различаются от христианских идей. Древний шинтоизм и буддизм способствовали сохранению одухотворенного восприятия природы

[NUCKOLLS 2004: 133–134]. Поэтому и отношение к ее звукам, которые охотно пересоздаются языковыми средствами, не противодействует звукоизобразительным словам.

2.6. Выводы относительно универсальности звукоизобразительных слов

Итак, есть все основания считать, что звукоизобразительность (фонетическая мотивированность, иконичность) в ее разновидностях: звукоподражание и звукосимволизм, имеет универсальный характер. Причина – ее когнитивная примитивность. Поэтому фонетически мотивированные слова первыми появляются в речи детей, ими изобилуют и примитивные языки. Поскольку универсальный характер звукоизобразительности доказывается не индуктивным, а дедуктивным путем, ее следует считать обязательной. Следовательно, во всех языках, в соответствующих регистрах должны иметься звукоподражательные и звукосимволические слова. Это означает также, что носители всех языков способны создавать и понимать такие слова.

Признание универсальности звукоизобразительных слов приводит к выводу не только о их древности, но и о изначальности, «отприродности» иконических знаков. По словам С. В. ВОРОНИНА, «примат... изобразительного, естественно мотивированного над конвенциональным, произвольным ныне, в свете данных современной науки, уже неоспорим» [1982: 145].

Звукоизобразительности противодействует языковая тенденция развития знака к немотивированности и всеобщий эволюционный принцип развития к дифференциации и иерархизации. Таким образом, фонетически мотивированные слова, как и все другие мотивированные слова, деэтимологизируются, превращаясь в обычные немотивированные конвенциональные обозначения. Все это приводит к усовершенствованию языка как средства познавательной деятельности и коммуникации. Следовательно, многие современные арбитрные знаки могут оказаться наследниками древних фонетически мотивированных слов.

Использованию фонетически мотивированных слов противодействуют также экстралингвистические факторы: образованность, урбанизация, а также религиозные и философские идеи, уничижающие роль природы в жизни человека.

Важно подчеркнуть, что универсальность звукоизобразительности не означает ее изобилие в языках. Универсальность звукоизобразительности не означает и ее одинаковую представленность во всех языках, потому что разные языки находятся на разной стадии своего развития. По причинам когнитивным, в одних языках (примитивных, древних, также в праязыках) она может занимать близкое к центру место, в других – относиться к периферийным явлениям.¹³ Важно, что ее можно открыть в регистрах (обычно низких) всех

¹³ Поэтому в синхронном аспекте, относительно развитых языков, взгляд Соссюра и его последователей, что звукоподражательные слова не являются органическими элемен-

языков. По дефиниции, универсальность языкового явления означает его представленность во всех языках или большинстве языков (см. [НИКОЛАЕВА 1990: 535]), а не его изобилие.

Поэтому нельзя принять реакции против идеи об универсальности звукоизобразительности, потому что они основаны на исследовании видимой поверхности языков. Например, в рецензии на сборник докладов по звукоизобразительности (идеофонам) [VOELTZ-KILLIAN-HATZ 2001: 3] Н. Габас отмечает следующее: «Если мы примем первое утверждение (что идеофоны, т.е. звукоизобразительность, – явление универсальное; замечание мое: Ж. К.-З.), мы должны поверить, что в английском языке, например, есть система идеофонов, которая сопоставима в известной степени с системами идеофонов африканских языков, но это не так. Факт, что в английском (и может быть во всех языках мира) есть ономотопеические слова, не означает, что эти слова могут быть категоризованы как идеофоны или как часть идеофонической системы. Должно быть явным... что идеофоны, точно как прилагательные, не являются универсальной категорией и что у них довольно специфические параметры (фонетические, фонологические, морфологические, синтаксические, семантические и дискурсивные), которые детерминируют их статус как лингвистическое явление» [GABAS 2002]. Ср. также утверждение Дж. Наколс, что «в самом лучшем случае звукоизобразительные слова (в статье – идеофоны, замечание мое: Ж. К.-З.) являются квази-универсальными», которое аргументировано тем, что существуют экстралингвистические факторы, противодействующие этим словам [NUCKOLLS 2004: 140].

Подобные аргументы против универсальности фонетически мотивированных слов нельзя принять по следующим причинам:

- Из данных цитат видно, что непринятие универсального характера звукоизобразительности предопределяется, во-первых, отсутствием упорядоченности в терминологии, что мешает реальной идентификации и классификации явлений, называемых разными терминами (в африканских языках есть идеофоны, а в английском – ономотопея)¹⁴.
- Непринятие универсального характера звукоизобразительности базировано и на ошибочном представлении о том, что такое универсалия. Как было уже сказано, универсальность явления означает не его изобилие, а всего лишь наличие во всех языках. Удовлетворение требованию об одинаковой представленности в разных языках в принципе невозможно.

тами языковой системы [СОССЮР 1977: 102], вполне соответствует реальному состоянию вещей. Следует отметить, что у Соссюра звукоподражательные слова полностью исчерпывают класс слов с прямой, неарбитрарной связью между формой и значением.

¹⁴ Ср. с констатацией А. Абелина, что можно наблюдать сходство между звукоизобразительными словами языка шведской молодежи и идеофонами одного из диалектов гбая, говоримого в центральной Африке. И те и другие содержат редуцированные звуковые комплексы, удлинённые звуки, занимают финальную позицию в предложении и др. [ABELIN 1999: 10].

- Универсальность явления также не предполагает отсутствие факторов, которые бы противодействовали ему. Кроме того, факт превращения иконических знаков в арбитrarные, конвенциональные знаки объясняет их кажущуюся на первый взгляд ограниченность в некоторых языках.

3. Статус звукоизобразительных слов с точки зрения места, которое занимают в языке по линии центр – периферия

Как показали представленные выше рассуждения о зависимости звукоизобразительности от языковых законов и развития познания к дифференциации и иерархической организации, звукоизобразительность убывает обратнопропорционально уровню развития языка. Поэтому она в большей мере характерна для примитивных языков, а в развитых занимает периферийное положение.

Место звукоизобразительности в языке по линии центр – периферия зависит также от типа речевого регистра – устный или письменный. Многие авторы отмечают, что звукоизобразительные слова более характерны для устной речи (см., например, [Вундт 1912; NUCKOLLS 1992; NUCKOLLS 1996: 79–100; VOELTZ–KILLIAN–HATZ 2001: 3; KILIAN–HATZ 2001: 155–156; BODOMO 2006: 204, 207]). Некоторые из них подчеркивают также, что, как элементы устной речи, звукоизобразительные слова делят с жестами общую паралингвистическую категорию [CHILDS 1994: 181; VOELTZ–KILLIAN–HATZ 2001: 3; KUNENE 2001: 183–184]. Эту особенность звукоизобразительных слов довольно точно отражает термин «звуковые жесты», употребляемый обычно в исследованиях японского языка. Используя социолингвистическое понятие «вовлечения» (involvement), которое в широком смысле обозначает «любое усилие коммуникантов – речевое, жестикуляционное или когнитивное – принять участие в коммуникативном акте», Дж. Наколс подчеркивает, что звукоизобразительные выражения служат для «вовлечения» участников коммуникативного акта в описываемое событие или действие. По словам автора, они «дают и говорящему, и слушающему возможность принять участие в нем, хотя на миг своими когнитивными установками на чувственные качества действия, события или процесса» [NUCKOLLS 1996: 80, 79]. А К. Килиан-Хатц, отмечает, что звукоизобразительные слова (в статье названы идеофонами) являются частью неформального языкового регистра и служат для «драматизации процесса» (выделено мной: Ж. К.-З.), так как при их помощи внеязыковые события вербализуются и происходит сдвиг с чисто речевого уровня на уровень события. Таким образом, говорящий и слушающий оказываются вовлеченными в идеофоническое событие как действующий и свидетель [KILIAN–HATZ 2001: 156]. Именно поэтому звукоизобразительные слова свойственны устной речи, а не письменной. Если устное общение ассоциируется со стоимостями в о в л е ч е н и я, такими, как воздействие, экспрессивность и фрагментарность, письменное общение ассоциируется со стоимостями д и с -

танцевания, такими, как эксплицитность (т.е. ясность формулировки), растолкованность, сложность [NUCKOLLS 1996: 80].

Поэтому и исследования, которые базированы соответственно на устных или письменных текстах, приходят к разным выводам относительно представленности звукоизобразительных слов в языке. Такими словами изобилуют устные тексты, так как они делят общее прагматическое свойство с ними – вовлеченность. Кроме того, образованность носителей языка, уменьшает роль звукоизображения в коммуникации. Поэтому создается впечатление, что у культур с языком с развитой письменной традицией звукоизобразительные слова полностью отсутствуют. Если бы для всех языков исследовалась устная речь, в том числе и диалектная, возможно, что результаты не контрастировали бы в такой сильной степени.

4. Заключение

Итак, есть все основания считать, что звукоизобразительность по силе своей примитивности относится к универсальным языковым явлениям. Это не означает, однако, что звукоизобразительные слова должны занимать одинаковое место в разных языках. Их количество убывает вместе с развитием языка. В большей степени они характерны для устных, более низких регистров речи. Поэтому ими изобилуют языки, которые существуют, прежде всего, в устной форме, а для нормированных письменных языков они относятся к периферии.

Литература:

- АРКАДЬЕВА 1990: Т. Г. Аркадьева. Преобразования этимологических связей слов в системной организации русской лексики. Автореферат диссертации... доктора фил. наук. Ленинград.
- АХМАНОВА 1966: О. Н. Ахманова. Словарь лингвистических терминов. Москва: «Светская энциклопедия».
- БАЛЛОНОВ–ДЕГЛИН 1976: Л. Я. Баллонов, В. Л. Деглин. Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. Ленинград: «Наука».
- БОНВИЛЛИАН и др. 1984: Дж. Д. Бонвиллиан, К. Э. Нельсон, В. Р. Чарроу. Язык и языковые способности у глухих детей и у детей с нормальным слухом // Психолингвистика. Сборник статей. Под общ. ред. А. М. Шахнаровича. Москва: «Прогресс», 103–142.
- БУДАГОВ 1965: Р. А. Будагов. Введение в науку о языке. Москва: «Просвещение».
- ВОРОНИН 1982: С. В. Воронин. Основы фоносемантики. Ленинград: Изд. Ленинградского университета.
- ВУНДТ 1912: В. Вундт. Звукоподражания и звуковые метафоры // В. Вундт. Проблемы психологии народов. Москва: «Космос». Online: <http://www.bookap.by.ru/clasik/vundt/gl7.shtml>, Date of access: 19.10.2007.

- ГОРЕЛОВ 1969: И. Н. Горелов. О возможной примарной мотивированности языкового знака // Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака. Ленинград, 17–20.
- ГРИНФИЛД 1984: П. М. Гринфилд. Информативность, пресуппозиция и семантический выбор в однословных высказываниях // Психолингвистика. Сборник статей. Под общ. ред. А. М. Шахнаровича. Москва: «Прогресс», 208–220.
- ЖУРАВЛЕВ 1974: А. П. Журавлев. Фонетическое значение. Ленинград. Издательство Ленинградского университета.
- ЖУРАВЛЕВ 1976: А. П. Журавлев. Типы значений слова и их мотивированность // Проблемы мотивированности языкового знака. Калининград: Издательство Калининградского государственного университета, 20–25.
- КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 1990–2000: За произхода на някои български названия на малки (топчести) предмети // Български език, 48/1, 1999–2000, 64–71.
- КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2000: Ж. Колева-Златева. Лексикалната диахрония на езика през призмата на детската реч. В. Търново: „Фабер“.
- КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2004: Ж. Колева-Златева. О типологических критериях распознавания слов звуко-символического происхождения в этимологических исследованиях (На материале индоевропейских языков) // Slavica. 33. Debrecen, 23–42.
- КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2006а: К этимологии польск. *gogółka* (Типология как важный фактор в этимологических исследованиях) // Rozprawy komisji językowej. T. LI. Łódź: Łódzkie towarzystwo naukowe. 2006, 154–165.
- КОЛЕВА-ЗЛАТЕВА 2006б: О происхождении некоторых русских эмотивных названий человека // Современный русский язык: функционирование и проблемы преподавания. Российский культурный центр. Венгерская ассоциация преподавателей русского языка и литературы. Вестник № 20. Будапешт, 2006, 69–73.
- ЛЕВИЦКИЙ 1969: В. В. Левицкий. К проблеме звуко-символизма // Психологические и психолингвистические проблемы владения и овладения языком. Москва: Изд. МГУ, 123–132.
- ЛОТМАН 1978: Ю. М. Лотман. Феномен культуры // Семиотика культуры. (Труды по знаковым системам). Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 463. Тарту, 3–17.
- МАСЛОВ 1987: Ю. С. Маслов. Введение в языкознание. Москва: «Высшая школа».
- МЕЛЬНИКОВ 1969: Г. П. Мельников. Почему не во всех языках есть идеофоны? // Материалы семинара по проблеме мотивированности языкового знака. Ленинград: «Наука», 60–63.
- НЕГНЕВИЦКАЯ–ШАХНАРОВИЧ 1981: Е. И. Негневицкая, А. М. Шахнарович. Язык и дети. Москва: «Наука».
- ОБУХОВА 1981: Л. Ф. Обухова. Концепция Жана Пиаже: за и против. Москва: Издательство МГУ.
- ПЕНЧЕВА 1998: М. Пенчева. Човекът в езика. Езикът в човека. София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“.
- ПИЗАНИ 1956: В. Пизани. Этимология. История – проблемы – метод. Москва: «Издательство иностранной литературы».
- СОССЮР 1977: Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики // Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. Переводы с французского языка под ред. А. А. Холодовича. Москва: «Прогресс», 31–285.
- УЛЬМАН 1970: С. Ульман. Семантические универсалии // Новое в лингвистике. Вып. V. Москва: «Прогресс», 250–299.

- УСПЕНСКИЙ 1969: Б. А. Успенский. Языковые универсалии и актуальные проблемы типологического описания языка // Языковые универсалии и лингвистическая типология. Под ред. И. Ф. Вардуля. Москва.
- ХУСАИНОВ 1990: К. Ш. Хусаинов. О причинах количественного различия звукоизобразительных слов в разносистемных языках // Проблемы этимологии тюркских языков. Алма-Ата, 158–163.
- ШАХНАРОВИЧ 1979: А. М. Шахнарович. Психолингвистические проблемы овладения общением в онтогенезе // Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф., Шахнарович А. М., Теоретические и прикладные проблемы речевого общения. Москва: «Наука», 148–191.
- ЯКОБСОН 1985: Р. Якобсон. Мозг и язык // Избранные работы. Москва: «Прогресс», 270–286.
- ABELIN 1999: Å. Abelin. Studies in Sound Symbolism. Doctoral Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Department of Linguistics. Gothenburg Monographs in Linguistics 17. Göteborg University, Sweden, 1999.
- ALLOT 1995: R. Allott. Sound Symbolism // Language in the Würm Glaciation. Ed. by Udo L. Figge. Bochum: Brockmeyer, 15–38.
- АМНА 2001: A. Amha. Ideophones and compound verbs in Wolaitta // Ideophones. F. K. E. Voeltz, C. Kilian-Hatz. (Eds.). Typological studies in language 44. Amsterdam: John Benjamins Press, 49–62.
- BODOMO 2006: A. Bodomo. The structure of Ideophones in African and Asian Languages: The Case of Daagara and Cantonese // Selected proceedings of the 35th Annual Conference on African Linguistics. Ed. John Mugane et al., 203–213. Somerville, MA: Cascadia Proceedings Project. Online: [www.lingref.com.document#1310](http://www.lingref.com/document#1310).
- BOLINGER 1940: D. L. Bolinger. Word Affinities // American speech. Vol. 15. No. 1, 62–73.
- BURLING 1940: R. Burling. Motivation, Conventionalization, and Arbitrariness in the Origin of Language.
Online. Available: <http://www-personal.umich.edu/~rburling/SantaFe.html> Data of Access: 27.10.2007.
- CHAN 1996: M. K. M. Chan. Some thoughts on the typology of sound symbolism and the Chinese language // Proceedings of the Eighth North American Conference on Chinese Linguistics. Vol. 2. Ed. by Chin-chuan Cheng, Jerome Packard, James Yoon, and Yuling You. Los Angeles: GSIL Publications, 1–15; Online: <http://people.cohums.ohio-state.edu/chan9/articles/naccl-8.pdf>. Date of Access: 16.10.2007.
- CHILDS 1994: G. T. Childs. African ideophones // Sound Symbolism. Eds. L. Hinton, J. Nichols, J. Ohala. Cambridge: Cambridge university press, 178–204.
- CIENKOWSKI 1972: W. P. Cienkowski. Teoria etymologii ludowej. Warszawa: PWN.
- FELD 1987: S. Feld. Dialogic Editing: Interpreting How Kaluli Read *Sound and Sentiment* // Cultural Anthropology. Vol. 2. No2, 190–210.
- GABAS 2002: N. Gabas Jr. Review: Typology: Voeltz & Killian-Hatz, Ideophones // Linguist List 13. 936. April 5, 2002,
Online: <http://linguistlist.org/issues/13/13-936.html#1>, Date of Access: 24.11.2007.
- HINTON et al. 1994: Sound Symbolism. Eds. L. Hinton, J. Nichols, J. Ohala. Cambridge: Cambridge university press.
- HOUSEHOLDER 1946: F. Householder. On the problem of sound and meaning, an English phonestheme // Word. 2, 83–84.
- JAKOBSON 1962: R. Jakobson. Why “mama” and “papa” // Roman Jakobson Selected Writings. I. Phonological Studies. The Hague: Mouton, 538–545.

- KILIAN-HATZ 2001: Universality and Diversity: Ideophones from Baka and Kxoe // Ideophones. F. K. E. Voeltz, C. Kilian-Hatz. (Eds.). Typological studies in language 44. Amsterdam: John Benjamins Press, 155–163.
- KOCH 2001: W. Koch. Consciousness, Communication, Speech. A Condensed View of the Origins of Language. Online. Available: <http://www.trismegistos.com/IconicityInLanguage/Articles/Koch/Koch.htm>, Date of Access: 12 November 2007.
- KÖHLER 1947: W. Köhler. Gestalt Psychology. Second Edition. New York: Liveright.
- KUNENE 2001: D. Kunene. Speaking the act: The ideophone as a linguistic rebel // Ideophones. F. K. E. Voeltz, C. Kilian-Hatz. (Eds.). Typological studies in language 44. Amsterdam: John Benjamins Press, 183–191.
- MAGNUS 1997–2006: M. Magnus. Bibliography of Phonosemantics. Online: <http://www.conknet.com/~mmagnus/Bibliography.html>, Date of Access: 26.04.2007.
- MARKS 1975: L. E. Marks. On Colored-Hearing Synesthesia: Cross-Modal Translations of Sensory Dimensions // Psychological Bulletin. Vol. 82, No. 3, 303–331.
- MCMAHON 1995: A. M. S. McMahon. Understanding Language Change. Cambridge University Press.
- NUCKOLLS 1992: J. B. Nuckolls. Sound Symbolic Involvement // Journal of Linguistic Anthropology. Vol. 2, No.1, 51–80.
- NUCKOLLS 1996: J. B. Nuckolls. Sounds Like Life: Sound Symbolic Grammar, Performance, and Cognition in Pastaza Quechua. Oxford: Oxford University Press.
- NUCKOLLS 1999: J. B. Nuckolls. The Case for Sound Symbolism // Annual Review of Anthropology. Vol. 28, 225–252.
- NUCKOLLS 2004: J. B. Nuckolls. To Be or Not To Be Ideophonically Impoverished // Texas Linguistic Forum 47: 131–142. Proceedings of the Eleventh Annual Symposium about Language and Society—Austin: Online: <http://studentorgs.utexas.edu/salsa/proceedings/2003/nuckolls.pdf>, Date of Access: 17.11.2007.
- PEIRCE 1932: C. S. Peirce. Division of signs // Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Vol. 2, Ch. 2. Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press.
- FRISHBERG 1975: N. Frishberg. Arbitrariness and Iconicity: Historical Change in American Sign Language // Language. Vol. 51. No. 3, 696–719.
- RAMACHANDRAN–HUBBARD 2001: V. S. Ramachandran, E. M. Hubbard. Synaesthesia – a window into perception, thought and language // Journal of Consciousness Studies. Vol. 8. No. 12, 3–34.
- REICH 1986: Reich, P. A., Language Development. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall.
- ROLFE 2000: L. Rolfe. Phonestemes as primary word forms // Bichakjian, B. H., Chernigovskaya, T., Kendon, A., Möller, A. (Eds.), Becoming Loquens: More Studies in Language Origin. Frankfurt/M.: Lang, 123–148.
- SAMARIN 2001: W. J. Samarin. Testing hypotheses about African ideophones // Ideophones. F. K. E. Voeltz, C. Kilian-Hatz. (Eds.). Typological studies in language 44. Amsterdam: John Benjamins Press, 321–337.
- SIEBERER 1947: A. Sieberer. Primäre oder Sekundäre Lautbedeutsamkeit? // Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Anzeiger. 84, 35–52.
- SŁAWSKI 1974: Fr. Sławski. Wstęp. Zarys słowotwórstwa prasłowiańskiego // Słownik prasłowiański. Pod red. Fr. Sławskiego. T. 1. Wrocław – Kraków – Gdańsk.

- VOELTZ-KILIAN-HATZ 2001: F. K. E. Voeltz, C. Kilian-Hatz. Introduction // Ideophones. F. K. E. Voeltz, C. Kilian-Hatz. (Eds.). Typological studies in language 44. Amsterdam: John Benjamins Press, 1–8.
- VORONIN 2000: Voronin, S., Approaching the iconic theory of language origin. Pertinent laws and tendencies from phonosemantics // Bichakjian, B. H., Chernigovskaya, T., Kendon, A., Möller, A. (eds.), *Becoming Loquens: More Studies in Language Origin*. Frankfurt/M.: Lang, 149–166.
- WAUGH 1993: L. Waugh. Against Arbitrariness: Imitation and Motivation Revived, with Consequences for Textual Meaning // *Diacritics*. Vol. 23, No. 2, 71–87.
- WERNER-KAPLAN 1956: H. Werner, B. Kaplan. The developmental Approach to Cognition: Its Relevance to the Psychological Interpretation of Anthropological and Ethnolinguistic Data // *American Anthropologist*. New Series. Vol. 58, No. 5, 866–880.
- WERNER-KAPLAN 1963: H. Werner, B. Kaplan. *Symbol formation: An Organismic-Developmental approach to Language and the Expression of Thought*. New York: John Wiley & Sons.
- WESCOTT 1971: R. W. Wescott. Linguistic Iconism // *Language*. Vol. 47, No. 2, 416–428.

Abstract

On the Status of Sound Symbolism in Language

The great accumulation of cross-linguistic data on sound symbolism (i.e. on the cases of a direct linkage between sound and meaning) during the past few decades has shown that there should not be any doubt about the existence of this phenomenon. However, an opinion that such words are missing in the Indo-European languages is widespread in linguistic literature.

The present paper investigates sound symbolism from the point of view of its universality or language specificity and its place in the language on the line center – periphery. The present paper corroborates that sound symbolic words belong to the universal phenomena in language because of their primitiveness. The adduced arguments are taken from common linguistic and cognitive laws, child language, languages of small scale societies, neurolinguistics. The universality of sound symbolism, however, does not mean that it plays the same role in every language, as they may be at different stages of their development. In languages and dialects which are more primitive and exist in only on oral form, sound-symbolic words may hold more central position. On the other hand, in languages with developed written registers they occupy the periphery. This, however, does not mean that they were missing in the earlier history of these languages.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

ЙОАН ЛЕСТВИЧНИК И ОБРАЗНИЯТ СВЯТ НА КИРИЛ ТУРОВСКИ

Димитър КЕНАНОВ

НАШЕ ЖИТИЕ НА НБСЕХЪ ЕСТЬ [Фил. 3:22].

Строителството на града Вавилон, на Вавилонската кула – пирамидално стълпотворение в Стария Завет (Бит. 11:4–9) е израз на стремеж да се установи център на световна империя и същевременно е богоборчески опит на възгордялото се древно човечество да стигне до наднебесната престолнина на Твореца. Напротив, в прочутата си божествена книга „Лествица” преп. Йоан Синайски преоткрива след патриарх Иаков благодатния път за среща с Бога у Неговия дом (Ис. 2:3) в образа на духовна стълба (лествица) с 30 стъпала от практически добродетели: „Иаков в някакво видение (Бит. 28:12–13) съзрял Лествица, простираща се от земята до небесната висота, и стоящия на нея Бог, загадъчно бил научен, може би, на това, което сега с нас извършва учението посредством блаженствата, възходящи към Онзи, непрестанно водейки към възвишени мисли. Понеже и там на патриарха в образа на Лествицата, както смятам, е изобразен добродетелният живот” [Григорий Нисийски 1861: 418–419; КЕНАНОВ 1997: 30–31]¹. От съвременниците на Йоан Лествичник до днес може да се проследи как неговата книга и настолно аскетическо ръководство прониква в художествения свят на църковните духоносни писатели. Още в зората на славянобългарската писменост „Небесна Лествица” намира своите български, общославянски преводачи и ценители, които я предават като драгоценен дар на Киевска Русия.

С името на староруския книжовник Кирил, епископ Туровски от XII век, ръкописната традиция свързва текста на „Сказание о черноризьчѣстѣмъ чину, от Ветхаго Закона и Новаго: оно образ носяща, а сего дѣлы съвършающа” [ЕРЕМИН 1955: 354; МЕЛЬНИКАЎ 2000; РУДНЕВА 2006: 220–229]. Както в „Слово за Закона и Благодатта”, и тук символическото описание на монашеската мисия се опира на единството и противостоянето по чест на двата дяла в Свещеното Писание: Стар Завет с неговия „външен” Закон Божи, който е

¹ Сrv. още: Лѣствица оутвержена шѣт земаа до небси, аггли бѣи/во/схожахѣ, и /ни/схождахѣ по неи, и Гѣ оутвержаше с/а/ на неи (Бит. 28:12-13). Лѣствица ес/тъ/ крѣтъ, а еже оутвержаше с/а/, Іс распат сѣ на крѣтъ. а восходѣи аггли, кого шѣраздѣют/ъ/, или инии /ни/сходѣи. егда Хѣ распат сѣ, шѣт тѣдѣ вѣрни, начаша восходити на небѣа. а жидове начаша во ад/ъ/ сходити, и вси невѣрни. Из „Пророческих словес/ъ/ разумно строкам/ъ/”. [Златоуст 146: 200 а].

„образ носяща“ на Новия Завет с неговия духовен Закон Божи: *шбразъ внѣшнаго и чювьственаго и тѣлеснаго въздержанія Вѣтхѣи Завѣтѣ/ ес/тѣ/*. *Сѣое же бѣгліе, новын еже ес/тѣ/ шбразъ вниманію, и чистотѣ срдчнои. також/е/ Вѣтхѣи не скончеваше* (Евр.7:19) *ни же извѣстоваше вндтренаго члѣка на бл҃гочестіе. сице пакы ни оумъ можетъ/ шчистити са шт سموуцїенїа лѣкавыхъ/ помыслѣ. аще не трѣзвит са всегда. и призываетъ/ съ всею силою. сѣое и поклонное и крѣпкое имѣ Гѣ нашего Ісѣ Хѣ* [Исихий Йерусалимски 1418: 372 б]².

Истинският монах осъществява чрез себе си перспективата пред човечеството, дадена от Христовото спасително учение – обновяването на външния (ветхозаветен) човек и прехождането му в новото качество на вътрешния, духовния (новозаветен) човек: *„Ветхият наш човек е разпнат с Него (Христос)“* [Рим. 6:6] *„Ако и да тлее външният човек, пак вътрешният всеки ден се подновява“* [2 Кор. 4:16] *„Не се лъжете един други, след като съблякохте ветхия човек заедно с делата му и се облякохте в новия, който се обновява в познанието по образа на своя Създател“* [Кол. 3: 5–8; 9–10; КЕНАНОВ 1997: 35–36].

Практическият път на обновяването е пресъздаден в „Небесна (Духовна) Лестница“ на преп. Йоан Синайски – божествена книга, която оказва въздействие върху образния свят на Кирил Туровски – пряко или косвено чрез ползваните от него светоотчески източници.

В раздела *„Сказ о пострижении мних в малый образ от Ветхаго Закона и ина мѣра“*, за да обхване величието в монашеския образ на живот, туровският светител Кирил символически съизмерва предводителя Моисей и извеждането на поробените евреи от Египет с възплъщението на Иисус Христос в Новия Закон (Завет): *„Рече Бог Моисеови: Изведи из Египта люди Моя, Израиля, да вшедъше наследят землю, юже обещах Авраму. <...> В ту же мѣру по Новому Закону посла Бог Сына Своего избавити человекъ род от плена дьяволя и привести от тмы на свет и въследующих Ему терпению в Небесное Царство въселити“*³.

Историческото име *Египет* е символ не просто на земния свят, а на ума и мисловния свят на човека, където вход е прокарал душевният поробител – дяволът (фараонът) с грехопадението на Ева и Адам, а *Чермное море* е светското плътско живеене (житие): *„Ты же, брате, въследовати хотя Христу, ведущему тя на небо, имей на своем уме чего ради разумнаго Е/г/ипта – мира – отбегаша: или Обещанаго ти Царства“*⁴ желая, ли дьяволя греховныя работы не хотя, ли житийския печали не любя, от неяже нест ползы, токмо души погибель, ли женою и детми смущаем. <...> Носи же мыслное тесто точю, дондеже на главе ти плешь будет, и верою проиди море, сиречь: забу-

² Преводът е дело на българските исихасти от XIV век в Атон, Парория и Търново.

³ Цитатите тук и нататък са по [МЕЛЬНИКАУ 2000; ЕРЕМИН 1955: 355, 356, 358, 360].

⁴ Сиреч Горния, Вишния Ерусалим, Царството Небесно.

ди мирьскаго жития вещи и нетрудный хлеб, яко ману, от келареву руку приемая, питайся”.

За самия Йоан Синайски духовният предводител и наставник (*старец*) на монаха не просто подражава на Моисей, но е нов по чест и висота Моисей, който наставлява как да се излезне от греховното *море* на земния свят (*разумный Египет*) и да се победят страстите (*Амалик*), как да се избегнат греховните примамки, тиранията на дявола, този *мыслень фараонъ, мыслень египтъа* (египтянин). Излизането, бягството от Египет е окончателно и безвъзвратно. При Кирил Туровски (*А се за Моисея Христос*): „Луче нам есть да телеса наша с падшими в пустыни падут, нежели не оставим грех творения к египетским возрастимся страstem”. Всеки, който със сърце се върне в пространството на греховете, няма да види Обещаната земя на безстрастието – Горния Йерусалим: *блицы /насъ/ изъ бгупта и фараона изыти, зѣѣжати хошемъ, всакъ Мшусеа нѣкшего* (τινός) и *мы ходатаа къ Бгоу и по възѣ требоуемъ, тако да посредѣ дѣланиа* (πράξεως) и *видѣниа* (θεωρίας) *стѡа, за ны роуцѣ въздѣетъ к’ Бгоу. такъ да наставляемии мѡре грѣхѡвниѡе преидоуть. и Амалика страстеи поѡѣдѣтъ* (ст.1:7/или 14 гр.). <...> *бѣган бгипта невѣзвратнѣ, обращааа бо са срѣца тамъ, земла обѣтованиа. иерѣлимѣска не видѣша, сирѣчѣ/ безстрастіа* (ст. 3:11)⁵.

⁵ По новия български превод (НБП) на „Лествицата”. Възниква в книжовния кръг на св. Евтимий, патриарх Търновски и чрез неговия ученик митрополит Киприан по-късно влиза в Чети-Минейте (ВМЧ) на митрополит Макарий [Лествица 2001: 1683 и 1694]. Гръцкият текст е по изданието на Софроний пустинник [Лествица 1979]. С този символически метод примерът на Моисей е изтъкван в „Слово към пастиря...”, което увенчава текста на „Лествицата”: *образъ* (τύπος) *ти и в семъ да естъ Мшусеи великии премѣре* (гл. 14:10 или 99 гр.). В цялата заключителна 15-а глава на „Словото...” синайският старозаветен законодател е съпоставителната, предизобразителната мяра за новозаветния свещенонаставник: *Дша чистотою съединившиа са бгови, слова иного ко оучению не въстрѣоуетъ.* <...> *по великомѡу оноѡу законоположникуу* (т. е. Моисей), *емоу же въ истинѡу послѣдоуа тѣпеливѣиши хода прѣно, въ малѣ рещи и оного олихонмствоваа еси* (ἐπλεονέκτησας), *по чистотѣи глѡ похвалѣ и цѣломѣриа натрижѣнени.* *ими же и паче іако никими же имѣми. приближати са* (πλησιάζειν) *бгови мѡжемъ, прѣстѡѡу же и всакго безстрастіа дѣтелю и помощникуу. и прѣставляющеѡу с тѣломъ ѡт земла на нѣѡ.* <...> *Не точно же египтъа сего оубилъ еси и вѣпѣцѣ смиренна натрижѣнениа съкрывѣ. но оуѡ и на гороу вѣстечѣ. и бѣа терѣновнымъ и неоудѡѡѣ въсхвѣднымъ житѣльствомъ видѣ* (ἐώρακας), *и бжѣтвенѡа глѣа. и свѣтозарѣниа* (φωταυρίας) *наслади са.* <...> *и самѡго ѡгна бжѣа и облака чистѡты всакъ пламень погасающеѡа видѣниѣ, искоуѣѡмъ всѣмъ подаа еси.* <...> *и по семъ Амалика мнѣниа* (οἰήσεως), *иже по повѣди морѣѣи рѣшвати хѡтаѣе поѡѣдѣтелѣа. простѣртиѣмъ роуцѣ поѡре/дѣ/ дѣланиа* (πράξεως) и *видѣниа* (θεωρίας) *стѡа поѡѣдѣнѣа еси.* <...> *на гороу бесѣстрастіа възидѣ.* <...> *приблѣжи са къ свѣтоу многѡмъ коупѣниѡаго честѣишеѡу.* <...> *таже глѣѡмъ, не оузритѣ члѣкъ* (Изм. 33: 20) *оуслѣша.* <...> *в хѡриѣѡѣ ѡт бгѡвидѣниа* (θεοπτίας) *сѣидѣ. приносѣа нѣкаѡх скрижали разоуѡма* (γυνωστικῆς) *и вѣсхѡжденѣа. и лице дшѣвное прѡславленѡ и телѣсѣнѡе.* <...> *къ Іерѣлиѡу възидѣ. зрѣниѡ*

Монашеският, ангелският образ на живот⁶ е *пристанище на спасение-то*, но доплувалите умело до него през морето на света (разоумное море, чювестовное море) могат да погубят душата си, ако не преодолеят своята привързаност, своето пристрастие към ценностите на напуснатия земен чрез безпристрастие (ἀπροσπαθείας), което е втора степен на „Лествицата”: Монашеството е пристанище и спъсенью. вѣдамъ податель. и се разумѣють. иже по разумному (νοητήν) морю плавають. милости же достоинъ видѣти позоръ. иже въ ширинѣ гонѣзъшаа. въ пристанищи же истопъша⁷. Сrv. новия български (Евтимиев) превод (НБП): Пристанище и спъсенью и вѣдамъ множицею ходатаи бывають. и се вѣдатъ/и/ иже чювестовное море плавающеи. милостен¹ же (встрани: шкаланен¹) видѣти позоръ. иже в пѣчинѣ спасьшаа сѧ. въ пристанищи истопшаа [Лествица 158: 26 б]. В този случай образец за подражание е Лот, а не жена му, когато напускат Содом и Гомора, както мълви заключението в стихове на второто слово: Второе въшествіе. текыи. не сѣпрѣжница. но того самого Лота подражаа вѣжи (СПП, л.13 а); Втории въсхѣдъ/и/ текыи. не сѣпрѣжницѣ. но того самого Лота подражаа вѣжи (НБП, л. 26 б).

И за Кирил Туровски прообраз на монашеския наставник е Моисей: „Дондеже к горе боголюбныхъ добродетелий доидеши, нѣ и тогда не раслаби собе, нѣ потрѣпи, да жъ тя Моиси⁸ с горы сънидет, неса скрижали с заповедми”. Прочее, този откъс показва познаване на житието за Йоан Лествичник от Даниил Раитски, което е съставна част от „Лествицата”. Синай е планината, отдето Моисей получава Десетте заповеди Божии. На Синай е манастирът, където игумен е Йоан Синайски. Планината, „гора боголюбныхъ добродетелий” обаче не е Синай, а наднебесната гора Бѣга, гора въспъсѣнаа, гора тѣчѣна, гора гаже бѣговоли Бѣжѣ жити в неи (Пс 67:16–17)⁹. *Боголюбните добродетели*

сѣвер'шеннаго мира (εἰρήνης) дѣвнаго. Хѣа зриши. бѣа мироу (εἰρήνης). <...> и неизречен'нымъ таинствомъ мѣромъ шмазѣши сѧ/и/ и бѣгоуѣаши [Лествица 2001: 1886–1887, 1888]. Сrv. още писмото на Йоан, игумен Раитски, до св. Йоан Лествичник: *сими нашими пис'мены твое молимъ добродѣтелное сѣвер'шеніе, еже послати намъ ненаоученымъ, гаже въ бѣгѣнни по древнему Ишусею в' тои же горѣ видѣл' еси. іакоже скрижали бѣгописан'ныа.* <...> в'ложити въ посѣчение Новаго Іѣла, иже нѣѣ ѡтъ мысленыхъ егѣптан, и море житенскаго изшѣдшихъ [КЕНАНОВ 2000: 69, 61–67].

⁶ Сrv. тълкуванието на Кирил Туровски (О аѣгѣльстемъ образе мнишьстемъ указ): „Не небесныхъ аѣтел се естъ образ, ни бесплотныхъ существо: они бо светообразни, существомъ невидими, не имуще мѣры качеству; но земныхъ аѣтел, сиречъ преподобныхъ мужъ законодавецъ, иже в Ветсемъ и Новемъ Законе в телесней чистотѣ богоугодно послужаха: таковыи бо человеци аѣтели нарицаются”.

⁷ По стария преславски превод (СПП): [Лествица 1334: 13 а].

⁸ Моисей, т.е. новият Моисей.

⁹ По слово за Преображение Господне от Григорий Цамблак [КЕНАНОВ 2000: 82].

са всъщност 30-те стъпала на духовната лествица ¹⁰, по които към дома (гора) на Бога (Ис. 2:3) духом се изкачва, а след това слиза и се завръща новоявеният се Моисей, новият боговидец - Йоан Синайски, носейки начертаните скрижали ¹¹ с духовните заповеди. Тях очаква и тях получава с книгата „Лествица“ нейният поръчител Йоан Раитски, както сам споделя в писмото си до благодатния автор: *Скрижали начертане <...> пакже лѣствица оутвержена даже двѣмъ небныхъ/двери възводящи произволяющихъ* [Лествица 2001: 1667–1668]¹².

Само пред светиите се открива Господният дом, невидим и неосезаем за човешките сетива. За св. ап. Павел този дар е несравним, дори когато се съпоставя с величието на Моисеевия престой в Синай (горѣ ѿсажаемѣи). Тогава от Бога той получава законодателните скрижали (Евр.12:18–9, 22–224): *Не пристѣписте бо къ горѣ ѿсажаемѣи, и разгорѣвшемъ сѧ огню, и облакъ, и сѣмракъ, и вѣрѣ, И трѣбномъ звѣкъ, и гласъ гл҃гѣлъ. <...> Но пристѣписте къ сѣиштемъ горѣ, и ко градъ Б҃гѧ живагѡ, Иер҃лимъ небномъ, и тмѧмъ аг҃гашѣмъ, торжествѣмъ, и цркви первородныхъ на небѣхъ написанныхъ, и сѣди всѣхъ Б҃гѣ и дх҃омъ прѣдникъ совершенныхъ, и къ ходатаю за вѣта новагѡ Иисѣ* ¹³.

Ето заключителната част на св. Йоановото житие с пресъздаденото духовно състояние на пребиваване в Божията Светлина: *Икѣ новопавлена нѣкого Моисѣа.<...> но и приходить къ горѣ. и ти въ мракѣ незаходьныи* ¹⁴. *и въшедъ приемлетъ боѧзнаменанюе. разумьными възводимо степены.*

¹⁰ Вж. „Кратко увещание...“ след слово 30 на „Лествицата“, където иноците се приканват духом да се изкачват и вървят нагоре по разумниѣ наши лѣствици чрез придобиваните добродетели: *Въсходите, възходите. възходы съ оусердыемъ. на ср҃дци братьѧ. рекшаго слышите. градѣте възидемъ на горѣ Гіію. и въ домъ Б҃гѧ (Ис. 2:3) нашего. оутверждающаго нозѣ/наши акты келенини на высокихъ (Пс. 17:34) поставляющю<...> на тридесатьнѣмъ степенн. на разумниѣ наши лѣствици надлежащѣ. Иже любу юсть Б҃гѣ. юмѣ же хвала* [Лествица 1334: 198 а-б].

¹¹ Тези скрижали не са на камък, както при Моисей: „Служение наше написанное не чернилами, но Духом Бога живого, не на скрижалех каменных, но на плотныхъ скрижальхъ сердца“ (2 Кор. 3:3).

¹² Срв. още словото за Преображение Господне на преп. Анастасий Синаит, съвременник на Йоан Лествичник и също игумен на Синайския манастир: *И азъ съ патриархѡмъ Йѡковомъ. праздничнаа горы възпю зрю бо ѧкоже онъ лѣствицю. ѧко ѡт земли до небіи досягающю. и самого Б҃гѧ въ храмѣ на самомъ вершѣ лѣствици на горѣ оутверженѧ (Бит.28: 12–13)* [КЕНА-НОВ 2000: 82].

¹³ По църковнославянската печатна редакция (1751 г.) на старобългарския библейски превод.

¹⁴ „Непристыгната Светлина“ (1 Тим.6:16), където обитава Бог, в противовес на земната светлина може да се изрече с не-светлина и антиномично – с мрак, както смятат св. Дионисий Ареопагит и след него – св. Йоан Дамаскин: „Иногда то, что утвердительно говорится о Боге, имеет силу преимущественного отрицания; так, например, говоря о Боге, мы употребляем

ЗАКОННОЕ ОУСТАВЛЕНИЕ И ВИДЕНИЕ. СЛОВОМЪ БЖИЕМЪ РАЗВЕРЪЗАА ЕГО ОУСТА. И
ДХЪ ПРИВЛЕЧЕ. И ШТРИГНУ СЛОВ/О/. И СЛОВЕСА ШТ БЛГАГО СКРОВИЩА СРДЧНАГО И
ПРЪВОДИТЬ ВИДИМАГО ЖИТЪА. КОНЦА ВИДЕНИЕМЪ. ИЗЛЪТЪСКИХЪ ЧЕРНОРИЗЕЦЪ. <...>
СЪ ГОРЪ КЪ НАМЪ НОВЪИ СЪ. БГОВИДЕЦЪ СИНАЙСКИИ. МЫСЛЮ СЪШЕДЪ. ПОКАЗА
НАМЪ БОГПИСАНЪА СКРИЖАЛИ. ВЪНЪБУДУ ОУБО ДЪЛЪНАА. ОУТРЪ ОУДУ ЖЕ РАЗУМНАА
[Лествица 1334: 56–6а].

Този заключителен акорд на св. Йоановото житие звучи в по-горното наставление на Кирил Туровски, когато той приканва монаха схимник да потърпи „да жь тя Моиси с горы сънидет, неса скрижали с заповедми“. Не бива да се избързва в тълкуването на този текст и името символ *Моисей* да се свързва пряко със старозаветното Синайско законостроителство.

слово *мрак*, разумея не мрак, а то что не есть свет, но выше всякого света; или употребляем слово *свет*, разумея, что не есть мрак” [Слинин 2006: 311]. За светлинната информация (фото-досия) като посредник между различните равнища на Битието вж. [Бычков 1991: 78]. В „Таинственно Богословие“ (1.3) св. Дионисий Ареопагит, струва ни се, не прави категорично разграничения за пророк Моисей като прообраз на новозаветния Моисей, християнския свещено-наставник и предводител; пътят към Бога също е изкачване по лествицата на добродетелите в измеренията на новозаветното учение за психофизическо очищение/катарзис (*все ступени божественных совершенств*): „Бог, как благая Причина всего сущего, велеречив и вместе с тем немногословен и даже бессловесен, поскольку Он заперделен всему сущему и существует вне слов и мышления; ясно же и истинно открывается Он только тем, кто отвратившись от всего как чистого, так и нечистого и пройдя все ступени божественных совершенств, оставляет все божественные звуки, озарения, небесные глаголы и вступает во Мрак, где, как сказано в Писании, воистину пребывает Тот, Кто заперделен всему сущему. Так, например, божественный Моисей прежде всего получает повеление не только самому очиститься, но и от неочищенных отдалиться, и только после всех очищений слышит он громогласные звуки труб и видит множество огней, блистающих ясным и лучезарным сиянием; затем оставив и народ свой, и даже избранных священников, достигает он высочайшей вершины божественного восхождения. Но и после этого общается он не Лично с Богом и созерцает не Его Самого, поскольку Он невидим, а только место, где Он пребывает. По моему мнению это означает, что все самое возвышенное и божественнейшее из созерцаемого и мыслимого нами является своего рода доказательством о бытии Того, Кто превосходит все сущее, то есть доказательством, благодаря которому открывается истина о превосходящем всякое разумение присутствии Того, Кто пребывает на умопостигаемых высотах божественнейших селений Своих. И вот, удалившись от всех, кто видел его и отрешившись от всего видимого, Моисей вступает в глубину мистического Мрака неведения, в котором у него прекращается всякая познавательная деятельность, совершенно исчезает всякое чувственное и зрительное восприятие, и принадлежит он уже не себе и не чему-либо сущему, но Тому, Кто заперделен всему сущему, и, таким образом, только после того, как упразднил всякое ведение, Моисей господствующей частью своего разума соединяется с Тем, Кто недоступен никакому познанию, в совершенном неведении” [Дионисий Ареопагит]. При св. Максим Исповедник: „Въ чистыхъ сердцахъ Богъ силою Духа начертываетъ Свои письмена, какъ писалъ нѣкогда на скрижалехъ Моисеевыхъ. Въ святыхъ вселяется умъ Христовъ, – „не по лишенію собственной нашей умственной силы и не как лично или по существу переходящій на ея мѣсто, но какъ Своимъ качествомъ освящающій силу нашего ума и къ одному съ Собою приводящій его дѣйствиѣ“ [Георгий Флоровский 1990: 202].

С изразеното отношение към Моисей в „Сказанието” на Кирил Туровски, в Йоановото житие и книгата „Лествица” се следва патристическата традиция, чието начало се откроява ярко в прочутата епитафия за св. Василий Велики от Григорий Богослов с тълкуванията на Никита Ираклийски. Благодатният светител Василий превъзхожда по чест старозаветния богоизбраник и законодател Моисей. Християнският наставник извежда паството си не в Обетованата (Обещаната) земя като Моисей, а в Царството Небесно: *ВѢДЫИ Ж/Е/ ВЪ ЦРѢСТВО НБѢСНОЕ ЯКО ВЪ ЗЕМЛЮ ОБЕТОВАНА, ЛЮД/И/ ИЗРАДНЫА РЕВНИТЕЛИ ДОБРЫМЪ/ ДѢЛОМЪ/, ЯКОЖ/Е/ РЕЧЕ АПѢЛЪ* (1 Петр. 3:13), *и на скрижалехъ/ъ/ пиша законъ/ъ/ не телесенъ, но дѣховенъ/ъ/* (Рим.7:14) [КЕНАНОВ 2002: 46–47]. Вдъхновено преоткриване на тази светоотеческа херменевтика се извършва в Търновската книжовна школа – „Житие на св. Иван Рилски”, „Послание до мних Киприан” от св. Евтимий, патриарх Търновски [КЕНАНОВ 2006: 190–192; КЕНАНОВ 2008] и Григорий Цамблак – в „Похвално слово за св. Евтимий, патриарх Търновски” [КЕНАНОВ 1999: 32–62; КЕНАНОВ 2000: 61–68].

Библиография:

- Григорий Нисийски 1861: Григорий Нисийски, За блаженствата. – Творения св. Григория Нисского, ч. 2, М., 1861.
- Бычков 1991: Бычков В. В. Малая история византийской эстетики, Киев, „Путь к истине”, 1991.
- Георгий Флоровский 1990: Прот. Георгий Флоровский. Восточные отцы V–VIII веков. 2-е изд., YMCA-PRESS, Paris, 1990.
- Дионисий Ареопагит: Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие. Послание к Тимофею. Перевод Леонида Лутковского. 1.3: http://psylib.org.ua/books/_dioar01.htm#1
- Златоуст 146: Российская государственная библиотека (РГБ). Москва, ф.173.I, № 146, Златоуст и други статии, полууст., XVI–XVII в., 693 листа.
- ЕРЕМИН 1955: Еремин И. П. Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды ОДРЛ, М.-Л., 1955.Т. 11, 354–361.
- Исихий Йерусалимски 1418: Исихий Йерусалимски. К Феодулу слово душеполезное и спасительное о трезвении и добродетели. РГБ – Москва, ф. 304.I, № 190, „Диоптра” на Филип философ с допълн., полууст., 1418 г., 390 листа.
- КЕНАНОВ 1997: Кенанов Д. Метафрастика Симеон Метафраст и православната славянска агиография, Изд. „ПИК”, Велико Търново, 1997.
- КЕНАНОВ 1999: Кенанов, Д. Евтимиева метафрастика (с приложение на Житие за св. Сава Сръбски), ИК „ЖАНЕТ-45”, Изд. „ПИК”, Пловдив – ВеликоТърново, 1999.
- КЕНАНОВ 2000: Кенанов Д. Озареният Григорий Цамблак. По материали от Вилинските ръкописни и старопечатни сборки, ИК „ЖАНЕТ-45”, Изд.„ПИК”, Пловдив – Велико Търново, 2000.
- КЕНАНОВ 2002: Кенанов, Д. Славянска метафрастика (с приложение на Житие за св. Сава Сръбски), ИК „ЖАНЕТ-45”, Изд. „ПИК”, Пловдив – ВеликоТърново, 2002.

- КЕНАНОВ 2006: Кенанов, Д. Патриарх Евтимий и „исправление божественныхъ книгъ духовныхъ” // Българска филологическа медиевистика. Научни изследвания в чест на проф. дфн Иван Харалампиев, Велико Търново, 2006, 189–203.
- КЕНАНОВ 2008: Кенанов, Д. Митрополит Киприан и новият Евтимиев превод на „Лествицата”(под печат в сборника „Киприанови четения”, Велико Търново, 2008).
- Лествица 158: РГБ – Москва, ф. 304.I, № 158 (1683), Лествица, полууст., нач. на XV в., 4о, 301 листа.
- Лествица 1334: РГБ – Москва, ф. 304.I, № 10, Лествица, устав, 1334 г., 216 листа.
- Лествица 1979: Κλίμαξ Ἱωάννου τοῦ Σιναΐτου, Αθήναι, ΑΣΤΗΡ, 1979.
- Лествица 2001: Monumenta Linguae Slavicae. Dialecti veteris. Fontes et Dissertationes. T. XLV, Freiburg, 2001.
- МЕЛЬНИКАЎ 2000: Мельнікаў А. А. Кірыл, епіскап Тураўскі. Жыццё, спадчына, светапогляд. 2-е выд., Мн., 2000. (Издание Института литературы им.Янки Купалы Национальной академии наук Беларуси). Эл. версия: О.Лицкевич, 2002. http://starbel.narod.ru/kirtur/kt_gal.htm
- РУДНЕВА 2006: Руднева, Е. Наблюдения над языком и текстом одной из притч Кирилла Туровского // Studia Slavica. Сборник научных трудов молодых филологов. VI. Tallinn, 2006, 220–229.
- СЛИНИН 2006: Слинин, Я. А. Богословие и логика в „Источнике знания” Иоанна Дамаскина. Послесловие // Св. Иоанн Дамаскин. Источник знания, СПб., ”Наука”, 2006.

Съкращения

- Бит.: Книга Битие (Първа Моисеева книга).
- ВМЧ : Велики Чети-Минеи на митрополит Макарий.
- Гр.: гръцки.
- Евр.: Послание к Евреям св. апостола Павла.
- Ис.: Книга пророка Исаии.
- Кол.: Послание к Колоссянам св. апостола Павла.
- 2 Кор.: Второе послание к Коринфяном св. апостола Павла.
- НБП: Нов Български (Евтимиев) превод на „Лествицата”, XIV век.
- ОДРЛ: Отдел Древнерусской литературы.
- 1 Петр.: Первое соборное послание св. апостола Петра.
- Пс.: Псалом.
- Рим.: Послание к Римлянам св. апостола Павла.
- РГБ: Российская государственная библиотека, Москва.
- СПП: Стар преславски превод на „Лествицата”, X век.
- Ст.: стих.
- 1 Тим.: Первое послание к Тимофею св. апостола Павла.
- Фил. : Послание к Филиппийцам св. апостола Павла.

Abstract

John of the Ladder and the Imagery World of Cyril of Turov

Manuscript tradition associates the name of the Old Russian writer Cyril, Bishop of Turov with the text of his oration upon monasticism. The true monk, through himself, fulfils the prospects given by Christ's salutary teaching to mankind: the renewal of man's outer appearance (Old Testament) and his transition into a new spiritual state (New Testament). The actual way of renewal is represented in the *Ladder of Paradise* by John of Sinai – a divine book that influences Cyril of Turov's imagery world – either explicitly or implicitly through the sources that he refers to. The attitude Moses revealed in the *Oration* by Cyril of Turov, in the *Life* of John of Sinai and his book *Ladder of Paradise* follows the patristic tradition that marks its beginning with the famous epitaph about St Basil the Great by St Gregory the Theologian and its interpretation by Nikita of Heraclea. Similar by St Basil, the monastic mentor John of Sinai also deserves more respect than the lawgiver and God-elected Moses of OT, since John led his flock not to the Promised Land as Moses did, but to the Kingdom of God. The historical name of *Egypt* symbolizes not only the earthly world but also the human mind and mental world, where the soul enslaver – the Satan (the pharaoh) – has entered through the Adam and Eve's Fall. This type of the Holy Fathers' hermeneutics can be re-discovered in the Turnovo Literary School – in the *Life of St John of Rila*, the *Oration upon Monk Cyprian* by St Euthimius, Patriarch of Turnovo and in Gregory Tzamlak's *Eulogy to Euthimius*.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ МЕФОДИЯ В МОНАСТЫРЕ ПОЛИХРОН

С. Ю. ТЕМЧИН

Глава 4 Пространного жития Мефодия сообщает о событии, последовавшем за хазарской миссией солунских братьев, перед их посольством в Моравию (цитируется по Успенскому списку кон. XII–нач. XIII в. [ЛИХАЧЕВ 1986: 189]):

ВИДѢВЪ ЖЕ ЦРЬ И ПАТРИАРХЪ ПОДВИГЪ ЕГО · ДОБРЪ НА БЖИИ ПОУТЬ
БѢДИША И · ДА БЫША И СТИЛИ АРХИЕПІА НА УСТЬНОЕ МѢСТО · ИДЕЖЕ ІЕСТЬ
ПОТРЕБА ТАКОГО МОУЖА НЕ РАЧУШЮ ЖЕ ОУНОУДИША И И ПОСТАВИША И ИГОУМЕНА
ВЪ МОНАСТЫРИ · ИЖЕ НАРИЦАЕТЬ СЯ ПОЛИХРОНЪ · ІЕМОУЖЕ ІЕСТЬ СЪМѢРА · К · Й ·
Д · СПОУДОВЕ ЗЛАТА · А ОЦЬ ОБИЛЕ · О · ВЪ НИЕМЪ ІЕСТЬ.

Наличие недавней энциклопедической статьи [НИКОЛОВА 2003] и нового исследования [THOMSON 2006]¹ освобождает от необходимости вновь излагать историю вопроса: ниже я представляю свою интерпретацию этого эпизода, ограничившись минимально необходимыми ссылками на литературу.

О монастыре Полихрон, в котором император и патриарх поставили Мефодия игуменом, сообщается всего три сведения, и все они оказываются исторически сомнительными:

1. **ИЖЕ НАРИЦАЕТЬ СЯ ПОЛИХРОНЪ.** Название Полихрон не встречается в иных источниках². Ф. Томсон показал, что наиболее близкое ему название монастыря Полухровіа, представленное в греческом Проложном житии Феофана Исповедника, является поздним искажением исходного названия обители Поліхуіон (указанного в соответствующем пространном житии) и не имеет никакого отношения к монастырю, в котором Мефодий был поставлен игуменом [THOMSON 2006: 227–237]. В пользу данного вывода можно привести еще один аргумент: в славянском переводе этого проложного жития читается исходная форма **пшлих'ніе** [WEINER et al. 1998: 717]. Любопытно отметить

¹ На с. 224 этой статьи опубликованы разночтения ко второй половине интересующего нас фрагмента; все они являются результатом коррупции текста и не имеют самостоятельного текстологического значения.

² Похвальное слово Кириллу и Мефодию и Успение Мефодия, в которых оно представлено (в форме **полихронъ** и **полхунъ** соответственно), не имеют самостоятельного значения, так как зависимы от Пространного жития Мефодия [THOMSON 2006: 226].

зеркальный параллелизм изменения названий в славянской и греческой традициях: **полихронъ** (Житие Мефодия) → **полъхунъ** (Успение Мефодия) и **Полѣхуион** (Пространное житие Феофана Исповедника) → **Πολυχρονία** (поздние версии Проложного жития Феофана), но это не может служить основанием для взаимного отождествления данных обитателей: Полихнийон был частным монастырем, тогда как Полихрон – патриаршей ставропигией, раз патриарх назначал в нем игумена (подробнее см. ниже). Происхождение последнего названия до сих пор не объяснено.

2. **ѦМОУЖЕ ѦСТЬ СЪМѢРА • Ъ • Й • Д • СПОУДОВЕ ЗЛАТА**. По мнению специалистов, здесь имеется в виду годовой доход монастыря, но в данном значении слово **съмѣра** представляет собой *haph legomenon*. Подчеркнув, что в Пространном житии Мефодия числа имеют символическое значение, особенно число 3 (само по себе и как множитель иных чисел), Ф. Томсон привел перечень соответствующих интерпретаций: а) $24 = 3$ (Троица) $\times 8$ (символ нового творения, поскольку Христос воскрес в первый день недели, т.е. в восьмой день); б) 24 как знак материального мира вообще: $24 = 4$ элемента материи $\times 6$ дней творения; в) 24 как *numerus abundans*, поскольку сумма его множителей больше его самого: $1 + 2 + 3 + 4 + 6 + 8 + 12 = 36$ [THOMSON 2006 224–225]. Однако остается неясным, какая именно интерпретация больше всего подходит к интересующему нас эпизоду и что именно она может значить в данном агиографическом контексте.

Исследователи неизменно указывают, что славянским **сплѣдъ** обычно переводится греч. **μόδιος** ‘модий (мера сыпучих тел = 8,754 л)’, тогда как для меры золота использовалась иная единица – **λίτρα** ‘римский фунт (= 327,45 г); византийская литра (= 163,72 г)’, но эта терминологическая аномалия не получила рационального объяснения³.

3. **д ѦЦѢ ѦБИЛЕ • Ѧ • БѢ НѦМѢ ѦСТЬ**. Такое количество монахов (70 человек) слишком велико для византийского монастыря второй половины IX века, не известного по другим источникам⁴. Ф. Томсон полагает, что и в данном случае число имеет символическое значение, обозначая: а) закрытую и гомогенную группу, ср.: 70 старейшин Израиля (Чис 11.16–25), 70 апостолов (Лк 10.1 и 17); б) число, оба множителя которого обозначают совершенство: $70 = 7$ (Бог благословил и освятил седьмой день, ср. Быт 2.3) $\times 10$ („because unity is the sum of its digits: $1 + 0 = 1$ “) [THOMSON 2006: 226]. Последнее утверждение, что бы оно ни значило, может иметь смысл лишь при записи арабскими цифрами, но не азбучной цифирью.

Хотя форма **ѦБИЛЕ** является вариантной к **ѦБИЛО** ‘много, в изобилии, щедро’, исследователи чаще всего воспринимают ее в данном контексте как сино-

³ Например, предполагается, что термин **сплѣдъ** может быть употреблен здесь «как условное обозначение меры вообще» [Флоря 2000: 283 (прим. 4)].

⁴ Ср. данные о численности монахов в византийских монастырях [КАЖДАН 1971: 51–52].

ним к сравнительной степени **обилѣ** и переводят как 'более 70', хотя иногда предлагаются и иные переводы: 'как минимум 70', 'около 70', 'до 70'⁵.

Ф. Томсон абсолютно прав в том, что приведенные в Житии сведения о монастыре являются скорее символическими, чем реальными, но их интерпретация подлежит уточнению.

Во-первых, название Полихрон, очевидно, связано с литургическим термином *πολυχρόνιον* 'церк. многая лета (песнопение в честь патриарха, а в прошлом также и императора)' [ВЕРГΩΤΗΣ 1995: 182–183]. Такое понимание подкрепляется тем, что, согласно Житию, Мефодия назначили игуменом именно император и патриарх. Следовательно, данная обитель могла быть либо императорским монастырем, либо патриаршей ставропигией, причем совмещение данных понятий в принципе невозможно. Автор Жития, видимо, не знал ни названия монастыря, куда был назначен Мефодий, ни того, кто именно – император или патриарх – его туда назначил, и потому предпочел условное (вымышленное) обозначение Полихрон, допускающее обе интерпретации, т.е. как 'монастырь, в котором пелось многолетие императору либо патриарху'. Реального исторического смысла данное название не имеет.

Во-вторых, доход обители дан в модиях (а не в литрах) сознательно, чтобы подчеркнуть его баснословное богатство. Августин специально подчеркнул, что золото в модиях считать невозможно⁶, но подобное словоупотребление оказывается уместным в метафорическом смысле, как, например, в латинской поговорке *modio nummos metiri* 'мерить деньги модием, т.е. быть очень богатым' [ДВОРЕЦКИЙ 1986: 490]. В литературных эпизодах, отражающих устные предания, подобные преувеличения известны⁷, но исторические источники дают лишь отрицательные примеры, подтверждающие невозможность мерить (и выплачивать) золото модием⁸.

⁵ См. сводку [THOMSON 2006: 225–226 (note 18)].

⁶ Ср.: „<...> quia non solum fieri potest ut in qua mensura quis mensus fuerit hordeum, in ea illi metiatur triticum, sed in qua mensura mensus fuerit frumentum, in ea illi metiatur aurum, et frumenti sit unus modius, auri autem, quamplurimi.“ (Augustinus Hipponensis, Epistola 102: Ad Deogratias) [MIGNE 1902: 380].

⁷ Ср. рассказ о золотой статуе коня Крылатого римского императора Луция Вера из Истории Августов: «VI. (1) О цирковых играх он [Вер – С.Т.] заботился в такой степени, что часто по поводу их писал из провинции письма и получал ответы. (2) Даже присутствуя в цирке и сидя вместе с Марком, он подвергался оскорблениям со стороны голубых за то, что непристойнейшим образом покровительствовал их противникам. (3) Он сделал себе и носил с собой золотое изображение коня по кличке "Крылатый", принадлежавшего партии зеленых. (4) Он клал в ясли этому коню вместо ячменя изюм и орешки и приказывал покрывать его окрашенным в пурпур военным плащом и в таком виде приводить его к себе в Тибериис дворец. Когда этот конь пал, он соорудил ему гробницу на Ватиканском холме. (5) В честь этого коня впервые стали требовать для коней золотых монет или призов. (6) Конь этот был в таком почете, что партия зеленых часто требовала для него целый модий золотых» [ДОВАТУР 1992: 51–52].

⁸ Так, аварский каган отказался выдать лангобардского правителя Перктарита за целый модий золотых солидов; фризский король Альдгисл также отказался выдать архиепископа Вильфрида за аналогичное вознаграждение [HARDT 2004: 160].

Число 24 имеет в данном месте Жития символическое значение, являясь удвоением столь важного для христианства числа 12, которое является *primus numerus abundans* и толкуется так: $12 = 3$ (Троица) $\times 4$ (стороны света)⁹. Удвоение этого числа служило символом совершенства жизни и пасторского труда¹⁰. Это последнее значение представляется более подходящим к фрагменту Жития, где говорится об игуменской деятельности (которая сродни пастырской) Мефодия, чем перечисленные Ф. Томсоном.

У нас есть конкретный пример использования в Византии символического значения числа 24 в монастырской жизни. Типикон, данный в 1083 году выдающимся византийским военным и административным деятелем грузинской культурной ориентации Григорием Пакурианом основанному им грузинскому Петрицонскому (Бачковскому) монастырю на юге современной Болгарии, содержит распоряжение ктитора в день поминовения своего отца раздавать бедным братьям во Христе 24 номисмы (гл. 21, ст. 11), в день поминовения игумена – 12 номисм (гл. 22, ст. 1), а в день поминовения своего любимого монаха Григория, первого игумена обители – дополнительно 6 номисм (гл. 30, ст. 2)¹¹. Как видим, основным числом здесь является 12, тогда как 6 – его облегченный, а 24 – усиленный вариант.

Итак, доход монастыря в 24 модия золота – сказочно большое, но совершенное по своей символике количество, подчеркивающее не только исключительное богатство обители, но и совершенство пасторского служения Мефодия.

В-третьих, количество насельников обители в 70 человек, хоть и велико, но в принципе могло бы быть реальным. Круглое число не должно вызывать сомнений, так как ктиторы иногда устанавливали точное количество монахов в своем монастыре, ср. Типик Григория Пакуриана (гл. 6, ст. 1–2): «<...> я хочу, чтобы число монахов было в пределах пятидесяти, и еще игумен сверх этого числа, но украшенных всеми добродетелями и озаренных божьей благодатью. Я не желаю, чтобы было число меньше пятидесяти, а сверх пятидесяти, как говорилось, есть игумен. Я заклинаю последующих игуменов этого монастыря никогда не нарушать указанного их числа, но если вследствие смерти или по какой-нибудь другой основательной причине количество их уменьшится, тотчас пополнить их до установленного числа <...>» [АРУТЮНОВА-ФИДАНЯН 1978: 86].

⁹ Так интерпретировал его, например, Гуго Сен-Шерский (ок. 1200–1263) в гл. 14 своего Толкования на Апокалипсис: „Duodenarius autem primus numerus abundans est, et conficitur ex tribus ductis in quatuor. Unde significat abundantes in fide Trinitatis collectos ex quatuor partibus mundi.“ [Hugo de Sancto Charo 1869].

¹⁰ Ср. анонимное Толкование на Апокалипсис Vox domini praeparantis cervos (гл. 11): „Duodenario enim qui est numerus abundans, signatur perfectio. Sive perfectio in pastoribus: quae duplex est: scilicet vitae quantum ad actus supererogationis. Item pastoralis curae in diligentia perfecti regiminis. Unde recte duplicatur numerus, ut dicantur viginti quatuor, scilicet propter perfectionem vitae et pastoralis curae.“ [Ignotus Auctor 1869]. Это произведение написано ранее 1266 года [BURR 1992: 92].

¹¹ Цитируется по последнему русскому переводу [АРУТЮНОВА-ФИДАНЯН 1978: 107, 114].

Трактовка формы **ОБИЛЕ** (при числе 70) в значении сравнительной степени противоречит не только грамматике, но и практике устанавливать точное число монахов. Ф. Томсон, конечно, прав, констатируя, что **ОБИЛЕ** является вариантной формой к **ОБИЛО** ‘много, в изобилии, щедро’, которым обычно переводятся греч. *πλουσίως* ‘богато, обильно’ и его синонимы. В данном контексте **ОБИЛЕ** следует понимать как ‘ровно, сполна’.

Несмотря на свою реалистичность, число 70 в данном контексте не реально, а символично – в этом убеждает анализ предыдущих двух сведений о монастыре Полихрон. В христианской традиции это число не только арифметически близко, но и функционально тождественно числу 72, которое также производно от 12 (х 6). Вариативность чисел 70 и 72 восходит, видимо, к той ветхозаветной схеме, когда из первоначальной группы людей в 72 человека отбирается более узкая группа в 70 человек: Моисей собрал 72 старейшины (по 6 из каждого колена Израилева), но лишь 70 из них были подведены к скинии собрания, а двое остались в стане (Чис 11.24–26). Таким образом, первоначально противопоставление этих чисел соотносилось с различием между призванными (72) и избранными (70), причем каждое из них обладало собственным преимуществом: 72 идеально, поскольку кратно 12, но зато 70 означает более строгий отбор и, как следствие, идеальное качество. Это породило вариативность близких чисел в иудейской традиции (где наблюдается тенденция к частичному замещению исходного 72 более строгим 70), наследованную затем христианами (предпочитающими число 72), что можно видеть на примере количества апостолов от 70-ти, точное число которых определяется в 70 или 72 [Константин Польсков и др. 2001: 107–108].

Соседство в тексте Жития чисел 24 (доход монастыря в модиях) и 70 (количество монахов) делает неизбежным вывод о том, что и последнее число использовано здесь не в реальном, а в символическом значении. Похожее соотнесение символических чисел 24 и 72 представлено уже у Андрея Кесарийского, разделившего текст Апокалипсиса: «Настоящее сочинение мы разделили на двадцать четыре слова и семьдесят две главы по троечастности существа – телу, душе и духу, двадцати четырех старцев, которыми, как подтвердится ниже, обозначается полнота благоугодивших Богу от начала до скончания века» [Андрей Кесарийский 2007: 7].

Символическое сочетание чисел 72 и 24 используется также в Типике Григория Пакуриана: ктитор распорядился в день поминовения своего усопшего брата магистра Апасия, а в будущем и в день поминовения своей собственной кончины, раздавать бедным братьям во Христе 72 номисмы, а после окончания заутрени – 24 номисмы (гл. 21, ст. 1–4) [АРУТЮНОВА–ФИДАНИЯН 1978: 105–106].

Подобное сочетание цифр присутствует в Библии: в третьей (четвертой) книге Ездры описывается, как Ездра вместе с пятью скорописцами, приняв Дух Божий, восстановил по памяти утраченное Священное Писание; в течение сорока дней были написаны 94 книги: 24 канонические и 70 сокровен-

ных: «Написаны же были в сорок дней девяносто четыре книги. И когда исполнилось сорок дней, Всевышний сказал: первые, которые ты написал, положи открыто, чтобы могли читать и достойные и недостойные, но последние семьдесят сбереги, чтобы передать их мудрым из народа; потому что в них проводник разума, источник мудрости и река знания.» (3 Езд 14.44–48). Следует обратить особое внимание на семантику числа 70, изложенную в последнем стихе.

Если приведенные аналогии верны, то в монастыре Полихрон можно было бы ожидать либо 70, либо 72 насельников (хотя в христианской символике эти числа функционально тождественны). Типик Григория Пакуриана свидетельствует о том, что игумен не включался в число монахов, так что в Полихроне общее число насельников, вместе с самим Мефодием, было 71. До идеального числа 72 не хватает одного, поэтому можно было бы предположить, что автор Жития молчаливо предполагал наличие в обители еще одного человека – Константина-Кирилла Философа. Но это не так (см. ниже).

Очевидно, что числа 70 и 24 в анализируемом фрагменте Жития являются усиленными вариантами числа 12 и несут на себе ту же самую – апостольскую – идею. При этом следует учесть композиционное значение этого эпизода в Пространном житии Мефодия: он разделяет повествования о хазарской и моравской миссиях, соответствуя в этом смысле рассказу о расшифровке Константином Философом еврейских и самаританских надписей на соломоновой чаше в Пространном житии Константина-Кирилла (гл. 13). Там сказано, что Константин в то время жил в Константинополе, пребывая в церкви, посвященной 12-ти Апостолам¹². Учитывая структурный параллелизм обоих эпизодов, мы вправе рассматривать их как некоторое единство, и они в совокупности дают нам полный набор апостольских чисел: 12 (константинопольский храм Святых Апостолов, в котором жил Константин), 24 и 70 (монастырь Полихрон, в котором в то же самое время пребывал Мефодий).

Такая ориентация Жития Мефодия на Житие Кирилла оказалась возможной потому, что во время написания первого (в порядке перечисления) произведения уже существовала идея о равноапостольной святости Кирилла и Мефодия. Мультипликация апостольских чисел в гл. 4 Жития Мефодия непосредственно ее отражает.

Более того, сопоставление указанных фрагментов пространственных житий солунопольских братьев позволяет сделать еще несколько важных выводов:

1) в промежутке между хазарской и моравской миссиями Константин как мирской человек жил при соборной церкви, а монах Мефодий – в монастыре, что в совокупности покрывает обе разновидности церковной жизни, однако вторая обладает более высоким статусом;

¹² В самом Житии числительное не названо (указано: церковь Святых Апостолов), но храм действительно был посвящен 12-ти апостолам. К тому же, в Евангелиях более 30 раз вместо слова *апостолы* употребляется слово *двенадцать*, так что синонимичность этих названий было самоочевидным уже в раннехристианское время [Константин Польсков и др. 2001: 105].

2) если Константин после посольства к хазарам, перед тем как обосноваться при храме Св. Апостолов, встретился с императором, то Мефодий общался одновременно с императором и патриархом, которые и поставили его игуменом;

3) ранг Мефодия (игумен монастыря) значительно превосходит соответствующий ранг Константина, который, как следует из текста его Пространного жития, не стоял во главе церкви Св. Апостолов, а просто находился при ней;

4) превосходство Мефодия дополнительно выражено усиленными апостольскими числами (24 и 70) по сравнению с основным числом 12, ассоциируемым с Константином.

Во всем этом можно видеть стремление агиографа представить своего героя в качестве лидера даже по сравнению с братом. Однако наиболее значимый вывод состоит в том, что автор Жития Мефодия, видимо, хотел определенным образом отразить его книжно-лингвистическую деятельность в монастыре Полихрон.

Дело в том, что в соответствующем эпизоде Жития Константина-Кирилла рассказывается, как тот расшифровал еврейские и самаританские надписи на соломоновой чаше, оказавшиеся пророчествами о Христе. Если автор Жития Мефодия действительно хотел представить своего героя в более выгодном свете по сравнению с братом, то он должен был определенным образом среагировать на это сообщение и постараться показать выдающиеся лингвистические способности Мефодия. И они действительно показаны, но не эксплицитно, а в свойственной данному агиографу символической манере.

Следует обратить внимание на символическое использование чисел 72 и 70 в христианской традиции: а) 72 (или 70) народа, между которыми была разделена земля (Быт 10.2–31); б) 72 (или 70) языка, созданных Богом в результате вавилонского столпотворения (Быт 11.1–9); в) 72 избранных Моисеем старейшины Израиля, принявших Дух Божий и начавших пророчествовать, либо 70 старейшин (или 71, если мы учтем самого Моисея), подведенных к скинии завета (Чис 11.16–25); г) 72 (или 70) толковников, которые перевели с еврейского на греческий Септуагинту в течение 72 дней (Послание Аристия); д) 72 (или 70) апостола, посланных Иисусом проповедовать христианское учение (Лк 10.1); е) 72 главы, на которые разделил Апокалипсис Андрей Кесарийский; ж) 72 (или 71) книги, составляющие христианскую Библию (по подсчету Кассиодора) [WERMELINGER 2006: 40, 293 (французское резюме)].

Примечательно, что в этом культурном контексте регулярно повторяются определенные мотивы: 1) проявление Божественной воли как в размножении народов и языков, так и в преодолении этой множественности через овладение разными языками и перевод Библии с одного языка на другой; 2) пророчествование и проповедь в результате принятия особого духовного дара или поручения; 3) деятельность по устроению Священного Писания.

Совокупность этих мотивов и выявленный параллелизм с Житием Кирилла Философа позволяют думать, что упоминание числа 70 в Житии Мефодия является аллюзией на то, что в монастыре Полихрон был выполнен перевод библейских книг на новый язык.

Этот язык поддается отождествлению. Согласно Венедикту (Кантерсу), «<б>иблейская символика числа 70, с одной стороны, указывает на полноту и завершенность... с др. – употребляется как метафорическое определение всех языческих народов, населяющих землю. Использование этого числа в кругу учеников Христа отражает характер их миссии – проповедь язычникам»¹³. Последний смысл прекрасно подходит к эпизоду Жития Мефодия, предваряющему описание моравского посольства солунских братьев, поскольку лишь славяне, в отличие от оппонентов обеих предыдущих миссий (монотеистов сарацин и хазар) могли рассматриваться в качестве язычников. При этом выявляется еще один смысловой контраст с соответствующим фрагментом Жития Константина-Кирилла: в промежуток между посольствами к хазарам и моравам Константин занимается еврейскими и самаританскими надписями (что соотносится с только что оконченной миссией), тогда как Мефодий посредством символического числа 70 ассоциируется с предстоящей миссией к язычникам. Получается, что в данном случае языковая деятельность Константина обращена в прошлое, а Мефодия – устремлена в будущее (в чем также усматривается преимущество).

Примечательно, что в Житии Мефодия число 70 соотнесено не с годовым доходом монастыря Полихрон (как могло бы быть), а с насельниками мужской обители, что автоматически ассоциирует их одновременно с 70 старейшинами Израиля, с толковниками Септуагинты (в названии которой зафиксировано числительное 70) и с апостолами от 70-ти. Переводом библейских текстов занималась вторая группа (письменно), а распространением христианского вероучения – третья (устно).

Предложенная трактовка способна объяснить, почему агиограф не ограничился одним апостольским числом 24 (при описании дохода монастыря), а добавил еще одно – 70 (при описании количества насельников): первое не соотносится с книжно-языковой деятельностью, которую автор, повествуя о Мефодии, хотел подчеркнуть – в противовес сообщению Жития Константина-Кирилла о расшифровке еврейских и самаританских надписей на соломоновой чаше. С другой стороны, агиограф не мог обойтись и одним лишь апостольским числом 70: по сравнению с 12 оно могло бы восприниматься как указание на второстепенную, вспомогательную роль Мефодия (как апостолы от 70-ти могут восприниматься по сравнению с апостолами от 12-ти).

Итак, символический смысл сведений о монастыре Полихрон таков: название обители означает ее непосредственное подчинение императору либо патриарху; доход монастыря в 24 модия золота указывает на его несметное богатство, а также на совершенство жизни и пасторского служения игумена

¹³ Цитируется по изданию [Константин Польсков и др. 2001: 107].

Мефодия; ровно семьдесят насельников намекают на равноапостольный статус героя повествования и его книжно-языковую деятельность по переводу библейских книг на славянский язык для проповеди среди язычников.

Все эти сведения появились в результате стремления агиографа, отталкиваясь от соответствующего эпизода Жития Константина-Кирилла, придать Мефодию черты превосходства над младшим братом. Книжник решил прибегнуть к христианскому символизму, не желая слишком уж явно грешить против исторической действительности. Чтобы еще более возвысить своего героя, он представил императора и патриарха в качестве людей, считавших Мефодия достойным занятия должности архиепископа в каком-то неопределенном месте, «где есть нужда в таком муже», а Мефодия – смиренным человеком, скромно отказавшимся от столь высокой должности.

Получается, что все сведения о монастыре Полихрон (название, доход и количество монахов) не имеют никакого отношения к реальной действительности, а отражают символическую реальность христианской культуры. В результате мы теперь знаем о Мефодии меньше, чем ранее, но зато лучше понимаем творческий метод автора его пространного жития.

Литература

- Андрей Кесарийский 2007: Андрей Кесарийский. Толкование на Апокалипсис, Москва.
- АРУТЮНОВА-ФИДАНЯН 1978: Арутюнова-Фиданян В. А. (ред.) Типик Григория Пакуриана, Ереван.
- ДВОРЕЦКИЙ 1986: Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь, изд. 3-е, исправленное, Москва.
- ДОВАТУР 1992: Доватур А. И. (ред.) Властелины Рима: Биографии римских императоров от Адриана до Диоклетиана, перевод С. Н. Кондратьева, Москва.
- КАЖДАН 1971: Каждан А. П. Византийский монастырь XI–XII вв. как социальная группа // Византийский временник. 1971. № 31, 48–70.
- Константин Польсков и др. 2001: Константин Польсков и др. Апостолы // Алексей II (ред.), Православная энциклопедия, т. 3. Москва, 103–112.
- ЛИХАЧЕВ 1986: Лихачев Д. С. (ред.) Жития Кирилла и Мефодия: факсимильное воспроизведение рукописей, Москва–София.
- НИКОЛОВА 2003: Николова Б. Полихрон // Грашева Л. (ред.), Кирило-Методиевская энциклопедия, т. 3. София, 201–202.
- ФЛОРЯ 2000: Флоря Б. Н. Сказания о начале славянской письменности, [2-е изд.,] Санкт-Петербург.
- BURR 1992: Burr D. Mendicant Readings of the Apocalypse // Emerson R.K., McGinn B. (eds.), The Apocalypse in the Middle Ages. Ithaca, 89–102.
- HARDT 2004: Hardt M. Gold und Herrschaft: Die Schätze europäischer Könige und Fürsten im ersten Jahrtausend, Berlin.
- Hugo de Sancto Charo 1869: Hugo de Sancto Charo. Expositio super Apocalypsim [интернетная публикация, воспроизводящая пармское издание 1869 г.], адрес: <http://www.corpusthomicum.org/x1a12.html> (подключение 20 мая 2008 г.)

- Ignotus Auctor 1869: Ignotus Auctor. Expositio super Apocalypsim „Vox“ [интернетная публикация, воспроизводящая пармское издание 1869 г.], адрес: <http://www.corpusthomicum.org/x2a08.html> (подключение 20 мая 2008 г.)
- MIGNE 1902: Migne J.-P. (ed.) Patrologiae Cursus Completus: Series Latina, t. 33, Parisiis.
- THOMSON 2006: Thomson F. J. Saint Methodius, Apostle to the Slavs, as Abbot of the Greek Monastery of πολυχρόνιον // Bunčić D., Trunte N. (eds.), Iter philologicum: Festschrift für Helmut Keipert zum 65. Geburtstag (Die Welt der Slaven, Sammelbände, Bd. 28). München, 223–242.
- WEIHER et al. 1998: Weiher E. et al. (eds.) Die Großen Lesemenäen des Metropolitens Makarij: Uspenskij spisok, Bd. 2: 12.–25. März (Monumenta Linguae Slavicae Dialecti Veteris: Fontes et Dissertationes, t. 41), Freiburg i. Br.
- WERMELINGER 2006: Wermelinger O. Augustinas ir 71 Senojo ir Naujojo Testamento knyga // Alekna D. (ed.), Šv. Augustinas: Tradicijos, kontekstai, interpretacijos (Christiana Tempora, 2). Vilnius, 30–40, 293 (французское резюме).
- ΒΕΡΓΩΤΗΣ 1995: Βεργώτης Γ.Θ. Λεξικόν λειτουργικῶν καὶ τελετουργικῶν ὁρῶν, Γ' ἔκδοσις, βελτιομένη καὶ επανυξημένη, Θεσσαλονίκη.

Abstract

Methodius in the Monastery of Polychroniou

The author argues that the name of the Byzantine monastery of Polychroniou, where Methodius (according to his Vita) was appointed abbot before his mission to the Slavs, is derived from the Greek liturgical term πολυχρόνιον ‘eccl. hymn which expresses wishes that long life should be granted to the Patriarch (formerly also of the Emperor)’. It indicated that the monastery had been established by either the Patriarch or the Emperor.

The annual income of 24 bushels of gold showed the incredible richness of the monastery, and the number employed here is a symbolic indication of the perfection of Methodius’ life and pastoral cure.

The 70 fathers in the monastery present us a number with a rich symbolic meaning and implies the idea that in the monastery of Polychroniou certain Biblical books were translated from Greek into a new language. It can be identified with Slavonic.

All this information has no historical value, since it was introduced into the Life of Methodius as a certain antithesis to the corresponding episode in the Life of Cyril the Philosopher in order to present Methodius as superior to his brother.

**IDEOLOGIA (W) POWIEŚCI KAZIMIERZA WYBRANOWSKIEGO
(ROMANA DMOWSKIEGO)
ANALIZA RETORYCZNA *W POŁOWIE DROGI* ORAZ *DZIEDZICTWA***

Mirosław RYSZKIEWICZ

O tym, że powieściowe dzieła Romana Dmowskiego, który ukrywał się pod pseudonimem Kazimierz Wybranowski, są wyrazem ideologii oraz pełnią funkcję perswazyjną, wiadomo nie tylko dzięki biografiom autora *Myśli nowoczesnego Polaka* oraz opracowaniom historyków literatury. Problem wciąż stanowi usytuowanie tych utworów w dominium tego, co za literaturę się uznaje, oraz sposób ich opisu.

Z pierwszym problemem łatwo się uporać, jeżeli przyjąć rozróżnienie dwóch alternatywnych i równoprawnych odmian dzieła literackiego: „o orientacji humanistycznej” i „o orientacji praktycznej” [SKWARCZYŃSKA 1965], „poetyckiej” i „retorycznej” [MISIEWICZ 1983], „autotelicznej” i „heterotelicznej” [CZAPLEJEWICZ 1990], „artystycznej” i „użytkowej” [WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ 1998], „nieinteresownej” i „interesownej” [RYSZKIEWICZ 2003]. Te pierwsze charakteryzuje prymat wartości artystycznych oraz realizacja przede wszystkim funkcji estetycznych, natomiast w drugich dominują walory pozaartystyczne i pozaestetyczne oddziaływanie. Dzięki przyjęciu takiego rozróżnienia rozstrzygnięty zostaje znany dylemat teorii literatury, czy dzieło literackie w odmianie praktycznej, retorycznej, heterotelicznej, użytkowej lub interesownej „przestaje być [...] właściwym zamierzeniem twórczym, a staje się jedynie pretekstem do wypowiedzenia pewnych twierdzeń, które w sposób właściwy i jednoznaczny powinny być wypowiedziane w utworze literackim o całkiem innym charakterze niż dzieło sztuki, np. w pamiętniku, w rozprawie naukowej czy w artykule politycznym”, jak utrzymuje Roman Ingarden, czy „jest właśnie przeciwnie: obdarzenie utworu misją popularyzowania w społeczeństwie jakiejś drogiej autorowi idei, która mogłaby być sformułowana w artykule publicystycznym, kazaniu itp., świadczy o tym, że autor ów językowi literatury przypisuje szczególną skuteczność społeczną” [INGARDEN 1966: 437], czego dowodzi Michał Głowiński [Głowiński 1997: 71].

O debiutanckiej powieści Dmowskiego, *W połowie drogi*, Roman Wapiński napisał, że „starła się [ona] popularyzować cele moralno-narodowe” [Wapiński 1998: 361.]. Natomiast intencje autora, urzeczywistniane w jego drugim dziele powieściowym, *Dziedzictwo*, Andrzej Micewski ujmuje następująco: „Chciał mianowicie środkami artystycznymi, poruszając wrażliwość moralną, uczuciową i estetyczną najszerzego czytelnika, zmiażdżyć wolnomularstwo i żywioł żydowski w Polsce” [MICEWSKI 1971: 335.]. Jeżeli uznać słuszność opinii biografów Dmow-

skiego, a nie sposób postąpić inaczej, to literackie aspiracje jego powieści raczej nie budzą wątpliwości, ale zdecydowanie w interesownej odmianie dzieła.

Problem drugi, związany ze sposobem opisu, który ma nadto ambicje naukowe, przywodzi na myśl nie tylko kartezjańskie pytanie o metodę, lecz również między innymi spostrzeżenie, a kilka można uznać nawet za słuszne, samego Romana Dmowskiego z *Przedmowy do pierwszego wydania* książki *Myśli nowoczesnego Polaka*. Jej autor dowodził, iż są tacy, którzy „nie rozumieją [...], co to jest nauka, nie wiedzą, że naukowe traktowanie rzeczy polega przede wszystkim na metodzie” [DMOWSKI 2002: 8], choć trzeba podkreślić, iż ani ta jego książka publicystyczna, ani dzieła powieściowe nie rościły sobie pretensji do „naukowości”.

Taką mocno ugruntowaną i uniwersalną, naukową metodę analityczną, w odniesieniu jeśli nie do wszystkich dzieł uznawanych za literackie, to na pewno do opisu tych, w odmianie interesownej, stanowi klasyczna retoryka, która ma takie walory, jak interdyscyplinarność, systemowość i operatywność. Traktowana współcześnie jako metodologiczna inspiracja analiza retoryczna integruje tekstowy i komunikacyjny aspekt, w tym przypadku – dzieła literackiego.

Retoryka bowiem „wydaje się gwarantować istnienie instrumentarium opisu, które jest odpowiednikiem uniwersalnego systemu reguł, leżącego u podstaw procesów komunikacji i produkcji tekstu” [LACHMANN 1977: 259]. Innymi słowy, odnowiona współcześnie, klasyczna teoria retoryki – różna od jej dziewiętnastowiecznej, nadmiernie znormatywizowanej i zorientowanej na stylistykę wersji – przedstawia zasady tworzenia i odbioru wszystkich tekstów, w tym również dzieł narracyjno-fabularnych, szczególnie zaś takich, które zdradzają ambicje, by jednocześnie *docere* (informować i pouczać), *movere* (poruszać i wychowywać) oraz *delectare* (bawić i zachwycać). W takich trzech, integralnie sprzęgniętych, a realizowanych w tekście funkcjach upatruje się istoty retoryki, czyli perswazję, która uwzględnia także jej trzy nieodzowne składniki komunikacyjne: „nadawcę”, „odbiorcę” i „mowę”¹. Z tych powodów we współczesnym literaturoznawstwie nie rzadko pojawia się również pogląd, że retoryka „to nie tylko zbiór reguł konstrukcyjnych, to także narzędzie analityczne” [Lichański 1984: 22].

Jeżeli chodzi o tekstową perspektywę, to tradycja retoryczna podsuwa trójdzielny schemat: wynajdywanie tematu (*inventio*), kompozycję (*distributio*) i wysłowienie (*elocutio*), z oczywistym współcześnie pominięciem *memoria* i *actio*. Wedle Jerzego Ziomka, te trzy podstawowe działy retoryki da się uzgodnić z dwu-

¹ R. B. Douglass, *Arystotelesowska koncepcja komunikacji retorycznej*, przeł. W. Krajka, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 1; K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*, przeł. M. Biskupski, [w:] *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” II*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicz, Warszawa, 1988; M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990; J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Warszawa 1990; J. Z. Lichański, *Co to jest retoryka?*, Kraków 1996; J. Z. Lichański, *Retoryka. Od renesansu do współczesności – tradycja i innowacja*, Warszawa 2000. H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, przeł. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002; C. Perelman, *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, przeł. M. Chomicz, Warszawa 2002; *Retoryka a tekst literacki*, pod red. M. Hanczakowskiego, J. Niedźwieździa, t. 1–2, Kraków 2003; *Retoryka w Polsce. Teoria i praktyka w ostatnim półwieczu*, pod red. M. Skwary, Szczecin 2006.

dzielną budową struktury utworów narracyjno-fabularnych, wykoncypowaną przez współczesną narratologię. Dwa plany „opowiadania” (*tekst opowieści, récit*), powszechnie przez literaturoznawców akceptowane, są jednak w teorii narracji rozmaicie nazywane i bywają nieco inaczej rozumiane (*fabuła – sjużet, story – plot, l’histoire – le discours*). Przedstawiana przez Ziomka propozycja, która wykorzystuje terminy zdomowione we francuskiej literaturze przedmiotu, ma tę zaletę, że umożliwia scalenie dychotomicznego podziału narratologicznego. Jego zasadniczą wadą pozostaje brak jasnego przyporządkowania „dyskursu”, który odnosi się zarówno do *res*, jak też do *verba*. W omawianej zaś koncepcji *l’histoire* (fabuła) obejmuje dwa retoryczne działy, inwencję i dyspozycję (pozajęzykowy poziom kompozycji), a z kolei *le discours* (narracja) – dyspozycję i elokucję (językowy poziom konstrukcji) [ZIOMEK 1990: 125].

Z kolei w perspektywie uczestników procesu komunikacji jej retoryczny model składa się, według rekonstrukcji Jerzego Ziomka, z następujących elementów: nadawca (wykonawca) → tekst → odbiorca prymarny → odbiorcy sekundarni. Zbiór językowych i artystycznych reguł dopełnia ów schemat, wiąże wszystkie trzy wymienione jego składniki, a zawiera się w pojęciu sztuki [ZIOMEK 1990: 17–18]. Przy czym w modelu uwzględnia się zarówno zewnętrzne otoczenie językowe (kontekst), jak też pozajęzykowe okoliczności (konsytuacja), które współkształtują konkretny akt komunikacji, także literackiej. Dla niej zaś, oprócz tego zewnętrznego aspektu, ważne stają się również wewnątrztekstowe relacje osobowe, które w odniesieniu do utworów narracyjnych ujmuje analogiczny model komunikacyjny: autor → narrator (wykonawca) → bohater → słuchacz.

Tak rozumiana analiza retoryczna daje szansę pokazania, jak w powieściach Romana Dmowskiego, *W połowie drogi* i *Dziedziectwie*, wyraża się ideologia, aproksymatywnie pojmowana jako system poglądów na świat, hierarchia wartości etycznych i postawa wobec rzeczywistości. Analiza retoryczna pozwala też przybliżyć pełnione przez powieści funkcje.

Na poziomie kompozycyjnym struktura omawianych dzieł da się sprowadzić do dwóch, spetryfikowanych i w różnych wariantach powtarzanych układów zdarzeń przedstawionych, zwanych schematami fabularnymi. Pierwsza powieść, *W połowie drogi*, odwołuje się głównie do schematu romansowego, który organizują chronologicznie po sobie następujące sekwencje wydarzeń od SPODZIEWANIA (OCZEKIWANIA lub GOTOWOŚCI), poprzez SPOTKANIA, PRZYSŁUGĘ, ZOBOWIĄZANIE, ROZSTANIE (ROZŁĄCZENIE), PRZESZKODĘ oraz POMOC (WSPARCIE), aż do ROZSTRZYGNIECIA (WYJAŚNIENIA) [Bachórz 1980: 115–118]. Przy czym na fabularnym schemacie romansu wspierają się jeszcze inne, ważne dla sensów utworu schematy – rozwojowy i kryminalny.

Przed wszystkim na schemacie kryminalnym oparta została fabuła drugiej powieści, *Dziedziectwa*. Rudymენტarną zasadę tego schematu stanowi zagadka, w tym przypadku raczej seria zagadek i podejmowanie prób ich rozwiązania, co przyjmuje postać ZBRODNI, ŚLEDZTWA, ODKRYCIA, POŚCIGU i KARY, w jakie układają się kolejne sekwencje zdarzeń [LASIC 1976]. Ze względu na rozbudowanie w

tej powieści sekwencji dochodzenia przedstawiony w niej układ wydarzeń zmierza w pewnych partiach ku schematowi romansowemu i rozwojowemu².

Z kolei na poziomie konstrukcji takiemu przebiegowi schematów fabularnych konwieniuje stosowny kształt opowiadania. Kryminalnemu odpowiada „narracja linearno-powrotna” [LASIC 1976: 67–73], której liniowy tok odsyła zarazem do początku opowiadania, w przeciwieństwie do romansowego, w którym narracja służy linearnemu unaocznianiu porządku zdarzeń przedstawionych.

Taka struktura fabuły i narracji powieści wypełniona została, rzecz jasna, odmienną zawartością fabularną [MARKIEWICZ 1996], której nie warto i nie trzeba w tym miejscu streszczać. Natomiast podobieństwo struktur powieściowych polega nie tylko na zazębianiu się w nich analogicznych schematów fabularnych z dominacją jednego, romansowego (*W połowie drogi*) lub kryminalnego (*Dziedzictwo*), lecz również na osadzeniu zdarzeń, o których się opowiada, w realiach powojennej Polski po przewrocie majowym oraz na podobnym celu posłużenia się tymi schematami.

Romans, na którym opiera się historia Władysława Borowskiego, byłego podpułkownika Wojska Polskiego w wieku Chrystusowym, w utworze *W połowie drogi* oraz jej zagadki, które organizują kryminalny wymiar fabuły, z naczelną, wyrażającą się w pytaniu, kto nieustannie dybie na życie głównego bohatera, pozwalają unaocznić słuszność dokonywanych przez niego wyborów, a przede wszystkim najważniejszego: nie partykularnej kariery, lecz służby dla narodu, przeciwko obcym żywiołom rasowym, głównie Żydom, przy boku oddanej kobiety, w ramach zakonspirowanej organizacji politycznej. Tym bardziej, że zgodnie ze schematem rozwojowym w toku wydarzeń dochodzi do znaczącej ewolucji i tak już szlachetnej osobowości herosa oraz jego dorastania społecznego, a świadomość jednostki podlega transformacji od niewiedzy do poznania i od bierności do działania w zderzeniu z zewnętrzną wobec bohatera rzeczywistością.

Wedle zasad schematu rozwojowego podobnym przemianom ulega bohater *Dziedzictwa*, hrabia Zbigniew Twardowski, który zaledwie o dwa lata przekroczył wiek Chrystusowy. Jego dojrzewanie osobowościowe i społeczne dorastanie oraz proces wtajemniczania w poznanie wiedzy pewnej zostało wprzęgnięte w rozwią-

² Sposób wyodrębniania fabularnego schematu rozwojowego stanowi problem sam w sobie, który bezpośrednio wiąże się z teorią gatunkowej odmiany powieści, nazywanej w literaturze niemieckiej Entwicklungsroman, Erziehungsroman i/lub Bildungsroman. Szerzej to zagadnienie omawiają m.in.: Gy. Lukács, *Od Goethego do Balzaka. Studia z historii literatury XVII i XIX wieku*, przeł. M. Żurowski [i in.], Warszawa 1958; H. Orłowski, *Stereotyp fabularny niemieckiej „powieści rozwojowej” (Entwicklungsroman) okresu mieszczańskiego realizmu*, [w:] *Poetyka i historia*, pod red. J. Trzynaślowskiego, Wrocław 1968; B. Hadaczek, *Polska powieść rozwojowa w dwudziestoleciu międzywojennym*, Szczecin 1985; M. Bachtin, *Powieść wychowawcza i jej znaczenie w historii realizmu*, [w:] tegoż, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, Warszawa 1986; M. Woźniakiewicz-Dziadosz, *Polityka i romantyczne struktury powieściowe*, Lublin 1986, (Rozdział IV: *Powieść inicjacyjna jako model romantycznej powieści politycznej*); S. R. Suleiman, *Powieść z tezą: struktura dojrzewania*, przeł. M. Abramowicz, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998.

zywanie przez niego kilku zagadek. Spośród nich najważniejszą stanowi zagadka losów stryja, po którym bohater powieści nieoczekiwanie odziedziczył rodzinny majątek. Głównie ta enigma organizuje kryminalną fabułę, a rozwikływanie tej zagadki pozwala odsłaniać nieczne knowania tajnej organizacji żydowsko-masońskiej jako istotnego zagrożenia dla życia nie tylko jednostek, lecz całego narodu, w czym niebagatelny udział ma zarówno przystąpienie hrabiego do polskiej kontrorganizacji, jak też historia miłosna, gdyż tylko walka o uczucie dzielnej i bezgranicznie oddanej mężczyźnie kobiety może utrwalić zakorzenienie Polaka w narodzie i jego ojczyźnie.

Jak łatwo zauważyć, romans w powieści *W połowie drogi* i kryminał *Dziedzictwa* służą ukazaniu dość jednostronnej wizji Polski po przewrocie majowym, wychowywaniu Polaków w duchu narodowym oraz bawieniu, ale też krzepieniu romansowymi i kryminalnymi perypetiami. Wykorzystanie struktur powieściowych dla takich celów da się opisać za pomocą pojęcia paralelizmu retorycznego, który poprzez system różnorodnych powtórzeń rodzi efekt redundancji, na poziomie zdaniowym uzyskiwany dzięki repetycji znaczeń wpisanych w różne schematy fabularne. Zostały one wyzyskane dla propagowania klarownej wizji świata, oczywistego ideału etycznego i naznaczonej co najmniej niechęcią postawy wobec rasowo czy też narodowo obcych, a zatem dla upowszechniania dość wyrazistej ideologii. Retoryka to, w ujęciu klasycznym, zespół neutralnych etycznie środków nastawionych na przekonywanie, ale w tym przypadku raczej niecznie użytych w celu szerzenia perswazji nie przekonującej, lecz propagandowej lub zgoła agitacyjnej, także znanej retoryce, nastawionej na dydaktyczne pozyskanie i doraźne zjednanie.

Taki perswazyjny cel użycia fabularnych schematów romansu i kryminału zostaje redundantnie powtórzony na poziomie opowiadania w różnych sposobach narracyjnego wystąpienia. Żeby nie mnożyć przykładów, można je ograniczyć do tych, które nazywają wspólnego wroga-obcego, bo ten, jak wiadomo, najlepiej wzmacnia jedność nie tylko narodu.

W połowie drogi

1. Mowa pozornie zależna (przypisana Borowskiemu): Co tych żydów tyle na ulicy? A w s z y s t k o t o ciągnie w jedną stronę, ku Nalewkom. Wracają z kinematografów... Jakie to zabawne pary – żydziaki i żydóweczki po kilkanaście lat. A zachowują się jak dorośli. Jutro to wszystko będzie siedziało w sklepach i o s z u k i w a ł o klientów... (s. 15).

2. Mowa niezależna (dialog Borowskiego z Grodziskim): Z obecnego sposobu gospodarowania j e d n a c z ę ś ć l u d n o ś c i wyciąga dla siebie ogromną korzyść, mianowicie Żydzi (s. 52).

3. Mowa niezależna (dialog Borowskiego z Pawłowiczem): Jak ci ludzie w ostatnich czasach żydzieją [...]. Miłość bez zazdrości. Toć to i n s t y t u c j a żydowska. Stanowisko czysto utylitarne. Po co żałować tego, co się nie zedrze? Lepiej wszystko wyeksploatować. Zawsze tak było: handlowali własnymi żonami, podstawiali je innym w celach politycznych... (s. 90).

4. Mowa niezależna (dialog leśnika z Borowskim i Pawłowiczem): To i żydki znajdują się pod kluczem [...] (s. 105).

5. Mowa pozornie zależna (przypisana Borowskiemu): Przedstawiał sobie społeczeństwo, jako złożone z rozmaitych ras moralnych, mniej lub więcej szlachetnych, mniej lub więcej nikczemnych: ona ma obowiązek walczyć o zwycięstwo swojej rasy, i upokorzeniem byłoby pozwolić się zagłuszyć rasi podłejsej (s. 123).

6. Mowa niezależna (dialog Borowskiego z Grodziskim, jego synem i in.): Dotychczas wszystko mleko zakupywali od nas żydzi; ciągnęli stąd zyski i bogaciła się ludność, która jest w naszym życiu szkodliwa, dla naszej przyszłości niebezpieczna (s. 132).

7. Mowa niezależna (dialog Zaleskiego z Borowskim): Iluż to, drogi panie Władysławie, znałem takich, co mówili, że są wyżsi ponad nasze przesady, ponad nasze wierzenia i nasze przywiązania, że są ludźmi prawdziwie wolnymi, a różnili się od nas głównie tym, że my chodzimy w zaprzęgu polskim, a oni żydowskim. [...] Na to, żebyśmy my mogli żyć nie tylko fizycznie, ale i moralnie, zgodnie z naszymi potrzebami, musi istnieć nasz naród i musi przed zniszczeniem się bronić (s. 150–151).

Dziedzictwo

8. Mowa niezależna (Grzegorz, służący, w rozmowie z Twardowskim): Brunet średniego wzrostu, dość tęgi, z długimi włosami w tył zaczesanymi, z krótko przystryżoną brodą. Oczy miał jak dwa węgle. Krótko mówiąc, Żyd (s. 33).

9. Mowa pozornie zależna (przypisana Twardowskiemu): Najbardziej uderzały oczy – czarne jak węgle, gorejące jak węgle rozżarzone, oczy prawie nigdy niespotykane pod północnym niebem. Wiał od nich żar arabskiej czy syryjskiej pustyni (s. 53).

10. Mowa pozornie zależna (przypisana Twardowskiemu): Początkowo nie zrozumiał tego pytania. Przypominał sobie, że rozmawia z Żydówką, i... zrozumiał. Ta chępliwa rasa zawsze się w końcu zdradza ze swymi zachwałymi myślami (s. 93).

11. Mowa niezależna (dialog Twardowskiego z profesorem Kozienieckim): Jest jeden przedmiot, do którego z krytyką przystępować nie wolno, jedna dziedzina, w której nie wolno stwierdzać najoczywistszych faktów. Pan dobrze wie, że mówię o Żydach. To najlepszy dowód, że oni was prowadzą i wami żądzą (s. 115).

12. Mowa niezależna (dialog Twardowskiego z profesorem Piętką): Jak widzę ma pan zwyczaj odpowiadać na pytania pytaniami. To zwyczaj żydowski (s. 135).

13. Mowa niezależna (dialog Culmera z córką): To niebezpieczny człowiek [Twardowski]. Mnie teraz zaczynają szczuć, prześladować, psuć mi robotę, śledzić moje prywatne życie; jestem pewien, że za tym wszystkim on stoi. To nie zwykły łajdak: mści się jak Żyd (s. 153).

14. Mowa niezależna (dialog Wandy z Twardowskim): Co, ten Żyd? Jak pan śmiał powiedzieć! (s. 155).

15. Mowa niezależna (dialog wysokiego urzędnika policji angielskiej Fergussona z Twardowskim): To robota małych, brudnych Żydów, nie mających żadnej pozycji finansowej [...] (s. 164).

16. Mowa niezależna (dialog Twardowskiego z Wandą): Żydek niemiecki, mówiący nieźle po angielsku [Buckingham] (s. 168).

17. Mowa niezależna (dialog adwokata Osieckiego z Twardowskim): Ależ, panie, jak to ruina! Gdzie się podział ten wielki, pyszny Kulmer [...] A jakie ż y d z i s k o z niego wyłazło! (s. 193).

18. Mowa niezależna (dialog Twardowskiego z Czarnkowskim): Bo nasza cywilizacja od czasów greckich wychowuje w nas kult prawdy i pogardę dla kłamstwa. Nie oduczyła nas kłamać, ale kłamiemy niezdarnie. Gdy wchodzi między nas ludzie innej cywilizacji, która nie ma szacunku dla prawdy, my ich nie jesteśmy zdolni przejrzeć do głębi. Dlatego Żydom tak się powodzi. Ich cywilizacja podniosła kłamstwo do godności wielkiej sztuki, powiedziałbym nawet – cnoty. Oni kłamią na taką skalę, że Polak, Francuz, Anglik czy inny, niezdolny jest nawet przypuścić, żeby można było tak kłamać (s. 194–195).

19. Mowa niezależna (dialog Twardowskiego z Wandą): [...] wystarczy, że naśladujesz tych, co naśladują Żydów, i tym sposobem ulegasz pośrednio ich wpływowi. Ten wpływ czuje się dziś wszędzie. [...] A wstyd kobiecy to wielka zdobycz naszej cywilizacji, tak samo jak honoru u mężczyzn. Tego nie mają Żydzi: oni są niehonorowi, a ich kobiety bezwstydne. I to jest ich wielkie zwycięstwo, że dziś pod ich wpływem u nas jedno i drugie zanika (s. 198–199).

20. Narrator (o Culmerze): Gdzieś podział się cywilizowany Europejczyk – pozostał tylko prosty talmudyczny Żyd, który rażony klątwą wydiera sobie włosy z głowy... (s. 209).

21. Narrator (o profesorze Oldenhuisie i innym „grabarzu”): Naprzeciwko niego [...] siedział sam gospodarz, starszy o kilkanaście lat od gościa, z suchą twarzą, której wygołenie uwydatniało jej ostre rysy żydowskie, tak stylowo żydowskie, że aż rzadko spotykane. Czarne jego oczy były utkwione w gościa, a na ustach zarysowanych co prawda po żydowski, z wargami jednak bardzo cienkimi, błąkał się ledwie dostrzegalny uśmiech (s. 213) [wszystkie podkreślenia – M. R.].

Niezależnie od formy narracji pojawiają się w niej i, co istotne, powtarzają najrozmaitsze figury i tropy retoryczne. Od epitetów (3, 11, 15, 20, 21), deminutiwów (1, 4, 16) i augmentatiwów (1, 17), poprzez neologizm (3), anafory (6, 9), paralelizm składniowy (6, 9, 11, 19), do antytez (7, 18) oraz od metafor (1, 7) i peryfraz (2, 5, 6, 10, 11), przez porównania (8, 9, 13), do ironii (17, 20), sarkazmu (14) i hiperboli (18). Wszystkie te zabiegi służą naznaczeniu wroga, jego amplifikacji i stereotypizacji, podporządkowane zostają zatem nie tyle intelektualnym, ile emocjonalnym, zniewalającym celom perswazyjnym.

Paralelne powtórzenie tego samego na każdym, fabularnym i narracyjnym poziomie utworu oraz na każdej płaszczyźnie z osobna nie pozostawia wątpliwości co do propagandowego lub nawet agitacyjnego charakteru powieściowej perswazji, gdyż w ten sposób powstaje redundancja, która dobitnie, przede wszystkim przez odwołanie do emocji, potwierdza to, co było do udowodnienia, bez jakichkolwiek dwuznaczności, a więc również bez oznak sceptycyzmu.

Struktura powieści romansowej (*W połowie drogi*) i kryminalnej (*Dziedzictwo*) pełni zatem trojaką funkcję. Po pierwsze, kształci, bowiem unaocznia określony pogląd na pewien aspekt pozaliterackiego świata. Po drugie, czyni to jednak zawsze w odniesieniu do jakiejś hierarchii wartości, które usiłuje zaszcześcić, przeto

oddziałuje wychowawczo, jak również – po trzecie – estetycznie, pożytkując się artystycznym uformowaniem dzieła literackiego, traktowanego jako czytelnicy atrakcyjnej. Tak zintegrowane funkcje powieści ziszczają wskazany, perswazyjny cel dwóch analizowanych utworów, ale głównie o propagandowym czy też agitacyjnym charakterze, gdyż odwołują się nie tyle do rozumu, ile do uczuć i przeżyć.

Ten cel łatwo dostrzec, jeśli uwzględnimy również komunikacyjne uwarunkowania: zewnątrz- i wewnątrztekstowe. Zacząć wypada od okoliczności wewnątrztekstowych, które da się sprowadzić do modelu relacji: autor → narrator (wykonawca) → bohater → słuchacz.

Charakterystyczne, że w analizowanych utworach autorytatywny podmiot autorski, niezależnie od teoretycznoliterackiego problemu sposobów jego istnienia, niejako wycofuje się z powieści. Przy czym w każdej z nich narratorskie medium konsekwentnie zachowuje ogłód świata ujmowany głównie z perspektywy tylko jednego bohatera, który przez to staje się poniekąd dopuszczonym do głosu wykonawcą; nie wyznacza też językowo odbiorców dzieła. Taki układ relacji nadawczo-odbiorczych wewnątrz powieści sprawia, że autor i narrator tworzą niejako autonomiczną rzeczywistość, sprytnie ukrywają jej wychowawcze nastawienie, zaznaczają swoje preferencje wobec postaw tych bohaterów, do których świadomości ograniczają perspektywę opowiadania [EILE 1973: 19], dzięki czemu obraz działających postaci i całego świata przedstawionego ma też zyskiwać na wiarygodności. Co więcej, narracja powieści przynosi przewrotny dowód mający ten obraz dodatkowo uwiarygodnić. Oto bowiem świadomości głównych bohaterów *W połowie drogi* i *Dziedzictwa* przypisane zostały takie przekonania:

Nagle [Borowski] poczuł głód umysłowy. Te ciągle wkoło krążące po jego głowie myśli pewnie dlatego go tak prześladowały, że głowa nie była żywiona, że nie wchodziło do niej nic nowego... Trzeba wrócić do zwyczaju czytania³.

Twardowski siedział rano przy biurku w swoim gabinecie. Przed nim leżała kupa nowych książek, które przeglądał jedną po drugiej.

Było jego stałą metodą, że gdy przyjeżdżał do nowego kraju, rozczytywał się w jego literaturze powieściowej, co mu dawało pewne pojęcie o miejscowych stosunkach i o psychice społeczeństwa. Teraz właśnie zabierał się do współczesnej, powojennej powieści polskiej⁴.

Umiejętnie skrywany zamysł perswazyjny powieści jeszcze łatwiej dostrzec, jeśli uwzględnimy zewnętrzne relacje komunikacyjne, które ujmuje model: nadawca (wykonawca) → tekst → odbiorca prymarny → odbiorcy sekundarni. Dla zrekonstruowania tych relacji pomocne staje się również przywołanie kontekstowych i konsytuacyjnych uwarunkowań, które determinują funkcjonowanie powieści Romana Dmowskiego.

³ K. Wybranowski [R. Dmowski], *W połowie drogi. Powieść*, Wrocław 2004, s. 36. Dalsze przytoczenia z tej właśnie edycji są podawane w tekście pracy i ujmowane w nawias po cytacie.

⁴ K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo*, Wrocław 1997, s. 53. Z tego wydania pochodzą wszystkie kolejne cytaty, a ich lokalizację podano w tekście pracy.

Jak dowodzą kompetentne źródła, empiryczny autor *W połowie drogi* i *Dziedzictwa*, w roli nadawcy, przywiązywał do swych dzieł powieściowych duże znaczenie [MICEWSKI 1971: 336]. Andrzej Micewski utrzymuje też, że pisarz w powieściach „pragnął pokazać to, czego nie mógł w pełni uczynić w swych pismach politycznych” [MICEWSKI 1971: 335], chociaż dalej zauważa, „że literackie książki Dmowskiego przypadają na okres, w którym także w publicystyce dawał wyraz obsesji żydowsko-masońskiej” [MICEWSKI 1971: 336]. Do tej kwestii przyjdzie jeszcze powrócić. Niemniej ostrożność biografów w jakiejś mierze uzasadnia gra rolami nadawczo-wykonawczymi, bo aż do śmierci autora powieści Dmowskiego były sygnowane wyłącznie pseudonimem Kazimierz Wybranowski⁵.

Niezależnie od tego, czy ograniczenie wiedzy o faktycznym autorze powieści w latach trzydziestych XX wieku do grona najbliższych Dmowskiemu⁶, sprzyjała ich popularności, czy też nie, gazetowe i kolejne książkowe wydania cieszyły się ponoć wielkim zainteresowaniem czytającej publiczności⁷, doczekały się również pochlebnych recenzji, zwłaszcza *Dziedzictwo*. A zamysł i walory tego utworu znów najlepiej ujmują biografowie Dmowskiego oraz historycy „powieści tajemnic”:

Autor doszedł do wniosku, że siły te [masoneria i Żydzi], o których zgubnym i dominującym wpływie w naszym kraju był przekonany, są nie do obalenia na drodze normalnej, racjonalnej argumentacji używanej w publicystyce. Postanowił więc uruchomić środkami literackimi wielkie napięcie uczuciowe dla afirmacji polskości i potężne siły odrazy moralnej przeciw jej przeciwnościom masońsko-żydowskim [MICEWSKI 1971: 335].

Antysemityzm Dmowskiego początku lat trzydziestych był – jeżeli można tak powiedzieć – mniej zrationalizowany, a u jego podstaw obok uprzedzeń pojawiły się obsesje. Żydzi lub Żydzi i masoni są winni zła w ogóle, tak w sferze życia społeczno-politycznego, w sferze polityki, jak w dziedzinie moralności. Na ogół Żyd jest zresztą synonimem maso- na i odwrotnie, przy czym obaj są winni upadku państwa polskiego i polskiej martyrologii narodowej.

W sposób najbardziej konsekwentny to zespolenie „zła”, tj. żydostwa i masonerii, ukazał w drugiej ze swych powieści, [...] w *Dziedzictwie* [Wapiński 1998: 360–361].

[...] *Dziedzictwo* Dmowskiego, bynajmniej nie przedstawiające rzeczywistych walorów artystycznych, wydaje się utworem zgoła poprawnym przynajmniej pod względem „warsztatowym”: i polszczyzna tu staranniejsza [...], i perypetie utrzymane w jakichś granicach prawdopodobieństwa... Ładunek ideologii został jednak w stosunku do poprzedników podwojony [BACHÓRZ 1974: 109].

⁵ Grze rolami nadawczo-wykonawczymi w jakimś stopniu odpowiadała również gra rolami odbiorczymi, o czym może świadczyć fakt, że sam Dmowski pod pseudonimem opublikował recenzję powieści Wybranowskiego. Na tę kwestię w toku dyskusji zwróciła uwagę pani prof. Eugenia Prokop-Janiec.

⁶ „To, że autorem [*W połowie drogi* i *Dziedzictwa*] był pan Roman, było wiadome tylko nam, memu mężowi, mnie i mojej siostrze [...]. Nazwisko autora pan Roman utworzył, mając na myśli Wólkę Wybranowską, folwark, który dzierżawił jego dziadek”. M. Niklewiczowa, *Wspomnienia*; cyt. za: A. Micewski, *Roman Dmowski*, s. 334–335.

⁷ I. Chrzanowski, W. Konopczyński, *Życiorys Romana Dmowskiego*, Krzeszowice 2004, s. 35 (przedruk z: *Polski słownik biograficzny*, t. V, Kraków 1939–1946).

Jeżeli te „prywatne obsesje” cieszyły się popularnością wśród czytających, to przestawały być prywatne, musiały również trafić na podatny grunt, nie tylko zresztą u odbiorców prymarnych, współczesnych powieściopisarskiemu debiutowi Dmowskiego⁸. Z wiadomych, cenzuralnych powodów po 1945 roku powieści tego autora, i nie tylko one, nie były wznawiane. Ale już uwolnienie także z cenzuralnych okowów w 1989 roku przyniosło reedycje wszystkich pism Dmowskiego, w tym również powieściowych. Wydawnictwo NORTOM, które „specjalizuje się w wydawaniu książek o tematyce patriotycznej” oraz „książek z zakresu polityki, ze szczególnym uwzględnieniem polskiej myśli narodowej”⁹, reklamuje je następująco:

W napisanej pod pseudonimem powieści [*W połowie drogi*] Roman Dmowski ukazał w przejrzyście sposób sytuację w Polsce po przewrocie majowym w 1926 r. Oparta o realia [*sic!*] tamtego okresu pozwala zrozumieć do czego prowadziła działalność obozu sanacyjnego w okresie międzywojennym. Autor sprecyzował zadania stojące przed ruchem narodowym w dziele budowy silnej Polski.

Wiele ówczesnych poglądów autora znajduje potwierdzenie w obecnej sytuacji w Polsce.

Dlaczego Dmowski napisał tę powieść [*Dziedzictwo*]? Przed czym chciał czytelników, zwłaszcza młodych przestrzec? Czytelnik znajdzie odpowiedzi na te pytania. W powieści poruszony został, ciągle aktualny problem celów oraz sposobów działania masonerii, która wznowiła działalność w Polsce. [...] W tym kontekście warto sięgnąć po tę książkę¹⁰.

Taka aktualizująca interpretacja czy też nadinterpretacja powieści oraz sam fakt ich wydawania w warunkach merkantylnej konkurencji, także na rynku książki, wskazuje, że *W połowie drogi* i *Dziedzictwo* również dzisiaj znajdują czytelników, a zatem odbiorców wciąż prymarnych. Ich przychylności autor nie mógł przewidzieć. Wątpliwe jednak, by ze względu na jakość powieściowej perswazji tę przychylność pozyskały również u odbiorców sekundarnych, nieprzekonanych do upowszechnianej w powieściach oraz przez nie ideologii.

Ukrytej, propagandowej i agitacyjnej, perswazji powieściowych dzieł Dmowskiego dowodzą nie tylko nadawczo-odbiorcze okoliczności ich funkcjonowania. Wiele tłumaczy również konsytuacja i kontekst.

Konsytuacyjne okoliczności funkcjonowania zwłaszcza pierwszych wydań powieści Dmowskiego określa przede wszystkim czas ich druku, rok 1930 i 1931¹¹.

⁸ To właśnie raczej tym „prywatnym obsesjom” Dmowskiego jego powieści zawdzięczały i zawdzięczają w opinii wybranych swą atrakcyjność, a nie „zwalniającym tempo akcji komentarzom, przybranym w formę refleksji wypowiedzianych przez kluczowe postacie”, które to wypowiedzi „nie wszystkie miały wymowę skrajną”, jak utrzymuje inny biograf przywódcy polskiej endecji. Zob. K. Kawalec, *Roman Dmowski (1864–1939)*, Wrocław 2002, s. 275.

⁹ <http://www.nortom.pl>

¹⁰ Wszystkie cytaty pochodzą z czwartych stron okładek wykorzystanych w tej pracy wydań powieści Dmowskiego. W cytatach zachowano pisownię oryginałów. Nie sposób powstrzymać się przed poczynieniem uwagi, że stan korekty w tych edycjach powieści woła o pomstę do nieba.

¹¹ „K. Wybranowski [R. Dmowski], *Dziedzictwo. Powieść*, Poznań – Warszawa – Wilno – Lublin 1931 (w roku poprzednim utwór ukazywał się w odcinkach w *«Gazecie Warszawskiej»* jako

Poczynania ówczesnej cenzury, które zawsze są zawisłe w głównej mierze od koniunktury politycznej, nie pozwalały na jawne mówienie o konspiracyjnej części działań Obozu Wielkiej Polski, o czym przy użyciu mowy ezopowej jedynie namyka się w powieści *W połowie drogi*. Inaczej niż o Żydach i masonach. Jaki los stał się ich udziałem w II Rzeczypospolitej w latach trzydziestych, doskonale wiadomo ze źródeł historycznych. Obie powieści Dmowskiego, zwłaszcza *Dziedzictwo*, ten los niejako antycypują.

Nie tylko zresztą polityczne, cenzuralne, wydawnicze i krytycznoliterackie uwarunkowania były i są dla powieści Dmowskiego determinujące. Dowodzą tego również konteksty.

Najbliższy stanowi dominująca, pozapowieściopisarska część dorobku Romana Dmowskiego. Jego twórczość publicystyczna, jak wiadomo, wydana została w postaci wielu pism. Na różne sposoby były już one analizowane. Z uwagi na charakter omawianych powieści Wybranowskiego warto w tym miejscu powrócić tylko do jednej kwestii – ich związku z publicystyką Dmowskiego o wątkach antysemickich. Wbrew ostrożnym opiniom Andrzeja Micewskiego można sądzić, że nie tylko w publicystyce z lat trzydziestych i nie tylko w swoich powieściach z tego okresu „najwybitniejszy polityk polski XX wieku”, jak się o nim mawia, „dawał wyraz obsesji żydowsko-masońskiej”. Najlepszy dowód stanowi nie publikacja *Świat powojenny i Polska* [Dmowski 1999], w której cały rozdział poświęcony został przecież kwestii żydowskiej, lecz *Przedmowa do wydania czwartego książki Myśli nowoczesnego Polaka*:

[...] pierwszy raz w życiu, mając już czterdzieści lat, zainteresowałem się masonerią. Lepiej późno, aniżeli nigdy. Od tego czasu dowiedziałem się o niej sporo, i zacząłem rozumieć wiele rzeczy w życiu społecznym i w polityce, które przedtem były dla mnie niejasnymi. Zorientowałem się między innymi, że już od dawna, nie wiedząc o masonerii, a raczej nie myśląc o niej, miałem z nią do czynienia, że już dziesięć lat przed wydaniem *Myśli* wygrałem z nią jedną ważną, decydującą o przyszłości obozu narodowego bitwę, nie domyślając się nawet, że to ona była moim przeciwnikiem [DMOWSKI 2002: 16].

Kolejny kontekst stanowią konwencje powieściowe¹², do których odwołują się dzieła Dmowskiego: romansowa i kryminalna. Bez wątpienia można je osadzić w

powieść spółki autorskiej K. Wybranowskiego i J. Zawady)”. J. Bachórz, *Ideologia w polskich dwudziestowiecznych powieściach tajemnic (1908–1939)*, s. 109 (przypis 27).

¹² Oczywiście, prócz omawianych kontekstów można by przywołać jeszcze wiele innych. Zważywszy na wiadome ograniczenia warto wspomnieć tylko o jednym kontekście – publicystyki walczącej z ideologią oraz z polityką spod znaku Dmowskiego, a w jej obrębie przywołać fragmenty jednego z przedwojennych artykułów Stefana Kisielewskiego: „Trzy są moim zdaniem główne ośrodki terroryzmu ideowego w Polsce. Są to: komunizm, O-N-R-izm i wreszcie – jak ja go nazywam – neohumanitaryzm z «Wiadomości Literackich». [...] nie chcę zwalczać żadnych poglądów ani stawiać nowych, chcę tylko zwalczyć metodę i postawę psychiczną, na podłożu których rodzi się terror ideowy. Tę postawę charakteryzuję następująco: jest to postawa, że tak powiem «apostolska», «prorocza», postawa człowieka, który znalazł jedynie prawdziwe, odpowiadające «duchowi czasu» rozwiązanie, który znalazł schematyczny «klucz» do wszelkich szarpiących ludzkość problemów społecznych, politycznych i kulturalnych, magiczną formułkę wyjaśniającą przeszłość i przyszłość. [...] Drugi ośrodek terroru ideowego to O-N-R-izm. Specjalnie podkreślam, że nie idzie mi o endecję

tradycji dziewiętnastowiecznego romansu sentymentalnego i klasycznej powieści kryminalnej, a zarazem ze względu na propagandowy i agitacyjny cel posłużenia się tymi konwencjami w utworach Wybranowskiego należy właściwie tylko powtórzyć wnioski, jakie sformułowała badaczka romantycznych powieści politycznych:

[...] w powieściach wprowadzających dyskusję programową i stawiających postulaty nierzadko kolidujące z potocznymi stereotypami myślenia patriotycznego „romans” okazuje się niewygodnym wehikułem znaczeń, gdyż wprowadza sensy niezupełnie przystające do treści ideologicznych. Rozbieżność ta jest nieuniknionym skutkiem faktu, że powieść polityczna operuje inną hierarchią wartości niż romans, którym się posługuje.

Zastosowany schemat [kryminalny] służy więc politycznym intencjom utworu sugerując wnioski obce ideologii klasycznego kryminału [WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ 1986: 120, 109].

Kontekstowe i konsytuacyjne uwarunkowania komunikacji literackiej dowodzą, że zorientowane na perswazję powieści Romana Dmowskiego determinuje nie tyle odbiorca, ile „nienaturalny” wpływ polityki na literaturę. Perswazyjny charakter tych utworów, przejawiający się ich kształcącym, wychowawczym, zwłaszcza emocjonalnym, i estetycznym oddziaływaniem, pozostaje jednak naznaczony ukrytą skazą, gdyż powieściowa propaganda i agitacja ogranicza zinternalizowaną wolność odbiorcy, czyli jeden z podstawowych warunków skutecznego przekonywania, na co zwrócił już uwagę Józef Bachórz, omawiając *Dziedziectwo*, ale te spostrzeżenia znajdują zastosowanie również w odniesieniu do dzieła *W połowie drogi*:

Decyzja napisania takiej powieści niedobrze świadczy o ambicjach literackich, ale jeszcze gorzej o sposobie uprawiania propagandy politycznej. [...] wszystko [...] ma tworzyć atmosferę terroru emocjonalnego. Czytelnik ma tu razem z bohaterami mieć przecucia, kochać, szlochać i nienawidzić jak oni – byle nie myślał. Argumentacja merytoryczna wobec rzęsistego zapłakania uroczej cnoty ma się wydawać czymś wysoce niestosownym. Z wypiekami na twarzy i bijącym sercem nie pora na refleksję sceptyczną [BACHÓRZ 1974: 113].

W konsekwencji powieści Romana Dmowskiego są perswazją dla przekonanych. I tylko dla nich.

Powieściopisarskie dzieła sygnowane pseudonimem Kazimierz Wybranowski już dawno odesłano do literackiego lamusa nie tyle ze względu na ich dydaktyczną perswazyjność oraz ideologię dzieł, którą można subsumować pojęciem *nacjonalizm* w wartościującym, a nie opisowym, bo ksenofobią podszytym, znaczeniu tego terminu¹³, ile z uwagi na nieudane połączenie powieściowej perswazji z ideologią.

w ogóle. Stara endecja jest dziś nic nie znaczącym zabytkiem [...] i nie jest w stanie stać się nie tylko ośrodkiem terroru, ale w ogóle żadnym ośrodkiem. Ideowego jądra ruchu tzw. «narodowego» szukać należy wśród młodych, a jest nim nieistniejący dziś legalnie ONR. [...] Z kolei zadajmy sobie pytanie, jakie są praktyczno-moralne konsekwencje O-N-R-yzmu. Znamy je wszyscy – są to zajścia antyżydowskie; wystarczy wspomnieć, że wzbudziły wstręt nawet wśród samodzielnie myślących «narodowców» [...]”. S. Kisielewski, *Terroryzm ideowy*, „Bunt Młodych” 25 II 1936.

¹³ Wystarczy porównać tytuły i zawartość następujących książek: E. Gellner, *Narody i nacjonalizmy*, przeł. T. Hołówka, Warszawa 1991; P. Śpiewak, *Faszyzm i nacjonalizm*, [w:] tegoż,

Te powieści chybiają swego celu zresztą nie tylko z powodu politycznych determinant komunikacyjnych. Inne przyczyny można przybliżyć, odwołując się do dwóch zasadniczych celów, doraźnego i dalekosiężnego, które według teorii retorycznej powinna realizować rzetelna perswazja.

Pierwszy cel ma pragmatyczny charakter i wiąże się z oddziaływaniem na postawę odbiorcy za pośrednictwem mowy, a w przypadku dzieła literackiego – na przykład powieści, która stanowi wykładnik określonej ideologii. Celu doraźnego powieści Romana Dmowskiego nie ziszczają, gdyż wykorzystują schematy powieściowe romansu i kryminału niejako wbrew ich potencjalnym wartościom poznawczym, etycznym i estetycznym, a zarazem zakładają przede wszystkim emocjonalne oddziaływanie na odbiorcę, przez co przekreślają szanse na rozumowe pozyskanie nowych zwolenników. A że literatura polityczna może wykraczać poza myślowe, wychowawcze i estetyczne schematy, przekonuje chociażby przykład tych pisarzy międzywojnia, którzy pozostali w polskim kanonie literackim.

Oprócz doraźnego, retoryka wyodrębnia także dalekosiężny cel perswazji, który wiąże się z jej ideałem etycznym. Wyznaczenia takowego powieściom Romana Dmowskiego nie sposób odmówić. Wątpliwe jednak, by te dzieła faktycznie zbliżały się ku ideałowi greckiej *paidei* [SINKO 1932: 150], który został „zastąpiony przez Cyncerona wyrazem *humanitas*” [KOROLKO 1998: 36], co znowu najłatwiej, bo w wyostrzeniu, postrzec można na przykładzie powieściowego stereotypu Żyda.

Niewykluczone jednak, że przed tego typu zarzutami autor powieści mógłby się bronić, poniekąd słusznie, posługując się opinią swego bohatera z *Dziedzictwa*:

Interesował mnie zawsze stosunek publiczności do sztuki. Doszedłem do przekonania, że ludzie, mający własne zdanie o utworach sztuki i o twórcach, zdarzają się wyjątkowo. Ogół myśli i czuje to, co mu wmówiono, żyje pod sugestią. Można postawić przed ludźmi zdartą miotłę, i jeżeli się dobrze do tego zabrać, będą się nią zachwycali (s. 52).

Literatura

- BACHÓRZ 1974: Bachórz J. Ideologia w polskich dwudziestowiecznych powieściach tajemnic (198–1939). [w:] Żółkiewski S., Hopfinger R., Rudzińska K. (red.). Społeczne funkcje tekstów literackich i paraliterackich. Wrocław.
- BACHÓRZ 1980: Bachórz J. Romans w powieści. (O wątkach miłosnych w powieściopisarstwie polskim okresu międzypowstaniowego 1831–1863. [w:] Niedzielski C., Sławiński J. Tekst i fabuła. Wrocław.
- CZAPLEJEWICZ 1990: Czaplejewicz E. Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury. Warszawa.
- DMOWSKI 1999: Dmowski R. Świat powojenny i Polska. Wrocław.
- DMOWSKI 2002: Myśli nowoczesnego Polaka. Wrocław.

- EILE 1973: Eile S. Perspektywa narracyjna a zagadnienia autorstwa. [w:] Światopogląd powieści. Wrocław.
- GŁOWIŃSKI 1997: Głowiński M. Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej. Kraków.
- INGARDEN 1966: Ingarden R. O tak zwanej „Prawdzie” w literaturze. Warszawa.
- KOROLKO 1998: Korolko M. Sztuka retoryki. Warszawa.
- LACHMANN 1977: Lachmann R. Retoryka a kontekst kulturowy. Przeł. Bialik W. [w:] Pamiętnik Literacki z. 2.
- LASIC 1976: Lasic S. Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej. Przeł. Pertyńska M. Warszawa.
- LICHAŃSKI 1984: Lichański Z. Retoryka. Przegląd współczesnych szkół i metod badawczych. [w:] Otwinowska B. (red.) Retoryka a literatura. Wrocław.
- MARKIEWICZ 1996: Markiewicz H. Zawartość narracyjna i schemat fabularny. [w:] Wymiary dzieła literackiego. Kraków.
- MICEWSKI 1971: Micewski A. Roman Dmowski. Warszawa.
- MISIEWICZ 1983: Misiewicz J. Światopogląd i forma. O artystycznych wartościach literackich. Lublin.
- RYSZKIEWICZ 2003: Ryszkiewicz M. Forma ideologii – ideologia formy. O powieściach Stefana Kisielewskiego. Lublin.
- SINKO 1932: Sinko T. Literatura grecka. Kraków.
- SKWARCZYŃSKA 1965: Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze. T. 3. Warszawa.
- WAPIŃSKI 1998: Wapiński R. Roman Dmowski. Lublin.
- WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ 1986: Woźniakiewicz-Dziadosz M. Polityka i romantyczne struktury powieściowe. Lublin.
- WOŹNIAKIEWICZ-DZIADOSZ 1998: Woźniakiewicz-Dziadosz M. Obrzeża formy powieściowej. Lublin.
- ZIOMEK 1990: Ziomek J. Retoryka opisowa. Wrocław.

Abstract

Ideology in the Kazimierz Wybranowski's (Roman Dmowski) Novels. The Rhetoric Analysis of *W połowie drogi* (Half the Way) and *Dziedzictwo* (The Heritage)

The article presents two novel works written by Roman Dmowski, a leader of a Polish national party (National Democracy), an ideologist of Polish national movement, better known as a publicist than a novel writer Roman Dmowski (1864–1939). The novels published under the nickname Kazimierz Wybranowski are *W połowie drogi* (1930) and *Dziedzictwo* (1931). Their persuasive character makes it possible to use a universal instrument of analysis suggested by presently modified classical theory of rhetoric.

Rhetoric offers a tripartite mode of text (*inventio, distributio, elocutio*), which is adapted to a dualistic narrative structure of prose works based on plot and narration. Rhetoric has worked out a model of communication structured on the following elements: sender (performer) → text → primary addressee → secondary addressees. This model takes into

account internal factors (linguistic rules and art principles) and external ones: context (verbal environment) and consituation (extralinguistic determinants). This concept of text and communication enables to describe the quality and effectiveness of persuasion defined by three integral functions of rhetoric: *docere* (to inform and teach), *movere* (to move and educate) and *delectare* (to please and enchant).

The rhetorical analysis of both of Dmowski's novels reveals that their persuasive intention is not fully accomplished. The modes of a romance novel and a detective novel serve as a tool to propagate nationalist ideology, with no visible signs of scepticism; moreover, it is emotional not intellectual attitude to readers that seems to be propitious here. Thus, narrative persuasion has propaganda character, far from being convincing at all. As a result, Roman Dmowski's novels are persuasive for those who are committed. And only for them.

BÓG DŹWIGNIĄ HANDLU? WYKORZYSTANIE POSTACI BOGA W REKLAMIE

Maria WACŁAWEK

Reklama jest zjawiskiem kulturowym, które istnieje i funkcjonuje w różnych formach i różnym natężeniu od tysięcy lat. Jej siła i wzrost uwarunkowane są sprawnością narzędzi komunikowania się. Pierwotnie formą promocji były tylko przekazy ustne, później formy pisemne – w tym szyldy czy ogłoszenia na murach. Wynalazek druku przez Gutenberga w znacznym stopniu przyspieszył rozwój szeroko rozumianej promocji – na początku w formie ulotek, potem plakatów. Na przełomie XVII i XVIII stulecia zaczynała rozkwitać reklama w prasie. Prawdziwym przełomem okazał się jednak wiek XX, który przyniósł odkrycia technologiczne i pojawienie się mediów takich, jak: radio, telewizja i Internet, co w zasadniczy sposób ułatwiło dotarcie do potencjalnego klienta, nadając promocji charakter masowy [Skowronek 2001: 10–11]. W Polsce w pierwszej połowie XX wieku pojawiły się szkoły handlowe z reklamą jako obowiązkowym przedmiotem wykładowym. Po drugiej wojnie światowej aż do czasów okrągłego stołu zjawisko reklamy przybrało specyficzną formę – istniało jedynie jako narzędzie propagandy politycznej i związane było ze ściśle określoną planową gospodarką rynkową [Turk 2006: 76–77]. Dla Polaków rodzaj komunikatów reklamowych, który funkcjonuje współcześnie, zaczął się kształtować wraz z przemianami ustrojowymi i społeczno-gospodarczymi na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Na początku były to w większości niezbyt udane i mało wyszukane formy reklam zachodnich z polskim lektorem lub dubbingiem, później pojawiły się komunikaty bardziej wyrafinowane i dostosowane do rodzimego odbiorcy. Elementem, który ewoluował od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, był stosunek ilościowy i jakościowy między treściami informacyjnymi i nakłaniającymi, dawniej z przewagą treści rzeczowych, dziś perswazyjnych.

Tekst reklamowy ma charakter komercyjny i ściśle określony cel – nakłanianie do zakupu, by to osiągnąć wykorzystuje cały arsenał chwytów nakłaniających; posługuje się specyficznym zestawem środków językowych i audio-wizualnych. Odwołuje się do elementów powszechnie znanych i łatwo rozpoznawalnych, wywołując w ten sposób wrażenie swojskości, a zarazem oryginalności – znane teksty umieszczone zostały w nietypowym dla nich, bo komercyjnym kontekście. Komunikat reklamowy ma oddziaływać przede wszystkim na sferę wolicjonalną odbiorcy (zwłaszcza wzbudzanie postawy typu: „chcę mieć” oraz takich uczuć jak: zachwyt, miłość, duma). Często również w tym celu odwołuje się do argumentów o charakterze racjonalnym (np.: prezentacja oferowanego towaru i wyliczenie korzyści, jakie potencjalny klient może osiągnąć, dzięki temu zakupowi). Swobodne żonglowanie utartymi schematami i stereotypami powoduje swoiste zużycie się

niektórych chwytów oraz wzrastającą odporność odbiorców na różnego rodzaju zabiegi marketingowe. Zmusza to twórców komunikatów reklamowych do wykorzystania coraz to nowszych, nierzadko coraz bardziej odważnych, czasem szokujących środków wyrazu. Takie działanie przyczynia się do rozchwiania istniejących norm i funkcjonujących wartości. Reklama staje się czynnikiem normo- i opiniotwórczym (również w zakresie struktury języka polskiego):

Reklama ma na przykład udział w zmianach dotyczących *decorum* mówienia publicznego – za istotne należy tu uznać zmiany w zakresie tabu językowego, zarówno w sferze *impurum*, jak w sferze *sacrum*. W publicznej wypowiedzi zaczynają się oto pojawiać słowa, do tej pory zarezerwowane dla wypowiedzi prywatnej, odbierane jako mniej przyzwoite: *pieluchy, podpaski, pot, krosty, syfy, łupież*; obsceniczne dwuznaczności, słowa potoczne. Z drugiej strony żartobliwie nawiązuje się do języka liturgii (*moc proszku została nam cudownie ofiarowana, dobra nowina*) i wysokiej literatury. Dopuszczalność stylu niskiego w działaniu perswazyjnym towarzyszy perswazyjnie usługowości wyższego stylu – podobne sfunkcjonalizowanie zaciera hierarchę języków [BRALCZYK 1999: 219].

Nierzadko następuje przełamywanie elementów należących do sfery „zakazanej”, coraz częściej i odważniej wkracza się do szeroko rozumianej symboliki religijnej. Oczywiście próby różnego rodzaju gier z uświęconymi tradycją autorytetami, wartościami, w tym żartu z problematyki religijnej i ludycznego wykorzystania elementów sakralnych w historii kultury nie jest zjawiskiem ani nowym, ani precedensowym. Wydaje się jednak, iż ówczesne świeckie wykorzystania sfery *sacrum* nie podważały autorytetu Kościoła i religii, a w ściśle określonych okolicznościach mogły wręcz paradoksalnie ją wzmacniać [KOWALSKI 2004: 101–102]. Ponadto zjawisko gry wartościami religijnymi dawniej nie wpisywało się w krąg wszechobecnej współcześnie promocji – nie miało tak masowego i z pewnością tak komercyjnego charakteru. Obecny odmienny dyskurs kulturowy, większa laicyzacja społeczeństwa i powszechne rozchwianie wartości oraz brak autorytetów powodują, że wykorzystanie symboliki religijnej, w tym odwoływanie się do Absolutu w kontekście masowej promocji towarów użyteczności publicznej, nabiera nowego znaczenia i może być swoistym zagrożeniem podstawowych wartości i prawd, dawniej uważanych za niepodważalne.

Różne są powody wykorzystania religii w kontekście reklamy i różne elementy pierwotnie należące do sfery *sacrum* zostają wprowadzone w nowy, komercyjny kontekst. Jednak zarówno literatura przedmiotu [CZAJA 1994; HORODECKA 2002; TUREK 2002, 2006], jak i własne badania nad językiem reklamy [WACŁAWEK 2007], pokazują wzrastające zainteresowanie twórców komunikatów reklamowych odwoływaniem się do symboliki religijnej jako mniej lub bardziej wyszukanego i celnego chwytu perswazyjnego. Nawiązania te najczęściej dotyczą różnego rodzaju elementów religijnego *universum*: postać Boga (Boga Ojca lub Syna Bożego), Matki Boskiej, postaci świętych (w szczególności – Mikołaja, Patryka i Walentego), przedstawicieli Kościoła i duchowieństwa (papieża, księży, zakonników i zakonnic), świąt i uroczystości kościelnych (przede wszystkim świąt Bożego Narodzenia i Wielkanocy, ślubów, sakramentu pierwszej komunii, ewentualnie pogrze-

bu), a także wykorzystania mocniej lub słabiej zlaicyzowanych motywów i postaci biblijnych (w szczególności postaci aniołów, diabłów; motywów: raj, owocu zakazanego i piekła), znanych cytatów i frazeologizmów pochodzących z *Pisma Świętego*.

Artykuł dotyczy reklamowych sposobów wykorzystania językowych elementów świadczących o jawnym nawiązaniu do postaci Boga. Ze względu na ograniczenia czasowo-przestrzenne i konieczność pewnej selekcji materiału skupiam się na przekazach prasowych¹. Każdy rodzaj medium odznacza się określonymi cechami wynikającymi z właściwej sobie specyfiki. Wydaje się, iż w odróżnieniu od radia, telewizji czy billboardu, prasa jest w pewien sposób szczególnym rodzajem przekaznika. Czytelnicy mają bezpośredni kontakt z tego typu medium i sami decydują o długości czasu, jaki poświęcą na lekturę reklam w nim zawartych. W radiu czy telewizji z kolei odbiorcy nie mają wpływu na czas, długość i częstotliwość emisji treści reklamowych. Zależność od woli odbiorcy oraz wykorzystanie „trwałego nośnika informacji” [Szczęsna 2003: 26], jakim jest papier, sprzyja memoryzacji przekazu. Ponadto siła oddziaływania zwiększa się wraz z rodzajem prasy, w jakiej zostały umieszczone:

Największą koncentrację uwagi wydają się prowokować czasopisma. Jest to logiczną konsekwencją faktu, że powstają z myślą o stosunkowo wąskich grupach czytelników, zawierają wysoce wyselekcjonowane informacje. Często też bywają traktowane z namaszczeniem czy snobizmem. Reklamy opublikowane przy użyciu tego medium mają więc szczególnie duże szanse na precyzyjne przekazanie informacji skierowanej do konsumenta [KWARCIAK 1997: 145].

Wyrażna redukcja elementów werbalnych w prasowych komunikatach reklamowych jest zjawiskiem bardzo częstym i z perswazyjnego punktu widzenia atrakcyjnym. Kultura obrazkowa, powszechna dążność do ekonomizacji i skrótu to wymóg współczesnych realiów – odbiorcy są przyzwyczajeni do tekstów ikonicznych, mają problem z recepcją dłuższych form pisemnych, poza tym są zasypywani (by nie użyć formy „bombardowani”) szeregiem różnorodnych informacji; by nie zginać w gąszczu wiadomości, minimalizm słowny jest zjawiskiem pożądanym, jeśli nie koniecznym. Ponadto skondensowanie formy językowej zakłada zarazem jej wielowymiarowość, polifoniczność wymowy, co stanowi atrakcyjny perswazyjnie element niedopowiedzenia. Jednak mniej lub bardziej zredukowany kod językowy współtworzy każdy promocyjny komunikat prasowy. Oprócz coraz bardziej ograniczanej warstwy werbalnej, duże znaczenie mają uwarunkowania pozajęzykowe, tzw. wielokanałowość przekazu – przyciągają m.in. zabiegi graficzne: powtarzalne „logo”, szczególne liternictwo, barwy, rozmieszczenie informacji na stronie czy zabawy wizualne zmuszające odbiorcę do niby-gry.

Komunikaty reklamowe wykorzystujące formy językowe (i często integralnie się z nimi łączące formy wizualne) bardziej lub mniej bezpośrednio odwołujące się do postaci Boga, można generalnie ująć w trzy główne schematy, które motywują przeniesienie pozytywnych konotacji z postaci boskiej na wybrany metaforyczny

¹ Za wyjątkiem ostatniego analizowanego przykładu.

sposoby myślenia: 1) odbiorca to bóg, 2) produkt to bóg, 3) odbiorca, nadawca i produkt to bóg.

W pierwszej z wymienionych sytuacji mamy do czynienia z mało wyszukaną, choć bardzo silnie oddziaływującą formą komplementowania odbiorcy. Odwołanie się do znanej już ze starożytnej retoryki formy schlebienia próżności słuchaczy – *argumentum ad vanitatem*, to łatwy i szybki sposób na zdobycie przychylności audytorium, wydawać by się mogło, że tym bardziej skuteczny i wymowny, gdyż adresat przyrównany jest do wszechwładnego:

Jak wielką mocą możesz władać? („Polityka” nr 13, 2006) [zał. 1].

Komunikat reklamowy oferuje jeden z modeli znanej marki samochodów. Użycie słów: „moc” i „władać” wprowadza w krąg konotacji związanych z potęgą, siłą, olbrzymią energią, oraz panowaniem, królowaniem (na szosie – w domyśle reklamowego komunikatu). Szczególnie intensywnie oddziałującym na wyobraźnię odbiorców elementem reklamowego przekazu jest warstwa ikoniczna, która oprócz prezentacji produktu, ekspresyjnie obrazuje i dopełnia reklamowy slogan. To przede wszystkim obraz akcentuje koneksje ze sferą *sacrum* – wykorzystanie cech właściwych Bogu – wielkiej, nieograniczonej mocy władania. Przekaz wprowadza swoisty element ludyczności – człowiek na podobieństwo Boga bawi się siłami natury, które jest w stanie ogarnąć i opanować². Oprócz warstwy ikonicznej, również tekst właściwy komunikatu podaje informacje kluczowe, istotne do zrozumienia przekazu – to racjonalne wyliczenie atutów zakupu samochodu: duża moc silnika („nawet do 200 KM” – jak informuje tekst reklamy), bardzo komfortowe, przestronne wnętrze pojazdu oraz możliwość skorzystania z ulgi podatkowej. Komunikat sugestywnie ukazuje zrównanie człowieka, a dokładnie posiadacza reklamowanego samochodu, z Bogiem³.

Czy zwykły użytkownik języka, przeciętny odbiorca komunikatów reklamowych, zwraca uwagę na ogromną siłę słów i obrazów, odwoływania do podstawowych wartości i silnych emocji, jakie płyną z omawianej reklamy? Raczej nie. Czytelnik przegląda gazetę, być może zerknie na reklamowany towar, jeśli skusi się i kupi oferowany produkt, ulegnie reklamowej perswazji. Słowo zaczęło tracić wartość, zbyt często używane zostało wyświechtane, przestało nieść wartości, jakie powinno. Ta smutna tendencja paradoksalnie działa na korzyść odbiorcy – człowiek, by móc normalnie funkcjonować w świecie, w którym jest non stop bombardowany mniej lub bardziej perswazyjnymi tekstami, musi wypracować jakiś mechanizm obrony – jednym ze sposobów jest zubożenie. W literaturze przedmio-

² Dodatkowo, motyw wyciągniętych w geście dotyku dłoni można odczytać jako pośrednie nawiązanie do bardzo znanego obrazu Michała Anioła – *Stworzenie Adama* (to fresk bardzo łatwo rozpoznawalny, często wykorzystywany w komercji – przede wszystkim reklamówkach telefonii komórkowej – por. *Nokia. Connecting People*).

³ Nicco mniej obrazoburczy komunikat reklamowy prezentujący ten sam produkt przedstawia wyciągnięte palce jednej ręki (kciuk i palec wskazujący), które mierzą odległość, a dokładnie wysokość Wieży Eiffla. Hasło reklamowe brzmi: „Czy taka wysokość Ci odpowiada?” („Polityka” nr 24, 2006 – 17. 06. 2006). Celem tego komunikatu jest w przede wszystkim zwrócenie uwagi na obszerne wnętrze oferowanego samochodu.

tu takie zjawisko określane jest mianem *indukowanej odporności na perswazję* [Lewiński 1999: 53].

By reklama mogła działać i zachęcać potencjalnych klientów, musi wytworzyć nowe, bardziej wyrafinowane chwytły, takie bodźce, na które jest w stanie zareagować odbiorca – na przykład dzięki wykorzystywaniu uświęconych w tradycji ważnych elementów. Przełamywanie tabu (zresztą nie tylko w kontekście religii) jest jedną z wielu oznak przemian społecznej mentalności, a równocześnie przejawów laicyzacji, hołdowania wartościom materialnym oraz postępującego kryzysu tradycyjnych wartości, takich jak: Bóg, ojczyzna, etyka czy miłość. Chęć zaskoczenia odbiorców powoduje, iż nadawca, odwołując się do aksjologii, często upraszcza to, co tradycja uważa za *sacrum*, a uwzniośla przedmioty związane ze sferą *profanum*, wprowadzając produkt w miejsce Boga:

Wskaże ci drogę. Silver Shavow. Davidoff („Polityka” nr 43, 2006) [zał. 2].

Warstwa werbalna komunikatu składa się tylko z powyższych elementów językowych, przy czym nazwa produktu została dwukrotnie powtórzona: raz w sloganie, a drugi na prezentowanej butelce reklamowanych perfum. Taka paralelność jest działaniem korzystnym z punktu widzenia twórcy komunikatu – ułatwia zapamiętanie najważniejszych treści: marki i nazwy towaru. Oszczędność słowa jest również bardzo korzystna – przekaz jest konkretny, pozbawiony zbędnych elementów. Szczególnie ciekawa wydaje się pierwsza część hasła reklamowego, które bezpośrednio odwołuje się do kolokacji o dużym znaczeniu emocjonalnym i kulturowym: *Bóg wskaże Ci drogę*. Fraza zakłada pewną ufność, zawierzenie absolutowi kierującemu tym, który zabłądził lub nie jest pewny drogi. Zwyczajnie zdanie to funkcjonuje w świadomości społecznej w kontekście roli przydrożnego krzyża – na rozstaju dróg, gdy podróżny nie wie, którędy pójść – Chrystus podpowiada właściwy wybór. Przeniesienie pozytywnych konotacji z postaci boskiej na oferowany produkt – męskie perfumy – ma silne działanie perswazyjne. Reklama sprzedaje obietnicę: dzięki oferowanym perfumom, odbiorca „zyskuje” pewne atrybuty: piękność, pewność siebie, powodzenie w sferze prywatnej i zawodowej. Dodatkowo użyty w sloganie leksem *droga* opalizuje znaczeniami. Oprócz dosłownego sensu – ‘jezdnia, trasa’, przywołuje szereg znaczeń metaforycznych, m.in. jako ‘podróż, wędrówka’ czy ‘sposób postępowania, zachowania się, osiągnięcia czegoś’. Wydaje się, że właśnie to ostatnie rozumienie *drogi* w reklamie jest szczególnie uwypuklone, pośrednio nawiązując do idiomu *iść/chodzić swoją własną drogą*⁴ ‘być samodzielnym, niezależnym’. Również warstwa ikoniczna okazuje się bardzo sugestywna: jej centralny element stanowi na w pół oświetlona twarz mężczyzny. Symbolika cienia, czarno-biała tonacja w kontekście nazwy produktu – *Silver Shavow* oraz analizowanej kolokacji, potęgują przywoływane sensory. Ob-

⁴ W języku polskim występuje kilka równoważnych wariantów tego wyrażenia: *iść/chodzić/podążać swoją/własną drogą// swoimi/ własnymi drogami// ścieżkami* [USJP 2003, 1: 702]. Użycie leksemu *droga* jako sposobu postępowania niweluje negatywne konotacje, które mogą kojarzyć się frazeologizmami typu: *być na rozstaju/ rozdrożu; droga krzyżowa/ciernista/cierniowa* ‘życie pełne utrapień i udręczeń’; *krzyż/krzyżak na drogę* – forma (często ironiczna) pożegnania kogoś, wyrażająca nieprzejmowanie się rozstaniem [USJP 2003, 1: 700–702].

szar zasłonięty wprowadza sugestie związku z ciemnością, mrokiem – tym, czego nie znamy, nadając przekazowi ton delikatnego dreszczyku emocji, pociągającej tajemniczości. Dzięki zastosowanym chwytom uosobiony produkt nabiera magicznej mocy, niczym Bóg daje dobre wskazówki, jest wszechwiedzący i szczęśliwie prowadzi do celu (którym jest zapewne: zdobycie powodzenia u kobiet, ewentualnie sukces w biznesie).

Fetyszyzacja produktu, bezkrytyczne nadanie mu cech niezwykłych i mocy jest łatwym sposobem zdobycia klienta, który kupuje produkt wraz z otoczką jego wyjątkowości. Takie działanie służące tworzeniu emocjonalnego związku z oferowanym produktem ujawnia opiniotwórczą rolę reklamy, która w swoisty sposób kreuje i różnicuje konsumentów: kupując produkt, identyfikujemy się z nim i budujemy swoją własną tożsamość [Kiesielewski 2001: 47]. Bardzo często w komunikatach reklamowych nobilitacja odbiorcy następuje dzięki owej fetyszyzacji produktu. Spójrzmy na ofertę markowego samochodu:

Jeep Wszechmogący („Polityka” nr 20, 2005) [zał. 3].

Slogan nawiązuje do połączenia wyrazowego *Bóg Wszechmogący* – reklama przywołuje zatem najwyższe wartości, cechy właściwe Absolutowi: wszechobecność, wszechwiedzę, nieograniczone możliwości, potęgę. Innowacja polega tutaj na wymianie komponentu *Bóg* na nazwę marki *Jeep* – zgodnie z reklamowym kontekstem. Struktura uzyskana w wyniku takiej operacji sugeruje, że opisane przymioty posiada reklamowany produkt. Zrównanie markowego samochodu ze Stworzycielem i Panem wszechświata (przynajmniej na gruncie polskim) wydaje się rażącym nadużyciem semantycznym. Być może inspiracją dla omawianej modyfikacji, a także swoistą zachętą do tworzenia tego typu „epitetów” mógł być film *Bruce Wszechmogący*⁵, a budowa sloganu stanowi aluzję do niego (choć tytuł filmu jest również wtórny wobec związku bazowego). Warstwa ikoniczna wzmacnia sensory konotowane przez slogan, obrazując „moc” reklamowanego produktu: przedstawia jadące po moście markowe auto, które odbija się w tafli wody. Nie jest to jednak zwykłe lustrzane odbicie – tu: oferowany produkt istotnie wydaje się wszechmocny, bo jedzie po rzece, a woda pod kołami samochodu rozbryzguje się na boki. Obraz auta prowadzonego po tafli wody nieodzownie przywołuje obraz biblijny: Jezusa, który stapał po jeziorze. Przypisanie produktowi cech właściwych Bogu, podkreśla również tekst właściwy: „król bezdroży. Od zawsze (...) luksus panowania na szosie. Daje Ci wszechmoc (...)”. Taka strategia pozyskania klientów odwołuje się do ich pychy i próżności, sugeruje bowiem, że posiadacz oferowanego samochodu nabierze cech Absolutu: będzie panem przestrzeni. Forma jednak szokuje nadmierną hiperbolizacją i może obrażać uczucia religijne, a z pewnością świadczy o postępującej fetyszyzacji, zarazem będąc symptomem coraz większego rozchwiania obowiązujących norm.

Analizując zjawiska reklamowe i mechanizmy emocjonalnego wpływania na działanie odbiorcy, wydaje się rysować wyraźna tendencja do wykorzystania ele-

⁵ Ostatnio na rynku pojawiła się jeszcze jedna pozycja filmowa – *Evan Wszechmogący* (komedia USA 2007).

mentów boskich i przerzucenia ich na odbiorcę – obecnego lub przyszłego posiadacza produktu zwłaszcza, gdy grupą docelową są mężczyźni. Kadząc płci brzydkiej – ukazuje się podejście zmaskulinizowane, podkreślenie swoistego patriarchalnego systemu wartości: mężczyzna jest bogiem, władcą, który o wszystkim decyduje i wszystko kontroluje.

Czasami komunikaty reklamowe, schlebając odbiorcy, wykorzystują całkowicie dopuszczalny społecznie elementy językowe, np.: komunikat reklamowy – frazeologizmy pochodzenia biblijnego. Często odbiorcy nie czują już związku formy bazowej ze źródłem (w tym wypadku z *Pismem Świętym*):

Twoja alfa i omega („Wprost” nr 37, 2001).

Użyte w hasle reklamowym wyrażenie *alfa i omega* ‘początek i koniec, wszystko, absolutny autorytet, wyrocznia’ jest istniejącym w świadomości społecznej zlaicyzowanym cytatem z *Apokalipsy świętego Jana*, w której Chrystus kilkakrotnie mówi:

Jam jest Alfa i Omega, mówi Pan Bóg,
Który jest, Który był i Który przychodzi,
Wszchemogący (Ap 1, 8).

Jam jest Pierwszy i Ostatni i żyjący.
Byłem umarły, a oto jestem żyjący na wieki wieków
i mam klucze śmierci i Otchłani (Ap 1, 17–18).

Jam Alfa i Omega,
Początek i Koniec (Ap 21,6).

Alfa i omega – pierwsza i ostatnia litera alfabetu greckiego – symbolizuje Boga jako praprzyczynę i ostateczny cel wszystkiego. Innowacja hasle reklamowym polegała na dodaniu określenia *twoja*. Taki zabieg doprowadził do powstania zupełnie nowych – reklamowych – sensów. Oferta odnosi się do konkursu organizowanego przez jeden z banków: otwarcie konta bankowego, daje możliwość wzięcia udziału w losowaniu nagród, między innymi zegarków marki Omega i samochodu *Alfa Romeo*. Dodanie zaimka dzierżawczego *twój* jest bardzo często wykorzystywanym zabiegiem perswazyjnym, akcentuje funkcję impresywną, ukierunkowując komunikat na adresata. Użyty zaimek zakłada pewną familiarność (albo przynajmniej nieoficjalność kontaktu), dialogowość, zmniejsza dystans nadawczo-odbiorczy, a także wyraża relacje własnościowe (*coś dla ciebie* → *coś twojego*), zakłada już posiadanie przez odbiorcę reklamy konkursowych wygranych. Zderzenie sensów metaforycznych wypływających z idiomu oraz reklamowego kontekstu, uruchamia grę znaczeń, rodzi komizm słowny, a tym samym działa perswazyjnie, przyczynia się do pozyskania potencjalnych klientów zgodnie z mechanizmem nakłaniającym typu: *skorzystaj z naszej oferty > założenie konta bankowego da Ci możliwość wygrania zegarka i samochodu > Alfa i Omega może być twoja*. Wykorzystanie frazeologizmu, którego źródłem jest *Pismo Święte* wiąże się z bardzo silnym działaniem perswazyjnym. Pośrednio, pozytywne skojarzenia, jakie wywołuje biblizm, zostają przeniesione zarówno na nagrody (zegarek, samochód), orga-

nizatora konkursu – bank, jak i klienta, który skorzysta z oferty. Eliptyczna budowa sloganu (brak orzeczenia) zwiększa sugestywność i kategoryczność przekazywanych treści.

Zazwyczaj pozytywne sensy, jakie niosą elementy religijne aktualizują się w kontekście nie tylko reklamowanego produktu czy schlebiania odbiorcy. Zwykle owa sprzyjająca aura emocjonalna przeniesiona jest na wszystkie kluczowe elementy komunikatu: produkt, nadawcę i odbiorcę. Oczywiście w zależności od konceptu nadawcy w różnym stopniu rozłożone są akcenty owego pozytywnego oddziaływania.

Nietypowy sposób wykorzystaniem postaci boskiej, bo odwołujący się do pewnej gorzkiej prawdy życiowej, daje kolejny przykład:

Wszyscy jesteście Chrystusami („Film” nr 12, 2006) [zał. 4].

Slogan stanowi równocześnie tytuł reklamowanego filmu Marka Koterskiego. Nazwa produktu wykorzystująca imię Syna Bożego jest zarazem określeniem nadanym zarówno nadawcy, jaki i odbiorcy tekstu. Co więcej, użycie wielkiego kwantyfikatora – *wszyscy*, *a priori* klasyfikuje całą ludzkość. Co było czynnikiem determinującym powstanie tak kontrowersyjnego tytułu? Fabuła dzieła wyjaśnia symboliczne znaczenie cytowanej frazy⁶ – stanowiącej esencję gorzkiej refleksji na temat kondycji człowieka – każdy z nas niesie swój krzyż – pewne brzemie, od którego nie sposób się uwolnić. Równie wymowna jak slogan-tytuł jest ikoniczna strona reklamy. Jej nadrzędny element stanowi wizerunek Marka Kondrata, grającego jednego z głównych bohaterów; aktor ustylizowany na postać Jezusa w cierniowej koronie. Kontrowersyjność reklamy wynika z filmu, jaki promuje oraz jego bolesnego przesłania. Szokujący tytuł przyciąga, jest zauważalny i łatwo rozpoznawalny, co z pewnością sprzyja rozgłosowi i pozyskaniu jak największej ilości widzów.

Podobny mechanizm – użycie leksyki odwołującej się do sfery boskiej w tytule stanowiącym zarazem slogan komunikatu reklamowego, można odnaleźć w kolejnym przykładzie:

Czy Bóg jest didżejem? („Film” nr 01, 2006) [zał. 5].

Slogan-tytuł stanowi zachętę do obejrzenia filmu dokumentalnego o gwiazdzie elektronicznej muzyki klubowej, popularnej zwłaszcza na scenie Techno – Paulu van Dyku. Slogan stanowi zarazem odwołanie do popularnej piosenki *God is a DJ* brytyjskiego zespołu *Faithless* oraz obiegowej opinii o roli didżejów jako swowładnych władców – tych, którzy panują nad tłumem, dyktując mu swoją wolę i sterując zabawą. Czasem podkreśla się element ludyczny nie tylko w kontekście dyskoteki, niektórzy widzą głębszy sens w owym przyrównaniu absolutu z didżejem: Bóg, oglądając świat z góry, bawi się ludźmi, którzy są tylko mario-

⁶ Akcja filmu przebiega dwutorowo, przeplatając dwa główne wątki: pierwszy bolesne wspomnienia syna – Sylwka, którego ojciec (Adam) jest alkoholikiem, drugi: reminiscencje młodości samego ojca, również będącego dzieckiem alkoholika. Film ujawniając listę krzywd i ran, jakie zadał Adam sobie i bliskim, pokazuje zarazem ciąg powtarzalności pokoleniowej czynionych błędów. *Wszyscy jesteście Chrystusami* stanowi nawiązanie do historii życia Adasia Miauczyńskiego, bohatera wcześniejszych filmów tego samego reżysera.

netkami, jego ręce niczym dłonie didżeja grającego na konsoli i kreującego muzykę wedle własnego gustu, decydują o losach świata⁷. Inne elementy współtworzące skąpą stronę językową przywołanego komunikatu również niosą duży ładunek emocjonalny, podkreślają dominującą rolę człowieka jako jedynej istoty decydującej o losach ludzkości. Podtytuł do sloganu: „Są na ziemi rzeczy, o których nie śniło się naturze” stanowi wymowną trawestację cytatu z *Hamleta* „Są rzeczy na niebie i na ziemi, o których nie śniło się naszym filozofom” [SHAKESPEARE 1980: 15]. Redukcja komponentu *niebo* połączona z wymianą wyrażenia „nasi filozofowie” na element językowy „natura” jest ważnym zabiegiem perswazyjnym podkreślającym rangę pierwiastka ludzkiego jako jedyne i najważniejszego elementu wpływającego na dzieje świata. Również *slogo*⁸ kanału platformy cyfrowej, na której był emitowany reklamowany program, ma podobny wydźwięk „Świat tworzy człowiek” – odwrócony szyk zdania podkreśla rolę rodzaju ludzkiego, obrazoburczo nadając mu rangę absolutu.

Na tle omawianych przykładów reklam wykorzystujących w mniejszym lub większym stopniu konotacje, jakie wywołuje leksem *Bóg*, nietypowe miejsce zajmuje przykład kolejnej reklamy. Wyjątkowo nie jest to komunikat z prasy, lecz analiza treści billboardu⁹:

Strzeż mnie Ojczy. House. Virginity (billboard, wiosna 2008). Komunikat reklamowy promuje nową kolekcję znanej marki młodzieżowej. Fraza wyraża wołanie o bronę przed niebezpieczeństwem (jak sugeruje nazwa kolekcji – *Virginity* – przed utratą dziewictwa¹⁰) oraz pokładanie nadziei i ufności, iż *Ojciec* spełni proś-

⁷ Nie tak dawno na stronach internetowych dostępna była ciekawa kilkunastosekundowa sekwencja filmowa: widok ruchliwego skrzyżowania, następnie obraz rąk o delikatnych dłoniach (kobiety lub nastoletniej osoby), które zaczynają ingerować w uliczny ruch i pozycje przejeżdżających pojazdów. Działanie to podobne było do pracy didżeja miksującego muzykę i nadającego jej nowy wymiar.

⁸ Termin Marka Kochana stanowiący kontaminację słów *slogan* i *logo*; jest to komponent werbalny reklamy będący dopełnieniem nazwy firmy i niosącym jej globalne przesłanie, swoiste motto [KOCHAN 2002: 83].

⁹ Wydaje się, że twórca komunikatu nie zdecydował się na formę promocji za pomocą prasy. Forma medium w kontekście omawianego zagadnienia – elementów odwołujących się do postaci Boga, nie jest czynnikiem nadrzędnym, a tę reklamę jako stosunkowo specyficzne zjawisko kulturowe na gruncie polskim z pewnością warto omówić bez względu na formę promującego nośnika. Jednak ze względu wartość wywodu i stworzenie próby całościowego oglądu materiału, warto choć pokrótce przybliżyć formę promocji jaką jest billboard. Poetyka plakatu reklamowego ze względu na inne miejsce występowania – ulica, ma maksymalnie zredukowaną warstwę werbalną, wzmocniona sugestywność obrazu (w tekstach prasowych można spotkać swoiste „dłuższe” wypowiedzi wyjaśniające, motywujące komunikat, np. wyliczenie atutów, wyjaśnienie szczegółów promocji, o tym nie może być mowy na ulicznym plakacie). Billboard ogranicza się do niezbędnych haseł: „Plakat musi być tak skonstruowany, aby dostrzegł go i zapamiętał odbiorca, który siedzi za kierownicą jadącego pojazdu i który większość swej uwagi skupia na prowadzeniu pojazdu. Nie ma tutaj miejsca na intelektualną kontemplację [czy intelektualnie wyszukana taka forma odbioru występuje wśród zwykłych użytkowników języka przy recepcji komunikatów reklamowych przekazanych za pomocą innego medium śmiem wątpić – MW], a jedynym sposobem zwrócenia uwagi odbiorcy i bycia zapamiętanym są wyrazistość i oryginalność wizualna oraz powtarzalność plakatu” [SZCZĘSNA 2003: 22].

¹⁰ Inny slogan reklamowy w tej kampanii to *Znam 69 sposobów na uchronienie dziewictwa – a ty?*.

bę swojego dziecka. Forma imperatywna wzmacnia przekaz, nadaje znamiona apelu, pewnej determinacji wyrażanej prośby. Slogan stanowi wyrafinowaną, a raczej wyrachowaną aluzję do *Modlitwy Pańskiej* i inicjującego ją wezwania do Boga. Dobitne dopełnieniem nawiązań religijnych stanowi warstwa ikoniczna komunikatu: przedstawia twarz młodej, niewinnej dziewczyny mającej ręce splecione jak do modlitwy, w dłoniach trzyma koraliki stylizowane na różaniec, w tle widać fragment dziewczęcego pokoju – w tym łóżko, na którym położony jest (brzuszkiem do góry) pluszowy miś. Kampania reklamowa wywołała skandal, podzieliła społeczeństwo na zwolenników i przeciwników tego typu chwytów marketingowych. Znaczna część społeczeństwa, oburzona treściami epatującymi z komunikatów, uznała ją za przejaw obrazy uczuć religijnych Polaków [Czaczkowska, Stróżyk 2008]. Z pewnością komunikat rzuca się w oczy, jest wyrazisty i łatwo zauważalny, wzburza emocje, a nierzadko kontrowersje, co generalnie również jest dobrym sposobem na reklamę. Sposób promocji towaru, pewna odwaga podejścia ma zapewne stanowić nawiązanie do filozofii kampanii reklamowych Benettona (a właściwie ich twórcy Oliviera Toscaniego) [MUSZYŃSKI 1994, PĘCZAK 2007], z tą jednak różnicą, że reklamy *United colour of Benetton* rzeczywiście szokują i uznawane są za przejaw swego rodzaju sztuki, artyzmu. Reklama *House* wydaje się nie tyle obsceniczna, co raczej nietaktowna i pozbawiona dobrego smaku, czy taka też jest promowana kolekcja?

Rzeczywistość, w której żyjemy i funkcjonujemy osadzona jest w konkretnym świecie tradycji, kultury i wartości, preferowania określonych, akceptowalnych w danym kręgu postaw i zachowań. Strukturę systemu wartości można piramida nie ułożyć od najbardziej podstawowych do tych najwyższych i najbardziej wysublimowanych. Najniższe w hierarchii są wartości hedonistyczne, służące zaspokojeniu podstawowych przyjemności. Kolejny poziom tworzą wartości utylitarne, następny wartości biologiczne (witalne). Nad nimi z kolei górują wartości duchowe (kulturowe). Na szczycie piramidy znajdują się wartości religijne, transcendentne, które warunkują system aksjologiczny danej kultury – „wśród istniejących wartości najwyższą ich odmianę stanowią wartości religijne, które finalizują się ostatecznie w wartości absolutnej, to jest w Bogu” [Talarczyk 2004: 25]. Zbyt nachalne, masowe i pozbawione refleksji wykorzystanie konotacji związanych ze Stwórcą może okazać się zjawiskiem niebezpiecznym. Elementy religijne kształtują system moralny kultur, w których są wyznawane, stanowią ich fundamenty. Z dogmatów wiary wywodzą się obowiązujące i powszechnie akceptowalne normy i wzory. W dobie powszechnego pogłębiającego się kryzysu wartości to właśnie religia i jej prawdy powinny wskazywać właściwą drogę jestestwa, być niepodważalną opoką moralną, skupiającą podstawowe wartości uniwersalne takie, jak: poszanowanie życia, pokój, tolerancja, wolność, sprawiedliwość i miłość:

Wydaje się, że takimi wartościami są w europejskim kręgu kulturowym wartości chrześcijańskie, ponieważ wyrosły ze zrozumienia natury człowieka, a nie je-

dynie z wiary. Dają one rękojmię normalności i przetrwania życia, co istotnie podnosi ich znaczenie wśród wszystkich pozostałych wartości. Są podstawowym stimulatorem rozwoju umysłowego, kulturalnego, społecznego i moralnego ludzkości. Ich akceptacja zapobiega i przeciwdziała dehumanizacji różnych dziedzin życia, występowaniu zjawisk patologii społecznej, groźbie zagłady atomowej lub ekologicznej [TALARCZYK 2004: 26].

Religia jako swoisty kodeks wartości, będącym fundamentalnym przejawem kultury jest też elementem wykorzystywanym w świecie reklamy – i w samym tym stwierdzeniu nie ma jeszcze nic złego. Elementy religijne mogą służyć celom promocyjnym, tak jak służą formy zaczerpnięte choćby ze świata sztuki. Problem polega jednak na umiejętności wywarzenia treści, trudno uchwytniej i niedefiniowalnej kategorii dobrego smaku, a czasem zwykłej przyzwoitości. Wykorzystanie symboliki religijnej, odwoływanie się do imienia lub cech przypisywanych Bogu w kontekście reklamowanego produktu, najczęściej odziera elementy sakralne z głębszych sensów, nadając im formę jednego z mniej lub bardziej wymownych świeckich znaków:

Konsekwencje tego faktu są większe aniżeli mogłoby się to na pozór wydawać. Kiedy bowiem symbol postrzegany jest tylko i wyłącznie w kategoriach znaku, wtedy na przykład krzyż chrześcijański nie jest wcale ważniejszy od numeru domu – oba służą jedynie do zewnętrznego znakowania, przekazywania jakiegoś komunikatu. W zjawisku tym zaznacza się bardzo ciekawy proces, który można by nazwać „symbolicznym regresem” [TUREK 2006: 80].

Taka forma wykorzystania religii jest jedną z oznak przemian mentalnych w coraz mocniej zlaicyzowanym społeczeństwie. Wpływa na sposób myślenia, zwłaszcza młodszych członków społeczeństwa, którzy niejednokrotnie bezkrytycznie przyjmują nagminnie surfowane im reklamowe treści. Reklama jest dla nich tekstem kultury w swoisty sposób interesującym – jest krótka, kolorowa i dynamiczna. Dzięki minimalizacji formy i atrakcyjności przekazu niestety często staje się jednym z niewielu tekstów kultury, które młodzi są w stanie przyswoić, ogarnąć w całości. Właśnie zwłaszcza wśród tej grupy odbiorców nierzadko nieumiejących krytycznie podejść do oferowanych treści oraz nieposiadających dobrze wykształconej umiejętności rozróżniania wartości rzeczywistych i pozornych, obserwuje się wzmożone oddziaływanie zabiegów nakłaniających. Reklama poprzez częste szafowanie wartościami takimi, jak: miłość, dobro, pomoc, wiara, odwaga czy religia, powoduje spłylenie form aksjologii. Przewartościowuje społecznie uznany, uświęcony tradycją i religią porządek aksjologiczny, przeciwstawiając mu własną hierarchę wartości. Wykorzystanie elementów związanych ze sferą *sacrum* – wierzchołka piramidy wartości – w świecie reklamowym pokazuje przedmiotowość i służalczość religii względem nadrzędnej dla reklamy wartości – chęci posiadania oferowanego towaru. Paradoksalny odwrócony system hierarchii uwydatnia pogłębiający się kryzys i rodzące się zagrożenia. Budowanie i wychowywanie konsumpcjonistycznego społeczeństwa sprawia, że najwyższą i najbardziej pożądaną wartością staje się pieniądz. Warto zatem zastanowić się nad kon-

dycją współczesnego człowieka, kim jest i kim, nie respektując podstawowych zasad i wartości, stać się może...

Literatura:

- Bralczyk 1999: Bralczyk J., O językowych zwyczajach polskiej reklamy. // *Polszczyzna 2000: orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*. Pod red. W. Pisarka, Kraków, s. 218–226.
- Bralczyk 2000: Bralczyk J., *Języka na sprzedaż*, Warszawa.
- Czaczkowska, Stróżyk 2008: Czaczkowska E.K., Stróżyk J., *Promują odzież czy sztydzą z dziewictwa?* // „*Rzeczpospolita*” 07.03.2008.
- Czaja 1994: Czaja D., *Reklamowy smak raj: między archetypem i historią*. // *Mitologie popularne*. Pod red. tegoż, Kraków.
- Horodecka 2002: Horodecka A., *Mitologiczny świat reklam. Treści religijne w reklamie telewizyjnej emitowanej w Polsce w latach 2000–2001 oraz w wybranych przykładach reklamy zewnętrznej i prasowej*. Kraków.
- Kisielewski 2001: Kisielewski A., *W fabryce tożsamości* // „*Więź*” 2001, nr 9, s. 45–51.
- Kochan 2002: Kochan M., *Slogany w reklamie i polityce*, Warszawa.
- Kowalski 2004: Kowalski P., *Popkultura i humaniści. Daleki od kompletności remanent spraw, poglądów i mistyfikacji*, Kraków 2004.
- Kwarciak 1997: Kwarciak B., *Co trzeba wiedzieć o reklamie*, Kraków.
- Lewiński 1999: Lewiński P. H., *Retoryka reklamy*, Wrocław.
- Muszyński 1994: *Przypadek Benettona* // *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*. Pod red. M. Czai, Kraków 1994, s. 159–164.
- Pismo Święte Nowego Testamentu. *Biblia Tysiąclecia*. Oprac. zespół biblistów polskich, Poznań 1997.
- Pęczak 2007: Pęczak M., *Stare i nowe chwytły reklamowe* // „*Polityka*” nr 22, s. 6–8.
- Skowronek 2001: Skowronek K., *Reklama – studium pragmatolingwistyczne*, Kraków.
- Szczęśna 2003: Szczęśna E., *Poetyka reklamy*, Warszawa.
- Shakespeare 1980: Shakespeare W., *Dzieła dramatyczne*. Oprac. S. Helsztyński, R. Jabłkowska, A. Staniewska, Warszawa 1980, t. 5.
- Talarczyk 2004: Talarczyk M., *Znaczenie wartości* // „*Wychowawca*” nr 5, s. 20–27.
- Turek 2002: Turek A., *Sacrum na sprzedaż. Symbolika chrześcijańska w reklamie*. Lublin.
- Turek 2006: Turek A., *Sacrum reklamy – reklama sacrum* // „*Świat i słowo*” nr 2, s. 75–92.
- Wacławek 2007: Wacławek M., *Wodzić na pokuszenie (sacrum – profanum w reklamie)*. // „*Tekstualia*” nr 11, s. 73–84.
- Wacławek 2006: Wacławek M., *O frazeologii w reklamie słów kilka (wybrane zagadnienia)*. // „*Świat i słowo*” nr 2, s. 137–148.
- Wacławek 2005: Wacławek M., *Frazeologia w reklamie – „łakomy kasek” dla edukacji szkolnej* // *Z teorii i praktyki dydaktycznej języka polskiego*. Pod red. H. Synowiec. Katowice, t. 18, s. 109–118.
- USJP 2003: *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Pod red. S. Dubisza, Warszawa, t. 1–4.

Abstract

God Facilitating Commerce? The Image of God in Advertising.

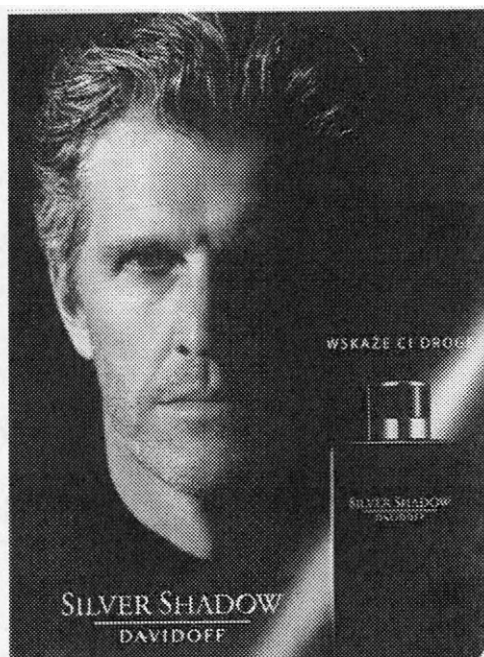
Advertising is a cultural phenomenon, having existed and functioned in different forms and possessed various levels of intensity for thousands of years. It has a very precise aim – to persuade people to buy a particular product, and in order to fulfill its role, advertising uses a whole array of means and tricks that stimulate our need for purchase. The free juggling of schemes and stereotypes that have long existed in social consciousness results in the exhaustion of certain means of persuasion and in the growing strength of our resistance to them. Hence, the authors of advertising communication acts are forced to employ more modern, often much bolder, even shocking means of expression which tend to break all kinds of taboos, including those belonging to sacral spheres.

The article concentrates on how certain linguistic tools are used to make an overt reference to God's image for purely commercial purposes. The positive ideas that religion usually represents are projected onto the key concepts of advertising communication acts: the product itself, the "sender" and the "addressee". Advertising turns our axiological order together with its socially sanctioned tradition and religion upside down, confronting them with its own hierarchy of values, the highest placed of them being the desire to possess the advertised product.

Załączniki



Załącz. 1.



Załącz. 2.

JEEP. WSZECH MOGĄCY.

Nowy JEEP GRAND CHEROKEE, tutaj koncepty (dla dorosłych, to przede wszystkim dla dzieci). Nowoczesność i niezmordowane Shovel Drive™, tutaj smugi, Grand Cherokee z przelotną lekkością i nieskomplikowaną jazdą. Wiele w tym: tutaj sukcesy, pomysłowość i nieustraszenie. Daje Ci wieloznaczność: chcesz? Biorę. Właśnie. WIELKI. PŁOŚĆ. JEST. BIAŁA. Jakąś symbolem?

Jeep

Jeep jest zarejestrowany jako znak handlowy w Urzędzie Rejestrowym.

tel/faks: 0 801 036 000 www.jeep.pl

Jeep jest zarejestrowany jako znak handlowy w Urzędzie Rejestrowym.

Załącz. 3.



Wydawnictwo Planeta wydała w 2006 r. 100 egzemplarzy CTA 2006, które w całości zostały rozdane bezpłatnie.
Wydanie 100 egzemplarzy

PLANETA
WYDAWNICTWO

Wydanie 100 egzemplarzy

**Czy Bóg
jest diabełem?**

Pauli ieh Dye

Są na ziemi rzeczy, o których nie śniło się naturze.
„Czy Bóg jest diabełem?”. 7.01.2006 4 godz. 20.45 w Planecie

Załącz. 5.

**LIMITOWANA
EDYCJA DWUPEYTOWA**

**2
DVD**

**FILM TWÓRCY
„DNIA ŚWIRA” I „NIC ŚMIESZNEGO”**
andrzej Chyra Michał Koterski

**Marek
Kondrat**

**WSZYSCY
JEŚTEŚMY
CHRYSZTUSAMI**

REŻYSERIA MAREK KOTERSKI

Nagroda za reżyserię oraz Nagroda Stowarzyszenia
Filmowców Polskich na 31 PFPP Gdynia 2006

Na drugiej płycie bogaty zestaw materiałów dodatkowych, m.in.:
• Sceny usunięte • Jak powstał film • Reportaż z planu
• Relacja z wręczenia nagród na Festiwalu w Gdyni • Wywiady • i wiele innych

Logos: DVD VIDEO, PARENTAL ADVISORY EXPLICIT CONTENT, CINEMA, KAF, STEREOPLATKA, INTERIA.PL, smorcin.pl, 12cenzura, POINT, ciachodolny, FREE KNOI, POLSKA, NAGRODA, VIDEO.

Załącz. 4.

Konto Srebrny SEZAM w Banku BPH

Twoja alfa i omega

www.bph.pl/konkurs

0 801 321 321

doi:10.1017/S0022292412001744

konkurs!

**zaloguj konto
i wygraj super nagrody***



Wykazano, że 26.10.2017 r. otworzył konto Srebrny 312486 w Banku BPH, aby wcielić udział w konkursie „Młodzi w sporcie”. Do wydania do wypłaty przy kasowniku (zgodnie z 11.10.2017 r.) przelewał do konta w Banku BPH, z numerem konta 143. Zaliczono konto Faworski

Twoja alfa i omega

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

**Текст – ПОДТЕКСТ – КОНТЕКСТ
ТРИ СЕСТРЫ ЧЕХОВА**

HAJNÁDY Zoltán

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt!¹

Goethe *Faust*

Русские писатели конца XIX века, преемники великих реалистов, на рубеже веков проникались чувством того, что все существенные темы раскрыты до них давным-давно. Для них не осталось ничего иного, как показ случайных явлений жизни. Впрочем, был один писатель, который возвел периферию к центру, – Чехов. Свои произведения он лишил *вербализма* романа, тем самым постепенно разрушив эпическую, то есть *линейную* модель построения сюжета. Суть, не описанную словами, и *коды*, необходимые для ее понимания, он спрятал вглубь *латентного* текста, между строк. По словам Станиславского, «публика ходит в театр не ради текста, а ради подтекста, текст можно прочесть дома. [...] В пьесах Чехова чудесно не то, что передается словами, а то, что стоит за ними, в паузах, в характере взгляда героев, во всплеске самых сокровенных чувств» [BALUKHATY 1952: 130]. Произведения Чехова оказывают влияние на зрителя не только смыслом текста, но и подтекстом, зависящим от общего контекста. В плане структурно-композиционном подтекст создается посредством рассредоточенного повтора или варьирования какой-нибудь детали или мотива, все звенья которых вступают друг с другом в сложные взаимоотношения, из чего и рождается их новый, глубокий смысл. Построение пьес, их ритм, смена настроений, синкопы и лиричность близко стоят к музыкальной композиции, обладающей повышенным эстетическим влиянием формы.

В практике театра был первоначально введен подтекст бельгийским драматургом-символистом Морисом МЕТЕРЛИНКОМ под названием «второй диалог» в статье *Сокровище смиренных* [1896]. Чехов открывает новые формы межтекстовых связей. Написанное слово он рассматривал как мнимосмертное (*каталептическое*) состояние человеческой речи. Он пытался вернуть его к жизни, приблизить к речи, которая еще хранит жар интонации, влекущую за собой силу ситуации, живую связь звука и уха. Печатная буква ставит пре-

¹ Goethes Werke in zehn Bänden. Zehnter Band. Volkverlag Weimar, 1961, 21. В русском переводе: „В каком порядке и согласье // Идет в пространствах ход работ!“. Иоганн Вольфганг Гете *Фауст*. Перевод Б. Пастернака. Изд. «Художественная литература», Москва, 1969, 49.

граду между глазом и ухом, визуальной и аудитивной системами знаков, разъединяет одновременность ощущения, давая обширное пространство для недоразумений. Чехов потому и присутствовал на репетициях своих пьес, что больше доверял устному представлению текста, когда живой звук сопровождает текст постоянным его толкованием (артикуляцией) и на основе ответной реакции проверяется правильность понимания. Он поставил письмо под контроль живого слова, не только сочинял свои драмы, но и формировал для них актеров и даже воспитывал публику.

Чехов чувствовал, что слова иногда вызывают ложные ассоциации, несогласуемые с онтологическим их толкованием, поэтому смело обращался к неподдающимся описанию словами, но тем не менее с их помощью становящимся доступными, ключам – к *пре-* и *метавербальным* средствам: к жесту как к исключаяющей слова пластической речи, к языку тела, артикуляции, акцентированию, которые менее лживы нежели слова. Они неотделимы от высказывающей их личности и перебрасывают мостик через возникшую пропасть между устной и письменной речью. Оживает дикция говорящего, мы слышим его голос. Написанное же слово всегда производно, поверхностно, *редуктивно*. Замена действительности знаками (все может быть замещено знаком) деградирует мир до автономных знаков и обесценивает то, что замещает. Вторичная знаковая система подминает под себя первичную. Философ на своем языке также говорит о том, что об этике и эстетике невозможно сказать словами, имеющимися в настоящее время в языке: «Ясно, что этику невозможно высказать. Этика трансцендентальна. (Этика и эстетика одно.) [...] О чем нельзя сказать, о том надо молчать» [WITTGENSTEIN 1963: 112]. Сергей БУЛГАКОВ тоже утверждает, что *transcensus* мира не выразим «на языке земных понятий» [1911: 2, 77].

Можно ли решить эту антиномию: говорить стоит только о том, о чем невозможно сказать? Лишь отчасти. Жест, выражение лица, игра глаз, движения конечностей, оттенки голоса – иначе говоря, мимический метаязык порою сильнее акта речи, проникает в *sublingua* (подязык), входит в более общий культурный контекст, тем самым нюансы души передаются более отчетливо. Невысказанное, которое нельзя перевести на язык речи, проявляется в видимом. Метаязык овнешнивает внутреннее и овнутривает внешнее. Если слово перестанет быть равноценным выражением внутреннего жизненного опыта, возникает необходимость в другом языке, а именно в метаязыке, в таком, на каком происходит любовный диалог Вершинина и Маши, недоступный для *когнитивного* мышления, промурлыкиваемый на цветочном языке (*Blumensprache*). Автор прилагает здесь следующий экстратекстуальный комментарий для Ольги Книппер, играющей Машу: «Вершинин произносит “трам-трам-трам” – в виде вопроса, а ты – в виде ответа, и тебе это представляется такой оригинальной шуткой, что ты произносишь это “трам-трам” с усмешкой... Проговорила “трам-трам” – и засмеялась, но не громко, а так, чуть-чуть» [ЧЕХОВ 1984: 2, 246]. Эта сцена подобна любовному признанию Левина, которое тот преподносит Кити в виде кроссворда-*secrétaire*. Нет ни-

чего интереснее разговора двух влюбленных, которые молчат. Молчание в любви важнее слова. Или, например, абракадабрская фраза “тарара-бумбия” Чебутыкина, искаженный русский вариант первых слов парижской шансонетки, в те годы напевавшейся и бывшей тогда в большой моде “*Tha ma ra boum dié!*”, фраза, выражающая преходящность и напрасность жизни: “Тарара... бумбия... сижу на тумбе я... [И горько плачу я, // Что мало значу я]” [ЧЕХОВ 1974–1983: 12–13, 466]. (Далее ссылки на это издание даются в тексте.) Все это подтверждает тот факт, что “языковая игра” не может быть ограничена вербальной формой слов: значение слов, такового не имеющих, как и обладающих оным, определяется таким же актом использования. „В том и состоит новизна психологической манеры Чехова-драматурга, что мысли, чувства, настроения героев он умеет захватить в тот момент, когда они еще не выплеснулись в прямых признаниях, в действии, а таятся в «подводном течении», но уже настолько созрели, что просвечивают в каждом слове, в каждом движении, в каждой паузе” [ЛАКШИН 1963: 255–256]. Чехов обладал искусством передавать душевное состояние персонажей при помощи мимики и пантомимы (пластически выразительных движений и жестов тела) без слов. Доречевые психологические мотивы мимики и жестов недоступны рассказчику и невыразимы на языке слов. Безмолвные телесные «оговорки» часто выполняют диаметрально противоположную функцию, чем словесные аргументы героев. Двойственность заключается в расхождении между внешней сигнализацией тела и внутренним, скрытым его значением. Подтекст обличает ложь главного текста или уточняет, корректирует контекст, таким образом он становится компонентом идентификации героя.

Новизна Чехова заключается в том, что он перетолковал понятия действия и традиционного конфликта. Его не удовлетворяло хорошо зарекомендовавшее себя завершение судеб действующих лиц: «Герой женись или застрелись, другого выхода нет». По его мнению, «кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру» [Письма 5, 72]. В его произведениях открыто-закрытой структуры экзистенциальные вопросы человеческого бытия ставятся с философскими претензиями рефлексивных героев. Он дает не решения, а беспристрастно созерцает действительность. Чеховский метод изображения отличается от Достоевского и Толстого в том, что у него мы не найдем ни одного героя, носителя идеи, который представлял бы какие-либо философские или идеологические взгляды автора. Его герой обыкновенный повседневный человек, лишенный всяческой необыкновенности и исключительности. Никого он не обвиняет и не исправляет, у него нет ни злодеев, ни ангелов. Чехов не связывает искусство с пророчеством. Художник не является судьей своих героев или того, о чем они говорят, а будет только беспристрастным свидетелем, поскольку никто не знает истины. Чехов не допускает, чтобы на сцене доминировало какое-либо действующее лицо; главные герои расположены у него группами: нет центрального героя, глашатого автора. Этим объясняется отсутствие в композиции необходимого, казалось бы, кульминационного пункта, отличительной точки зрения. Все части у него

кажутся равноценными и равноправными. Отрывки никогда не изолированы, а составляют часть органичного целого на основе принципа *pars pro toto*. Главнейшие события происходят в сфере сознания героев. Отсюда проистекает иллюзия отсутствия действия и бесконфликтности. Чехов не принял этического максимализма своих великих предшественников, предлагавших труд как лекарство от русской болезни: лени и *атараксии*. «Потом лица зарабатывай свой хлеб» (Толстой), «Смирись гордый человек, потрудись, праздный человек» (Достоевский). Чехов показывал работу как убивающий душу жернов, а не *панацею* от всевозможных бед. Работа, лишенная поэзии и высокого смысла, не может принести счастья, как о том свидетельствуют излияния Ирины: «О, я несчастная... Не могу я работать, не стану работать. Довольно, довольно! Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу, презираю все, что только дают мне делать... Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения» [12–13: 166].

Чехов отверг традиционный драматургический метод, по которому действующие лица представляются по конвенциональному принципу, появляясь на сцене один за другим: вместо этого он дает сотканную из симультанных человеческих жизней *tableau-vivan*. Сложные взаимосвязи групп людей разного пола, возраста и положения оказываются в таких ситуациях, когда конфликты, затрагивающие отдельных героев, приводят к переменам в их отношениях. Он не творит героев, не управляет ими и не заставляет их говорить, а слушает, что они говорят, смотрит на то, что они делают. Мы сначала слышим их голоса и только потом знакомимся с ними, а из того, что они говорят, постепенно понимаем их характер. Он избегает характерной ошибки при составлении диалогов, а именно, когда герои говорят в зал, зрителям: его герои говорят порой не друг с другом, а общаются поверх голов. Таким образом речь идет о псевдиалоге, воздействующем как два *сукцессивных* монолога. И оказывается, что понимание другого человека, с которым мы проводим диалог, является не *sine qua non*. Вот, например, “диалог” Андрея с полуглухим Ферапонтом: «Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят...» [12–13: 141]. Действующим лицам приходится общаться в такой ситуации, которая делает процесс коммуникации трудным и даже невозможным. Они часто делают не то, что думают, и думают не то, что делают. На этот парадокс обратили внимание уже современные критики и режиссеры: в *Трех сестрах* находится ряд эпизодов и разговоров, которые очень трудно связать с драматическим действием. «Я говорю об этой почти механической связи отдельных диалогов. По видимому, между ними нет ничего органического. Точно действие может обойтись без любого из этих кусков. Говорят о труде, тут же говорят о влиянии квасцов на ращение волос, о новом батарейном командире, о его жене и детях, о запое доктора, о том, какая была в прошлом году погода в этот день, далее будут говорить о том, как на телеграф пришла

женщина и не знала адреса той, кому она хотела послать телеграмму, а с новой прической Ирина похожа на мальчишку, до лета еще целых пять месяцев, доктор до сих пор не платит за квартиру, пасьянс не вышел, потому что валет оказался наверху, чехартма – жареная баранина с луком, а черемша – суп, и спор о том, что в Москве два университета, а не один и т. д., и т. д. Все действие так переполнено этими, как бы ничего не значащими, диалогами, никого не задевающими слишком сильно за живое, никого особенно не волнующими, но, без всякого сомнения, схваченными из жизни и прошедшими через художественный темперамент автора и, конечно, *глубоко связанными каким-то одним настроением, какой-то одной мечтой* [НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО 1919: 199]. От себя хочется добавить только то, что у Чехова единство действия заменяется единством и гармонией настроений. В диалогах у него «важное утоплено в будто бы случайном» [ГИНЗБУРГ 1971: 398].

Чехов большой мастер стирания границ между синекдохой и синестезией. Он ставит рядом две разнообразного настроения картины, два характера, два выражения, и само это сопоставление имеет своим результатом исключительно художественное воздействие. Он использует не линейное управление действием, а располагает рядом друг с другом различные *эмоциональные пространства*, в которых прошлое, настоящее и будущее находятся в *интерактивной* связи друг с другом. Прошлое то и дело проникает в настоящее, вливается в вещи и оставляет там свои зубы, в то время как обогащенное опытом настоящее постоянно оказывает воздействие на будущее.

Смысл бытия скрыт от действующих лиц и транспонирован в будущее. Разнообразные вещественные или метаязыческие *вкрапления* как отпечатки железных зубов времени в тексте, вскрывающие неожиданные, непредсказуемые и таинственные черты человеческой деятельности. Часто в повседневной детали, избитом определении, в недоговоренности встречаются скрытые нити образной системы: в опустошенном, ставшем несущественным бытии вдруг сверкнет нечто существенное. Но мгновенное озарение иногда стоит опыта целой жизни. Неожиданные душевные перемены действующих лиц *по-эпифански* манифестируются в слове, жесте или воспоминании прошлого. Чехов воздействует на глубину экзистенциальной проблематики человеческой позиции. Ни одно предложение у него не подготавливает следующее, как ни одно предложение не истекает из предыдущего. Каждое предложение *перпендикулярно* относится к факту или главной мысли, поэтому и возникает видимость: герои говорят или делают нечто такое, что на первый взгляд не имеет отношения к данной ситуации и что между диалогами нет органической связи. Другими словами, отсутствует *мотивация*. С точки зрения поэтики традиционной драматургии особенно немотивированным выглядит *топос* Москвы. Подобно вишневному саду, Москва является *локусом* воспоминания о потерянном рае, означающем не только прошлое, золотой век, но и симметричные им обещания будущего. Сестры постоянно говорят об этом, страстно стремятся в Москву, но не едут туда, хотя ничто вроде их в этом не сдерживает. Автор же не дает никакого объяснения. Его герои пока-

заны беспристрастно, лишены нравственного осуждения, но всегда находится слово, жест или деталь, которые вскрывают сущность их личностей. Например в слове – «в Москву!» – есть бесконечный ряд невыразимых чувств о том, что истинный рай – тот, который утрачен. Заслуживающее сожаления стремление сестер в Москву вызвало у одного современного Чехову критика следующую бурную реакцию: что это сестры все ноют «в Москву, в Москву»! Ну и пусть ступают на вокзал да купят билет до столицы. Критик только забыл о том, что у Чехова это не настоящая, а идеальная, «символическая Москва, куда еще билетов не продают» (цит. по [ЧУДАКОВ 1971: 212]). Л.В. Выготский следующим образом истолковывает немотивированность как художественный прием: «В драме Чехова [...] устранены все те черты, которые могли бы хоть сколько-нибудь разумно и материально мотивировать стремление трех сестер в Москву, и именно потому, что Москва является для трех сестер только конструктивным фактором, а не предметом реального желания, – пьеса производит не комическое, а глубоко драматическое впечатление. [...] Москва трех сестер [...] остается немотивированной, как немотивированной остается невозможность для сестер попасть туда, и, конечно, именно на этом держится все впечатление драмы» [ВЫГОТСКИЙ 1968: 298–299]. К этому можно только добавить, что Чехов на самом деле не дает прямого ответа, однако нить Андрея, развертывающаяся параллельно с сестринскими, имеет разъясняюще-дополнительную роль относительно главной темы. Осуществителем надежд трех сестер («билетом» в Москву) мог быть их брат Андрей («Брат, вероятно, будет профессором»), но брат их как в игре на скрипке, так и в научной работе (переводит английскую книгу на русский) остается бесталанным дилетантом, и возлагаемые на него сестрами надежды постепенно рушатся. Таким образом, речь идет о гораздо большем, нежели «о драме железнодорожного билета» или о желании пастуха песни Беранже попасть в Париж. Москва – центр не эмпирической Вселенной, куда стремятся сестры, а эстетической, о которой они мечтают. Москва в сознании героев вырисовывается не просто как прагматическая ценность, а как желанная ценность. Чехов релятивизировал сцену: его театр является не только местом происхождения чего-то, но и местом не-происхождения чего-то. Лоренс Оливье, один из лучших исполнителей шекспировских ролей, оказался плохим режиссером, показавшим трех сестер и их брата, сидящих в ложе Большого театра в финальной сцене, желавшим как бы демонстрировать, что их мечты сбылись. Чехова не удовлетворяло конвенциональное решение судьбы героев. У него подведение итогов и всякого рода искусственные закругления, как вещь совершенно ненужная, отбрасывается, о случившемся приходится догадаться. Его поэтический императив можно суммировать так: «Истоцился материал – оборви повествование, хотя бы на полуслове». Главным достоинством писателя является знание того, чего писать не нужно. Тут уместно напомнить слова критика о том, что «единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость» [...], а «развертывающаяся динамическая целость» произведения [ТЫНЯНОВ 1924: 10].

Чехов вскрывает противоречия будней обуржуазивающейся русской жизни, трагикомические ситуации, вытекающие из опошления жизни. Он мастерски применяет методы оттенения, сгущения, скрытых параллелей, умалчивания; по-новому пользуется цветом, музыкальностью, символотворчеством и метонимией. Его герои переполнены стремлением к более красивой и счастливой жизни. И в то же время проливается свет на то, что настоящим их противником представляется самообман, когда важными выглядят видимые атрибуты жизни, а не она сама. Поэзия здесь скрывается не в обоснованности взаимосвязей, а именно в отсутствии мотивации. Драматург стремился к тому, чтобы его пьесы воздействовали не только на рассудок зрителя, но и на его подсознательные чувства, тем самым вызывая более всеобъемлющие переживания, нежели просто печатные строки в дословном их понимании. Сам Чехов следующим образом высказывался об «отсутствии» мотивации и фрагментарном построении сюжета: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» [1984: 1, 221]. С точки зрения эстетики рецепции художественная коммуникация означает больше того, что мы понимаем под прагматической коммуникацией. Она соединяет людей не только горизонтально, но и вертикально. Воспринимающий должен мысленно пройти совершенный автором путь, чуть-ли не превратиться в соавтора.

Чехов смело обращается к *пре-* и *супратекстам*, *аллюзиям*, интертекстуальности: все это размещено лиро-символическим *субтекстом* за внешним действием. Приведем к примеру цитату из *Руслана и Людмилы* Пушкина, которую Маша время от времени напевает как некий музыкальный мотив: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том... Золотая цепь на дубе том... [И днем, и ночью кот ученый все ходит по цепи кругом]» [12–13: 126]. Все это пресуществляется в пьесе в символ бессмысленности жизни, в метания действующих лиц подобно белке в колесе. Другой герой, поручик Соленый, цитирует перед дуэлью строки Лермонтова: «Так-с... Помните стихи? А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой...» [12–13: 179]. Он считает себя роковым человеком, демоническим героем, хотя является всего лишь пародией на это. Принятая им маска скрывает противоположный характер. Свое эпигонство он подчеркивает тем, что постоянно и часто совсем произвольно кого-то цитирует: «Я странен, не странен кто ж! Не сердись, Алеко!». Первое предложение происходит от Чацкого, второго мы не найдем в пушкинских *Цыганах*. А вот следующие крыловские строки дважды встречаются в тексте пьесы: «Он и ахнуть не успел, как на него медведь напал» [12–13: 125]. Сначала они произносятся устами Соленого, затем Чебутыкин отвечает Соленому теми же словами. Мотив медведя (то есть – *Миши*) как предсказатель опасности несколькими строками ниже появляется снова и относится на этот раз, по мнению Давида Магаршака, к *Михаилу* Протапопову, в котором Маша – самая чувствительная среди сестер – открывает медвежьи черты угрозы. Непроизвольно взятые Соленым цитаты из русских поэтов, а Чебутыкиным из газет, такие как «Бальзак венчался в Бердичеве» и

«Цицикар. Здесь свирепствует оспа» [12–13: 147, 148], на самом деле являются *словесными масками*, скрывающими истинные лица и принуждающими их носителей исполнять роль. Чужие тексты в *Трех сестрах* формируют такое интертекстуальное силовое поле, какое требует от зрителя большого духовного напряжения, который в то же время сильнее обычного вовлекается в драму и побуждается к постановке вопросов относительно своей личной жизни. Цель драматурга, чтобы зритель видел общее в частном и вечное в преходящем. *Конгруэнция* истинного и сотворенного миров вовсе не случайна, поскольку именно такой подход повествователя способен связать случайность и целостность, субмурную хаотичность и космическую устроенность человеческого бытия, в которых разрешается противоречие между эстетикой и этикой, частным и всеобщим, знаком и значением.

С точки зрения психологии воспринимающего из этого следует, что на оригинальное назначение произведения в ходе его понимания и толкования накладываются новые слои значения. *Аллюзии* или цитации из Грибоедова, Пушкина, Лермонтова и Крылова, в чеховском контексте получают новое освещение, и их воздействие проявляется вместе с наложенным на них избытком значений. Драма (а не драматизированная повесть) Чехова несет в себе многозначное послание, в котором мир, построенный по вселенским законам и конвенциям, заменяется миром, основанным на многозначности. Своеобразие его искусства состоит в том, что оно одновременно недостижимо и общедоступно: оно несет в себе самое возвышенное и являет его всем. Он вскрыл неизвестный до того сплав трагического и комического, который время от времени становятся испытанием для режиссеров, не могущих принять решение, где же разместить акцент: на первом или же втором. И эти новаторские пространственно-временная конструкция и открытость–закрытость самой тихой, минорной драмы современной литературы имели огромное влияние на обновление драматургии XX века.

Литература

- БУЛГАКОВ 1911: С. Булгаков. Два града. Исследования по природе общественных идеалов 1–2. Москва.
- ВЫГОТСКИЙ 1968: Лев Выготский. Психология искусства. Изд. 2–е. Москва.
- ГИНЗБУРГ 1971: Лидия Гинзбург. О психологической прозе. Ленинград.
- ЛАКШИН 1963: В. Лакшин. Лев Толстой и А. Чехов. Москва.
- НЕМИРОВИЧ–ДАНЧЕНКО 1919: Немирович–Данченко, В.И. Предисловие к книге Н. Эфрос. «Три сестры». Пьеса А.П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Петербург.
- ТЫНЯНОВ 1924: Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка. Academia, Ленинград.
- ЧЕХОВ 1984: Переписка А.П. Чехова в двух томах. Москва.
- ЧЕХОВ 1974–1983: А.П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Соч. в 18 т. Письма в 12 т. Том 12–13. Москва.

ЧУДАКОВ 1971: Чудаков, А. П. Поэтика Чехова. Москва.

BALUKHATY 1952: S.D. Balukhaty ed. *The Seagull* Produced by Stanislavsky, trans. D. Magarschack. London.

STYLAN 1982: J.L. Stylan. *Chekhov in Performance. A Commentary on the Major Plays*. Cambridge.

WITTGENSTEIN 1963: Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main.

Abstract

Text, Subtext, Context (Chekhov *The Three Sisters*)

The Belgian symbolist poet Maurice Maeterlinck was the first to use the notion of sub-text, calling it “second dialogue”, in theatrical practice (*The Treasure of the Humble*, 1896). Chekhov revealed some new forms of intertextual relationships. He liberated his works from the verbalism of the novel, and gradually broke down the epic, i.e. the linear model of developing the *syuzhet*. He hid the verbally undescribed essence and the codes necessary to decipher it, in the deep stream of the text, in between the lines. A sub-text is created by the repetition and variation of a motive or detail, and every link of the chain is in a complicated interaction with the others, and this chain gives birth to a new, deeper meaning.

Chekhov felt that sometimes words – due to the insignificant nature of everyday language – evoke false associations of ideas which are not in harmony with their ontological sense, which is why he resorted to devices verbally indescribable, yet providing access to the meaning: *pre-verbal* and *non-verbal* means, like gestures as a kind of tangible speech that eliminates words, body language, articulation, and accent, all of which are less untrue than words. Gestures, mimics, facial expressions, the play of the eyes, movements of the limbs, crying, laughter, timbre of the voice – that is, the mimic emotional expression of body language – may sometimes penetrate into deeper layers, into the *sublingua*, the text under the text, and by doing so, they express the oscillation of the soul with more varied hues. The unutterable, which cannot be translated to the language of external discourse, appears in the visible. This mimic emotional language makes inner experience externally visible.

On the authors view, the novelty of Chekhov’s representation of the soul lies in its ability to grasp the characters’ fragments of thought, emotional shades and changes of mood in the moment of *pre-logical* thinking, when these have not yet become conscious, and have not yet burst in verbal statements, but when they are still hiding in the deep layers of meta-language, yet are already mature enough to appear through every word, movement, silence, and in every moment of remembering the past. The hidden threads of the system of images often converge in an everyday object, a trivial attribute a half-uttered or half-suppressed sentence: something essential flashes and is manifested as an *epiphany* in vacant and meaningless existence. Chekhov’s play carries a message with multiple meaning, in which the world arranged according to universal moral norms is replaced by a world built on ambiguity.

**THE PROBLEM OF RECEPTION IN CONTEXTS OF CRITICAL INTERPRETATION
AND POETICAL RE-WRITING
(ASPECTS OF NATIONAL AND UNIVERSAL IDENTITY IN LITERARY
REPRESENTATION)**

KROÓ Katalin

I am raising the problem indicated in the title of my paper¹ – namely, to what extent it is possible to illuminate the representation of a literary character from two angles, to make sense of identity, as consisting of universal and national features – with special emphasis on the indissoluble nature of the link between literary formulation and interpretation. Actually, the artistic portrayal, i. e. the “rewriting” of “universal” (or to put it in a broader sense: archetypal) literary characters, or ones traceable to some sort of archetypes – in particular national literatures – self-evidently depends on the mode in which a given culture receives into itself the literary character in question. The areas of representation (rewriting) and reception are closely intertwined. Therefore, if we try to isolate the characteristics manifesting themselves in the national re-representation of the universal depiction of a hero (in a particular context, this universality might also be construed as global, or amenable to globalization), and try to put a finger on these same characters, it is imperative that we inventory the specificities of reception. This is especially true because this kind of re-representation, this re-enactment, is nothing other than reception declaring itself in the process of literary creation from a special point of view.

Slightly narrowing the scope of my presentation compared to the wide range of the literary works in which the 19th century rewriting of famous figures is realized, I have chosen to examine the question of the identity of Shakespeare’s *Hamlet*-figure. I will begin with some words about the aspects of the interpretational framework for Shakespeare’s *Hamlet*. With a sort of cultural consensus, William Hazlitt’s famous dictum still seems to be valid: “It is we who are Hamlet” (cf. quoted in: Levin 1970: 6) It is a telling fact in this respect that in Hungary a valuable volume of essays was published quite recently (Hetesi [ed.] 2004) focusing on the subject of the historical reception of *Hamlet* in Europe, aptly choosing as its title Hazlitt’s above-quoted pronouncement to illustrate the cultural relevance of the play to our own times and the validity of national identifications in the history of aesthetic (philosophical and poetic) reception. It is a well-known fact of hermeneutics that in particular periods, in the compass of differing literary paradigms and

¹ The first variant of this paper was presented in the framework of the 8th International Congress of the IASS-AIS (Lyon, 2004; as internet material with an English abstract cf. <http://jgalith.univ-lyon2.fr/Actes/Welcome.do>).

in the diverse national atmospheres of varying cultural eras the reception of *Hamlet* accorded priority to different elements. Indeed, the development of certain academic disciplines undergoing significant development in certain periods, such as psychoanalysis or textological research, have also had their impact on shaping the history of reception. At this point, I do not wish to enumerate each and every phase of this long history (though some examples could be mentioned, such as the neo-classic, the sentimental, the Hegelian interpretative complex or C. G. Jung's mythological perceptual model, cf. [HANKISS 1995: 141–146]).

Nonetheless, in order to trace the reception trajectory hallmarking the authenticity of the concept of universality, having noted the timely relevance of the Hungarian volume mentioned before, I will also identify a peculiar cardinal starting-point in the history of reception. According to a witty perception of the Russian poet, writer and critic, Innokenty Annensky, this starting-point could be captured in the person of Polonius, who was the first to believe that he possessed Hamlet's secret and would therefore be the first Shakespearean scholar (“он первый считал себя обладателем гамлетовской тайны”, Анненский 1988: 568). Another critic, the Shakespeare scholar Harry Levin comes to a similar conclusion when, referring to a famous scene in Shakespeare's *Hamlet*, the dialogue between Polonius and Hamlet, reminds us that Polonius' “agreement” – the cloud resembles now a weasel, then a camel, and again a whale – succinctly foreshadows the process of interpreting the play. “For there can be no doubt that it has clouded our mental horizons with its peculiar sense of obscurity or of anxiety, and has inspired its interpreters to discern an unending succession of shapes” [LEVIN 1970: 3]. What is important from this idea is not merely the fact we have been discussing so far – namely that Shakespeare's *Hamlet*, from a hermeneutic point of view, undergoes a perpetual metamorphosis – but also this: it is one of the heroes' of the play under scrutiny who is marked out as the interpreter of the person of Hamlet, which refers to the phenomenon of creative reception. The anchor of Polonius' interpretation of Hamlet is not some kind of literary historical framework reflecting the spirit of the age or some kind of literary paradigm, capable of extracting from Hamlet that which is universal according to its individual concept and style of vision. Strictly speaking, the hero's interpretation of Hamlet is poetically encoded in the play itself. This, concurrently, also means that the authenticity of this interpretation could itself be measured within the poetic system, which, at the same time, also elaborates its own strategy of verification. What does that signify? The reader will not lose his way when, trying to come to grips with the character and behaviour of Polonius, he forms his own judgement on the value and adequacy of his interpretation of Hamlet, as directly or indirectly expressed. What facilitates the reader's orientation lies in the context of the artistic representation in which he has to weigh the relative value of the two dramatic heroes and to place in this system the opinion that one of them forms of the other. There can be no doubt that Polonius – so willingly consenting to the successive metamorphoses of the cloud – is not sincere with Hamlet, the “putative madman”. In fact, he deceives him, which is to say, his interpretation

of Hamlet carries in itself, in a certain respect, a consciousness of his own superiority.

However, this relatively simple picture, as far as the critic and the reader are concerned, suddenly becomes far more complicated when the evaluation of the relationship between Hamlet and Polonius is burdened with a certain traditional explanation of the play, which might direct the channel of the interpretation from outside e. g. by placing in the foreground the characteristics of feigned insanity or fecklessness, which certain critical trends are only too apt to accentuate in the character of Hamlet. The emphasizing of these elements puts quite a different complexion on Polonius' action. If Hamlet only pretends to be mad and he is not really so, as the romantic view of Hamlet normally suggests, than Polonius merely acts in the same way as Hamlet, in which case they mutually deceive each other. If we suppose that Hamlet is a weak character (as, for example, the Hegelian tradition of interpretation presents him), the game he plays with Polonius, actually acts as a counterpoint to his weakness – it shows that Hamlet, on his own, is also able to control the events, he can easily induce Polonius to continually revise his definitions of the cloud. Thus the dominance of a certain interpretational framework self-evidently exerts a great impact on the evaluation of the meaning which, according to the *poetic shaping*, might be perceived as unambiguous. (Indeed, the meaning of the Polonius–Hamlet relationship is certainly unequivocal in the sense that Hamlet is undoubtedly the principal hero; he is the semantic focus that Polonius must be measured against, and the dramatic scale of the latter in terms of magnitude and tragic weight does not equal Hamlet's, regardless of which of the two deceives the other).

This relatively straightforward example has prompted us to consider how the extratextual tradition of interpretation might influence the interpretations of certain elements of the literary work and, consequently, the possibilities of reformulating the original work based on a certain direction of reception. Now I will turn to a more complicated one. Moving onto the interpretation of Russian "Hamletism" allow me to present a brief case study. The added difficulty here is that what we are concerned with in this case is not Shakespeare's *Hamlet* but a work by Ivan Turgenev, published in 1849 and entitled *The Hamlet of the Shchigrovsky District* (i. e. a Russian literary reformulation of *Hamlet*). This is the most famous piece in Turgenev's cycle *A Sportsman's Sketches*. The characteristic of the narrative structure of the work lies in the way of building into the first person narrative (depicting a large social gathering) another first person story in which one of the guests, retiring in the company of the narrator, recounts the story of his life. In order to preserve his incognito, as if to stress the insignificance of his person, this story-teller first identifies himself as Vasily Vasiljevich, and then, as though yielding to his interlocutor's inquiry, says that if he really must be called some name: "call me... call me the Hamlet of the Shchigrovsky district", adding, "there are many such Hamlets

in every district, but perhaps you haven't come across others..."². So it is he himself who pins a name on himself. What's more, he charges the name with a certain valuation as well, giving it a nuanced definition, for the imposition of the name is preceded by a detailed description of how the hero refuses to the last to reveal his name. The Turgenevian narrator turns to the story-teller, "Let me at least know [...] with whom I have had the pleasure...". This request is, however, rejected – it is "cut short": "No, for mercy's sake! [...] don't inquire my name either of me or of others. Let me remain to you an unknown being, crushed by fate, Vasily Vasiljevich". Thus the appellation "Vasily Vasiljevich" – owing to the thematic explanation provided in the passage concerned – is heavily loaded with significance; it is a talking name reflecting the fact that the person bearing it does not deserve an individual name. It is a mirror (in a sense, an iconic sign) of the *non-originality* of the hero. It is a self-imposed "title", which emblematically records the self-image of the person designated. "But if you really want to give me some title..." – our Vasily Vasiljevich pursues his argument; he should be called by the sobriquet "Hamlet of the Shchigrovsky district". By the second name-giving act, the earlier Vasily Vasiljevich loses still more of its validity as a name, while its emblematic significance is further explained by the name "Hamlet". But Hamlet is most certainly not the great tragic figure of the grand Shakespeare play, but an ordinary, average Hamlet in a small district whose principal characteristic is that "There are many such Hamlets in every district". For he is not an original person, he is "superfluous": "I saw clearly, more clearly than I saw my face in the glass, what a shallow [empty – K. K.], insignificant, worthless, [superfluous – K. K.], unoriginal person I was".

At this point we have arrived at the problem of complexity in the different traditions of reception. Evaluating the hero's understanding of himself as a Hamlet figure in terms of the lack of originality juxtaposed to superflousness (needlessness, worthlessness) would suggest to readers of a subsequent age a whole string of works (mainly by Turgenev) in which the hero himself, just as his fellow-protagonists, or maybe the narrator shaping his story, project a fundamentally similar negative picture of superflousness, which, put differently, is identical with the lack of action (and, bound up with this, not infrequently with the excessiveness of talk in place of action). At the same time, one might also easily pinpoint here a connection with the reception tradition which outlines a Hamlet given to delay, either unable or unwilling to overcome his paralysis of will. Finally, one might just as easily recognize some elements of Turgenev's essay *Hamlet and Don Quixote* where the writer explicitly presents the two cardinal types of human nature, and might remember there Hamlet's and Don Quixote's respective mentalities and attitudes. We can recognize those of Hamlet, marked amongst other things, by analyzing mind, egoism and scepticism, and the kind of permanent doubt which prevent

² The English text is taken from: <http://etext.library.adelaide.edu.au/t/t93s/chapter20.html>, without giving page numbers. In the quotations taken from all the works indicated in the paper – my italics.

the Hamlet type from plunging into his principal causes with the enthusiasm characterizing Don Quixote. It is apparent then that what Turgenev's Vasily Vasiljevich says about himself in his capacity of Hamlet – namely, that he is superfluous (actually incapable of action), which is connected with his scepticism and his proclivity for analysis – is consonant with no fewer than three strains of reception: firstly, with the well-known understanding of Hamlet as the delayer, the procrastinator; secondly, with Turgenev's explanation of Hamlet, as evident in his above-mentioned article *Hamlet and Don Quixote*; and thirdly, with the strain of reception initiated a bit later by contemporaries such as Chernisevsky as regards the works of Turgenev, seemingly presenting the same type of hero – a tradition which is still very much in evidence in present-day Turgenev criticism. This school of thought claims that the superfluosity of the hero is rooted in his inability for action. These critics say that the hero is what he states of himself. The self-image of Vasily Vasiljevich, incorporated in a certain interpretation of Hamlet (a Hamlet, incidentally, which appears in so many individuals in every district), is eminently in keeping with the lineage of reception just identified in three variants. However, it is certainly *not* in keeping with the essence of Shakespeare's Hamlet, who is anything but a type common to every district; and, above all else, it does not harmonize with the message conveyed to the reader, not by the protagonist's confession but by Turgenev's poetic structure.

Turgenev creates a work which expresses that he does not in the least agree with his hero's perception of himself. If the lack of originality of the Russian Hamlet as given in the hero's own interpretation of himself is projected onto Shakespeare's play, then the comparison of Vasily Vasiljevich with the figure of Hamlet presents us with the conspicuous features of a quotidian quality, the excessively general, ordinary and a conspicuous absence of the classic features of the tragic heroic personality (the latter having undergone a substantial change even under Shakespeare's pen). Viewed in this light, the *lack of originality* is, within the hero's competence of interpretation, the cover motif for the lack of individuality which might lift the hero out of the general. In accordance with the recurrent idea – "I say again, I'm not an original person" – Vasily Vasiljevich cannot be a genuine Shakespearian Hamlet, only a run-of-the-mill everyday person, the kind to be met with on every corner of every street.

By this the text of the story not only repeats the *lack of originality* motif over and over again, but, in the process, most conspicuously puts the complex problem of originality itself in the spot light, whereas Turgenev's text offers a highly shaded unravelling of that same concept of originality. When he makes his acquaintance with the narrator, Vasily Vasiljevich speaks as follows: "And confess now, [...] I must strike you as a queer fellow, an original, as they say, or possibly as something worse: perhaps you think I affect to be original". The concept of "an original" ("оригинал" [ТУРГЕНЕВ 1984: 181]) here figures as a synonym of "a queer fellow" ("чужак", *ibid.*) which, additionally, via the motif *affectation*, also allows us to draw an analogy with the motif of the *pretence* of Hamlet's madness known from Shakespeare's play. Elsewhere, the hero, while complaining that he behaves

very much like everyone else – that is to say he is not original – inherently asserts that it is very easy to be original: “There too I behaved just like everyone else. And just mark how easy it is to be original! I take no interest, for instance, in painting and sculpture... But simply saying so aloud... no, it was impossible! I must needs take a cicerone, and run to gaze at the frescoes...”. Consequently, the non-originality of Vasily Vasiljevich consists of his choosing an unoriginal mode of pretending to be original, similar to the rest of people. And finally, the hero describes his own outbursts (“freaks”, cf. “выходки”, Ibid. 182) as original. One of these is the conversation he has with the narrator, of which, at the same time, he takes a rather dim view: “it’s just what’s my ruin, that there is absolutely nothing original in me – nothing, except such freaks as, for instance, my conversation at this moment with you; but such freaks are not worth a brass farthing. That’s the cheapest and lowest sort of originality”.

However, the reader sees quite clearly that it is precisely the hero’s discourse which he takes such a radically critical view of that initiates his full confession concerning his whole life. This is in stark contrast with his contention that he “is not an original person” because he always “stopped midway”. Just as Vasily Vasiljevich does not stop at the beginning of the conversation, but rather consistently and with artistic skill relates his entire life’s history, in the same way, the recounted story itself attests that the life of its author has all along been a struggle aimed at eliminating the false forms of verbal behaviour (discourse practice), dominant in the world. Without trying to present in detail the motif system of the story within the given framework, we might state in a summary fashion that in this world of motifs *articulate* and *non-articulate verbal and vocal utterances* as well as the notions of their absence feature prominently; and these generate an internal semantic history in the text. It is this semantic history that traces Vasily Vasiljevich’s endeavour to attain an authentic aesthetic form of verbal utterance. And for the consummation of that endeavour stands the hero’s first person narrative, placing its author in obvious parallel with the narrator hero of Turgenev’s short story, who, in the delineation of the gathering he describes, also lays the main emphasis on the speech behaviour, the verbal and vocal manifestation forms (including silence) predominating in the world. Apart from this, the close link between the figures of the narrator and Vasily Vasiljevich is ensured by the fact that the narrator of Turgenev’s short story puts the hero’s self-naming – his self-definition as the “district” Hamlet – right at the head of the text. Accordingly, he does not allow Vasily Vasiljevich to stop midway and thus repudiates his assertion that he is not original: he designates the end of the embedded story (the self-naming) as the point of departure of his own story. In doing so, he reinterprets the hero’s less than credible self-naming, rendering it credible via the Turgenevan poetic unfolding of his (the narrator’s and also the abstract author’s) story in an absolutely different sense than that attributed to the title “Hamlet of the Shchigrovsky district” chosen by Vasily Vasiljevich. With its above-mentioned motif system (denoting verbal and vocal behaviours), and owing to its dual narrative stratification (whereby Vasily Vasiljevich, distinguishing himself in his first person narrative, is merely the subject for por-

trayal of another first person's story-teller) and through the dominance of the theme of originality – so based on these three poetic factors – the Turgenevan short story as a whole does indeed draw a parallel with Shakespeare's *Hamlet*. But this happens in an entirely different way from that intended by the hero of the work in relation to himself.

Manifestly, it is not the grand dramatic cast of mind that the story tries to embody in Vasily Vasiljevich within the compass of the everyday existence of the district's Hamlet. The hero's status of being the chosen one, as problematized in the tragedy, is substantially transformed. The originality of the hero, his individuality, which sets him apart from his surroundings, is mirrored in his *quest for aesthetic form inherent in the responsibility for verbal utterances* both in the everyday and in the artistic realms. This responsibility in Shakespeare's play is embodied in Hamlet, whose tragic path is centred around the complex problem of *word – denotation – representation* (we only have to think of the *mise en abyme* function of the *Mouse-trap* scene, both in the plot and on the planes of more abstract meaning-formation), exactly in the same way as it happens to Turgenev's Hamlet in his story.

This is how Turgenev, via his work, places his hero in an authentic parallel, silencing an ironic tone, implicit in Vasily Vasiljevich's identification of himself with Hamlet. Instead of this evaluation, Turgenev's early prose text establishes an intimate connection with the emphatic semantic process in Shakespeare's play, the process centred on the motif of the *word* reflecting one of the poetic problems of artistic representation.

Based on the critical experience of Turgenev's story re-conceptualizing Shakespeare's Hamlet figure, it might fairly be claimed that the "national rewriting" of the "universal" figure is susceptible to a completely different interpretation if it is approached via an examination of the poetic structure of the work, or if we try to unravel it through literary and philosophical traditions of reception, which, as has been seen in our case, only accord with the self-evaluation of the hero presented in the work rather than with the message of the work as a whole.

We have yet to speak about another tradition which, for its part, may be reconstructed as a literary context localized within the chain of Russian literary works. The path to this tradition also lies in the idea that "There are many such Hamlets in every district"; for the ordinariness and commonality (widespread nature) of the "district" Hamlet justly recalls to our minds a peculiarity inherent in the title of a story by the contemporary author Leskov, a title similarly referring to Shakespeare (*Lady Macbeth of Mcensky District*). But it is also easy to find a different sort of analogy for this phenomenon, now outside the context of Shakespeare's oeuvre, but likewise within the framework of a literary species of writing linked with world literary tradition. I am thinking here, in particular, of the Russian 19th century tradition of portraying the Devil, which inevitably calls to mind Goethe's *Faust*. This tradition has a 20th century variant in a work by Sologub, featuring the application „The Petty Demon” (*Мелкий бес*), where the adjective might be taken as denoting the smallness of the Devil, the quotidian, workaday nature of the great character.

This ties in with the complaints of Ivan Karamazov from *The Brothers Karamazov* by Dostoevsky, moulded into words by the Devil, who, appearing in a nightmare of the hero, confronts him with his base, hidden thoughts and claims to be vulgar and also claims to drag Ivan's greatness down: "You are really angry with me because I haven't appeared to you in a red glow, 'in thunder and lightning', with scorched wings, but have introduced myself in so modest a form. You are hurt, first of all, in your aesthetic feelings and, secondly, in your pride: how could such a vulgar Devil come to visit such a great man?" [DOSTOYEVSKY 1984: 761]. It is in a similar fashion that in Sologub's novel the Devil becomes tiny; and it is ultimately in this poetical conceptual tradition, too, that the radical limitation proposed by Turgenev and Leskov – reducing Shakespearian figures reborn in Russian literary soil to the "district" quality (Lady Macbeth, Hamlet and also King Lear: for the latter one see again Turgenev's work) – is retrospectively given place.

But once we tie Turgenev to the incipient phase of this lineage of portrayal, which lasts well into the 20th century (and in which, on the other hand, we might paradoxically include Gogol as well), we are probably not wide of the mark if we try to reinterpret the Hamlet of the Shchigrovsky district from the angle of Dostoevsky. His way of carrying the tradition further shows that Ivan Karamazov's Devil elicits strong feelings of repulsion from its "host" for several reasons. What provokes Ivan's anger is not merely that his Devil externally verbalizes his less than sublime reflections, those of his thoughts he is ashamed of and would himself reject. The smallness of the Devil – beyond the pettiness and meanness of Ivan's thought – also encapsulates his everyday character, the Devil's own appearance, called by Dostoevsky the *modesty of the form*. Instead of a grand, spectacular, theatrical presentation of the Devil, what we get here is Ivan Karamazov's having to battle it out with a Devil who refuses to appear in "a red glow, 'in thunder and lightning', with scorched wings". And the modesty of the form offends the aesthetic sensibility of the hero. The word "aesthetic" is a perceivable thematic signal which sets the fictional text itself in a strain of aesthetic depiction. By tying the Devil scene to the hero's nightmare, Dostoevsky concurrently alludes to the tradition of the literary portrayal of the Devil, questing for its *form*. He builds up a version of his own artistic creed, a poetic metatext of representation.

Nonetheless, the aesthetic sensitivity does not, by any means, exclusively characterise the hero of the writer's last novel, *The Brothers Karamazov*. We know a whole string of Dostoevskian characters who are much preoccupied with the problem of aesthetic form. Of these I will mention only two here. Firstly, Raskolnikov, who, identifying the ambivalent nature of his own deed, the murder, speaks as follows in *Crime and Punishment*: "Oh, I am an *aesthetic* louse and nothing more" ([DOSTOYEVSKY s. a. 1: 291]; cf. "Эх, эстетическая я вошь, и больше ничего" [ДОСТОЕВСКИЙ 1973: 211]); cf. elsewhere on this: "Oh, I see! It's not the *aesthetically right form*!" [DOSTOYEVSKY s. a. 1: 530] (cf. "А! не та форма, не так эстетически хорошая форма!" [ДОСТОЕВСКИЙ 1973: 400]). I would also call to mind Stavrogin, the protagonist of the novel *Devils*, who is also preoccupied with the disgrace of form in the ugliness of his self-confession, to be detected in the

phenomenon that they must consider him “a comic figure after reading” the “document”, in spite of all the tragedy” ([DOSTOEVSKY s. a. 2: 477], cf. [ДОСТОЕВСКИЙ 1974: 26]). And the source of this aesthetic ugliness, which, in the interpretation of Tikhon, the sole listener of the Confession, “kills” the text of Stavrogin’s writing, lies not only in the contents of the manuscript, but at least as much in its form. It is no coincidence that the first question after the reading is whether it would not be possible to change the document somewhat (“Maybe some of the style” [DOSTOEVSKY s. a. 2: 474], cf. [ДОСТОЕВСКИЙ 1974: 23]). Thus, in Dostoevsky, the heroes with a high degree of aesthetic sensibility – well before the writing of *The Brothers Karamazov* – meditate on their own puniness, the shortcomings of the beauty of their character, their far from pleasing everyday nature, and more precisely, their inability to project themselves as genuine tragic heroes. They meditate on all these deficiencies in terms of the *aesthetic forms* of themselves, their actions, their ideas and the expression of these ideas. Very much in line with these examples is the assertion by Ivan Karamazov’s Devil, which, as far as its essence is concerned, centres on the *inelegant aesthetic form of far from beautiful thoughts and an imperfect character*.

In light of how Dostoevsky subsequently treats his subject, it is now worth returning to the self-naming of Vasily Vasiljevich in Turgenev’s story. In this case, we now have a tradition of fictional writing – and not that of critical literary or philosophical interpretation – to guide us when trying to make sense of the sobriquet Hamlet of the Shchigrovsky district, which refers to a quotidian character and stature, devoid of any special or exceptional tragic quality. Considering the above, it is easy to detect in the treatment of the problem of originality in Turgenev’s short story the marks for an aesthetic quest, a search for the aesthetic shape of life, which the Turgenevan text exposes in great detail. The complex of ideas of *word-formulation* and *the modelling of reality* – as has been stated – is also assigned a special role in the way the semantic system in Shakespeare’s *Hamlet* is constructed.

In summary, let me repeat what Turgenev’s work was intended to exemplify. My proposition was that the artistic message taking shape in the poetic system of a particular literary work – a message which lays the foundation for the literary reformulation, a rewriting of the literary character (the universalization resulting from rewritings of that character in a particular national literature i.e. its globalization coming into being through individualization) can easily lose its solid internal semantic boundaries in the shadow of certain lines of reception in the fields of literary criticism and philosophical study. For the interpretation of Turgenev’s short story, I have identified three reception traditions of this kind (concerning Shakespeare’s *Hamlet*, Turgenev’s fictional works operating with Hamlet figures, as connected with a certain critical tradition, and Turgenev’s essay, *Hamlet and Don Quixote*). The validity of the interpretation, inherent in these traditions as it relates to *The Hamlet of the Shchigrovsky District*, has been tied to a particular level in structure of the work under survey, to wit, the hero’s understanding of himself. On the other hand, I have pointed to a tradition of portrayal encoded in literary works,

in light of which a certain interface of meaning between the Turgenevan story and Shakespeare's *Hamlet* is thrown into sharper focus. The common semantic field of the two works has been isolated as the problem complex of *word – discourse practice (belonging to the character and the text itself) – sign representation of reality – reflection*. The poetic evolution of this problem complex is the main area through which, in the given example, the rewriting of the figure of Hamlet within national conceptualization, its individual globalization, is provided a foundation and realization.

BIBLIOGRAPHY

- АННЕНСКИЙ 1988: Анненский И. Ф., Избранные произведения. Ленинград.
ГРОССМАН 1925: Гроссман Л., Поэтика Достоевского. Москва, 144–162.
ДОСТОЕВСКИЙ 1973: Достоевский Ф. М., Полное собрание сочинений. Т. 6. Ленинград.
ТУРГЕНЕВ 1984: Тургенев И. С., Записки охотника. Москва.
ДОСТОЕВСКИЙ 1974: Достоевский Ф. М., Полное собрание сочинений. Т. 11. Ленинград.
DOSTOYEVSKY 1984: Dostoyevsky F., *The Brothers Karamazov*. Transl. by David Magarshack. Penguin Books.
DOSTOYEVSKY s. a. 1: Dostoyevsky F., *Crime and Punishment*. Transl. by David Magarshack. Penguin Books.
DOSTOYEVSKY s. a. 2: Dostoevsky F., *Devils*. Transl. by Michael R. Katz. Oxford, New York.
HANKISS 1995: Hankiss E., *Hamlet színeváltozásai*. Szombathely.
HETESI (ed.) 2004: Hetesi I. (ed.), “Hamlet mi vagyunk”. Budapest.
LEVIN 1970: Levin H., *Question of Hamlet*. London, Oxford, New York.
TURGENEV s. a.: Turgenev I. S., *The Hamlet of the Shchigrovsky District*. Online: <http://etext.library.adelaide.edu.au/t/t93s/chapter20.html>. Accessed: 13.06.2008.

Резюме

«Проблема рецепции в контекстах критической интерпретации и художественного пересоздания литературного произведения (Аспекты “национальной” и “универсальной” идентичности в поэтическом изображении)»

Статья «Проблема рецепции в контекстах критической интерпретации и художественного пересоздания литературного произведения (Аспекты “национальной” и “универсальной” идентичности в поэтическом изображении)» в первой своей формулировке представляла собой доклад, обсужденный на 8 Симпозиуме Международного общества семиотических исследований, посвященном теме «глобализации». «Глобализация» литературных образов толкуется в терминах их рецепции и перевоплощения в отдельных национальных культурах. Текстом изучения является произведение И. С. Тургенева «Гамлет Щигровского уезда». В первой части работы оценивается соотношение трех разных по подходам, но с точки зрения их аналогичного содержания все же родственных направлений толкования Гамлета Шекспира — см.: 1) представление Гамлета в качестве субъекта «замедления»; 2) характеристика Гамлета в публицистической статье Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот»; 3) критическая линия интерпретирования определенных тургеневских персонажей «гамлетовского типа» (с признаком сильной установки интеллекта на рефлекссию и самоанализ). Помимо названных направлений рецепции шекспировского образа, во второй части работы указываются два других контекста для осмысления «Гамлета Щигровского уезда». Первый определен в рамках анализа мотивной системности произведения, широкого диапазона в нем вариантов мотива *слова*, указывающих на стремление тургеневского Гамлета найти адекватную форму самовыражения. Это и есть тот семантический слой рассказа, которым обосновывается его интертекстуальная связь с «Гамлетом» Шекспира. Второй контекст вырисовывается обнаружением русской литературной традиции «омельчения» интертекстуальных образов в русле художественной разработки проблематики *эстетического* существования и *эстетической* формы.

HUXLEY'S "LITTLE STAVROGIN"
FIGHTING DOSTOEVSKY'S *DEVILS* IN *POINT COUNTER POINT*

Angelika REICHMANN

"[The monks of Thebaid] got to the stage of being *devils*. Self-torture, destruction of everything decent and beautiful and living. That was their programme. They tried to obey Jesus and be more than men; and all they succeeded in doing was to become the incarnation of pure diabolic destructiveness. They could have been perfectly decent human beings if they'd just gone about behaving naturally, in accordance with their instincts. But no, they wanted to be more than human. So they just became *devils*." [HUXLEY 1978: 416, italics mine]¹

It is an accepted assumption in literary criticism that one of the major characters in Aldous Huxley's *Point Counter Point* (1928)², Maurice Spandrell, was modelled on Dostoevsky's Stavrogin [BAKER 1982: 113]. It is based on a direct reference, on a comment made in the novel: Spandrell is called derogatively "the little Stavrogin" (417). Far from wanting to ignore the manifold references inherent in Spandrell's figure, I would like to point out that the implications of this connection with Dostoevsky's *Devils* (1871) have not been thoroughly explored in Huxley criticism. Though comparisons of *PCP* with other novels abound (e.g. [FIRCHOW 1977 passim]), it has not been interpreted from a most obvious perspective: as a systematic and polemical rewriting of Dostoevsky's text. What seems to be only an emphatic parallel between two fictional characters, on closer inspection turns out to be a sustained similarity of genre, structure and plot. Despite these similarities Huxley's approach to Dostoevsky seems to be rather ambivalent. While he apparently learns a lot from the Russian writer as far as the art of the novel is concerned, by rewriting Stavrogin as Spandrell he harshly criticises Dostoevsky's insistence on spiritual quest. This overt rejection of Dostoevsky's ideological/philosophical stance is, however, subverted by the power of Huxley's Dostoevskian character,

¹ All quotations from *Point Counter Point* are based on [HUXLEY 1978] and will be indicated only by the page numbers in brackets.

² In the rest of the text *Point Counter Point* will be abbreviated as *PCP*.

since Spandrell's role and representation also reinforce and actualise Stavrogin's significance as a foreshadowing or even embodiment of the twentieth-century human condition. Consequently, Huxley's rewriting – maybe against the explicit intent of the text – balances critical irony with unquestionable reverence for the obsessively powerful original.

Competing Ideals: Dostoevsky vs. D. H. Lawrence

Huxley's ambivalent approach to Dostoevsky's art might be better understood in the context of the English writer's lifelong fascination with his novels and his relatively brief, but very intense relationship with D. H. Lawrence. Dostoevsky was one of Huxley's favourites and his art was a model for the English writer. Nevertheless, the publication of *PCP* coincides with the writing of Huxley's most passionate attack against the Russian novelist in his non-fiction – and with his closest association with D. H. Lawrence.

Though Dostoevsky is hardly ever mentioned in Huxley criticism, even the sporadic evidence testifies to Huxley's lifelong admiration for the Russian novelist: he regarded Dostoevsky as an embodiment of true modernity, obsessively reread his novels, and produced texts which show curious similarities with Dostoevsky's works. Huxley shared the interest of most major English Modernist writers in Dostoevsky's art, which was fostered by the publication of Constance Garnett's translations of his major novels in the decade following 1912 [KAYE 2006: 18]³. Peter Firchow points out how in the heyday of this "cult-like" popularity [KAYE 2006: 19] Huxley in his essay "What, Exactly, is Modern?" defines his sense of modernity through Dostoevsky's example: "What was really modern, what was really new, were intelligence, sensitivity, spirituality, tolerance. Hence, for him the most modern novelist was not Joyce or Gide or Cocteau, but Dostoevsky" [FIRCHOW 1972: 39]. On the evidence of his reading habits, Huxley's fascination seems to have lasted till the end of his life: his recent biographer, Nicholas Murray recalls that *The Brothers Karamazov* was among the books he liked to reread all through his life [MURRAY 2002: 370]. Though one would imagine that such admiration could not pass without leaving some palpable traces in Huxley's own work, the question seems to be almost untouched in Huxley criticism. Significantly, Peter Kaye, who maps the attitude of all major English Modernist writers to Dostoevsky in his excellent monograph *Dostoevsky and English Modernism 1900–1930*, does

³ Constance Garnett's translation of *Devils* was first published in 1914 with the better-known, but slightly misleading English title *The Possessed*. Most of the quotations from Dostoevsky's novel are based on this translation, now available as a searchable e-text. Therefore, the references to this source as [DOSTOEVSKY 2005] will not contain page numbers. This version, however, did not include "Stavrogin's Confession", which was first published in English in 1922 as a separate volume. For this reason quotes from that section will be indicated as [DOSTOEVSKY 1922], with the relevant page numbers. The reason for using these translations is purely philological: Huxley was obviously familiar with this version of the text, and he also mentions the novel as *The Possessed*. I myself will refer to Dostoevsky's novel by the more appropriate title *Devils*, which was used in Katz's 1958 translation (cf. [DOSTOEVSKY 1958]).

not even mention Huxley's name. It is only Firchow who, after the tongue in cheek remark that "Huxley, to be sure, never did become a Dostoevsky", goes into some length to point out a number of general similarities in the two authors' works. Most importantly, he mentions the reflection of their spiritual quest, which shows the same pattern: "Like the great Russian novelist, Huxley went through a period of doubt and search, and came out at the other end with a great urge to proselytize". He also puts down to Dostoevsky's influence the "notorious focussing on gruesome details" in Huxley's writing, just like the appearance of the double in his early fiction [FIRCHOW 1972: 39–40]. Apart from these similarities and Stavrogin's rewriting in *PCP* the other well-known and obvious intertextual relationship between the two authors' works is the "revision" of the Grand Inquisitor episode in *Brave New World* (e.g. [FIRCHOW 1972: 126–127]).

As opposed to this very positive approach to Dostoevsky, Huxley's opinion at the time of writing *PCP* is dramatically different: summed up in his essay on Baudelaire, it is both a rude attack against the Russian writer and an obvious misreading of his works. Huxley's "Baudelaire" was originally published in 1929, in the collection of essays entitled *Do What You Will*. Since this volume was written parallel to *PCP*, it is usually read together with the novel as an important set of intertexts reflecting Huxley's philosophical stance at the time. From the perspective of this study the first most significant point is a curious common trait of the fictional and non-fictional texts: in both of them Dostoevsky is inseparably connected with Baudelaire. Drawing on the biographical elements of the French poet and the fictional characters (!) of the Russian writer Huxley practically identifies the two artists in the single type of the Satanist, the "looking-glass Christian" [Huxley 1960: 183] in both writings. Because of its particularly aggressive attitude and tone it is worth expanding on the argumentation of the essay at some length. For Huxley Dostoevsky's whole art, his major characters – whom he obviously identifies with the author – and more specifically the "extraordinary and horrible" *Devils* demonstrate "[w]hat happens when the intellect and imagination are allowed to break away completely from the wholesome control of the body and the instincts". He claims that the Russians, as "parvenus of intelligence and consciousness", are simply too new to European culture to be able to control their intellect – which he clearly treats as a synonym of the spirit – therefore, "[u]nrestrained by the body, their intellect and imagination have become at once licentious and monomaniacal". As a result, any "decent physical relationship" with nature or with other human beings has become impossible for them. Locked up in their private worlds, they are for Huxley "self-made madmen", "emotional onanists" engaged in endless "masturbations". When they attempt to break out from their solipsism and establish a relationship with their environment, the consequences are tragic: they only realise their "wild" and "monomaniac imaginings" and "go and commit suicide, or murder, or rape". For Huxley, however, these tragedies seem to be both "stupid and grotesque" and "ludicrous and idiotic", even "absurd". The reason for this is that in his view they could be avoided by the establishment of normal – and not perverted – (sexual) relationships with women (with special reference to Stavrogin's maso-

chistic intercourses with “women he detested”) and/or with nature. He concludes by claiming that “[t]he horrors that darken *The Possessed* and the other novels of Dostoevsky are tragedies of mental licentiousness. [...] these tragedies are nothing but stupid farces that have been carried too far” [HUXLEY 1960: 178–179]. In the rest of the essay Baudelaire, Dostoevsky, ascetic Christians, all Platonics and the Marquis de Sade come to be parts of the same logical sequence – a group showing striking similarities with the list of characters representing ‘modern’ romanticism in Huxley’s philosophy by the end of the 1920s (cf. [BAKER 1982: 25]). In Robert Baker’s analysis it is exactly a “sustained attack” on this romanticism that “governs Huxley’s social satire” in his major works [BAKER 1982: 4].

The same charges are repeated ad verbatim in *PCP* by Rampion, addressed to intellectuals and ascetic Christians in the same breath: “You and your intellectual, scientific friends. You’ve killed just as much of yourselves as the Christian maniacs. Shall I read your programme? [...] No body, no contact with the material world, no contact with human beings except through the intellect, no love [...]. You stick to your conscious will. [...] And the connections must be purely mental. And life must be lived [...] as though it were solitary recollection and fancy and meditation. An endless masturbation, like Proust’s horrible great book” (412). The final conclusion of this tirade, however, is directed singularly against Spandrell – and Dostoevsky: “Pardon my saying so, Spandrell; but you really are the most colossal fool. [...] Smiling like all the tragic characters of fiction rolled into one! [...] Laugh away, old Dostoevsky! But let me tell you, it’s Stavrogin who ought to have been called the Idiot, not Mishkin. He was incomparably the bigger fool, the completer pervert” (417). Both “Baudelaire” and *PCP* verbalise the same charges and use practically the same images: that of psychopathology (perversion, abjection, masochism, solipsism and monomania) and theatricality (tragedy vs. farce).

The comparison of Huxley’s Dostoevsky critique with D. H. Lawrence’s opinion about the Russian writer suggests a close relationship between the Laurentian influence on *PCP* and its harsh attack against the Dostoevskian spiritual quest. The facts that Huxley’s bitter outburst against Dostoevsky seems to be a temporal phenomenon and that it is formulated by Rampion in *PCP* call attention to its possible relationship with D. H. Lawrence. Mark Rampion is obviously a fictional representation of D. H. Lawrence and endorses a simplified version of his philosophical ideas [FERNS 1980: 39; BOWERING 1969: 78]. As for example Keith Cushman’s detailed analysis of the two English writers’ relationship [CUSHMAN passim] shows, Huxley was most deeply influenced by Lawrence’s ideas about sexuality and “blood consciousness” and by his consequent rejection of spirituality at the end of the 1920s, when their relationship was at its closest – until Lawrence’s death in 1930. It is customary to allude to this period only as a “passing phase” [BOWERING 1969: 20] in Huxley’s own spiritual quest, a phase which is obviously incongruous with Huxley’s own attitude, as a “way station on his journey to mysticism and spirituality” [CUSHMAN: 19]. C. S. Ferns also points out that the temporary acceptance of Lawrence’s theories resulted in bitter outbursts against writers whom Huxley followed in his own art as his masters but who were not compatible with

Laurentian philosophy, for example against Swift [FERNES 1980: 39; cf. HUXLEY 1960: 168–176]. The joint attack against Baudelaire and Dostoevsky – two authors Huxley was deeply influenced by – might be parts of the same campaign.

In fact, the Dostoevsky criticism cited above contains definite echoes of D. H. Lawrence's views about the Russian writer. Quite tellingly, Peter Kaye sums up Lawrence's "misreading" of Dostoevsky in terms of "prophetic rage and rivalry". As he points out, "Lawrence viewed Dostoevsky as a victim and carrier of the modern disease of 'mental consciousness'", which is "the characteristic disease of the modern age". The dominance of "mental consciousness" – intellectual capacities not differentiated from spiritual aspirations – becomes a disease, in Lawrence's opinion, when "it separates man from [...] 'pure blood consciousness'", in other words, when it dictates an abnormal repression of the body and its instincts. All in all, Lawrence – just like Huxley, and most of their English contemporaries – washes away the boundaries between Dostoevsky and his fictitious characters and comes to the conclusion that both "were mind-obsessed". For him, "Dostoevsky [...] represents the entire hospital of modernity, with its wards of Christian enthusiasts and murderers, ostrich-philosophers and fallen sensualists: all diseases gather in his name" [KAYE 2006: 44–45]. The key term of Lawrence's interpretation, "mental disease" caused by and reflected in the complete rejection of the body and its instincts, is clearly echoed in Huxley's insistence on reading *Devils* in terms of psychopathology resulting from the unhealthy liberty and dominance of intelligence.

In conclusion, even on the basis of his non-fiction Huxley's assessment of Dostoevsky reflects a strange ambivalence. The assertion of Dostoevsky's modernity seems to be a double-edged sword. Dostoevsky is modern because of his intellect, sensitivity and spirituality. But because of his intellect, sensitivity and spirituality he also embodies all the diseases of modern man summed up for Huxley in the terms of "romanticism" and "new" or "inverted romanticism", and associated, among others, with the characters of Baudelaire and the Marquis de Sade. At the time of writing *PCP* this ambivalence seems to be temporarily resolved in open antagonism under Lawrence's influence, at least as far as Huxley's non-fiction is concerned. The case of the novel, however, appears to be more complicated.

Rewriting *Devils*: Historical Characters, Clashing Ideas, Musical Analogues and Political Murders

In the Baudelaire essay Huxley's attack is concentrated on *Devils*, as a novel embodying all the maladies of Dostoevsky's works and of modern man. Nevertheless, in *PCP* he creates a text which shows striking similarities with that particularly "hateful" novel, as far as genre, structure and plot are concerned. Together with the direct reference to Stavrogin they imply a systematic rewriting of Dostoevsky's text.

The first generic similarity is that both novels are *romans à clef*⁴. Yet the historical characters and/or events function differently in the two texts. While *Devils* models some of its major characters and events on historical facts – and probably it is needless to relate all the details of the Nechaev case and Ivanov's murder here (cf. [SARASKINA 1996: 435–439]) – *PCP* relies on the *characters* of Huxley's intellectual circle rather than on concrete events associated with them. Apart from depicting D. H. Lawrence as Mark Rampion, it is worth pointing out that Huxley himself appears in the novel through the two highly autobiographical characters of Philip Quarles and Walter Bidlake [FIRCHOW 1977: 530]. A number of the other characters have also been identified with some of Huxley's contemporaries (cf. [ROSTON 1977: 383; FIRCHOW 1977: 530]), notably Denis Burlap with Middleton Murray [ROSTON 1977: 381] and the leader of the British Freemen, Everard Wembley with the English fascist Oswald Mosley [CUSHMAN: 3]. As a result, while in Dostoevsky's novel the real political events in the background supply the basic plot and give opportunity for occasional attacks on contemporary literary life, the situation is exactly the opposite in Huxley's text, since he focuses on the characters of artists and intellectuals⁵, and launches only occasional attacks on contemporary politics.

More significantly, as far as their genre is concerned, both *Devils* and *PCP* are satirical novels of ideas⁶. An often-cited metafictional section of *PCP*, in which the writer Philip Quarles outlines the plan of his novel – recognisably the novel one is reading –, locates Huxley's text in this tradition: "Novel of ideas. The character of each personage must be implied, as far as possible, in the ideas of which he is the mouthpiece. In so far as theories are rationalizations of sentiments, instincts, dispositions of soul, this is feasible. [...] The great defect of the novel of ideas is that it's a made-up affair. Necessarily; for people who can reel off neatly formulated notions aren't quite real; they're slightly monstrous. Living with monsters becomes rather tiresome in the long run" (303). The difficulties of the genre pointed out here evoke Kaye's comment on the assessment of the master of the novel of ideas, Dostoevsky, as an "exhilarating monster" in English Modernism [KAYE 2006: 6]. The tradition of the genre was represented in Britain by the half-forgotten and somewhat outdated novels of Peacock – the writer whose influence is usually emphasised in Huxley monographs (e.g. [BOWERING 1969: 2]). One of Huxley's personal letters also testifies to the fact that he regarded Dostoevsky as a master of the

⁴ This fact is a commonplace in literature on Dostoevsky and Huxley, cf. [SARASKINA 1996: 435–439] and [FIRCHOW 1977: 531; CUSHMAN passim].

⁵ In fact, though Huxley's text apparently shows encyclopaedic pretensions with its multiplicity of aspects and "human fugue", it has been repeatedly criticised as elitist in its depiction of "a small intellectual circle" [BOWERING 1969: 6; GROSVENOR: 13].

⁶ As Bakhtin connects the Dostoevskian novel to the Menippean satire in the long run [BAKHTIN 1984: 121–122], Northrop Frye also ascribes *PCP* to this tradition [FRYE 1971: 308–309]. No detailed analysis of the novel as a Menippean satire has been formulated yet. Peter Bowering emphasizes the satirical potentials of the novel of ideas as a genre, since it is "traditionally a vehicle for satire; and this occurs when the predominating idea becomes obsessional" [BOWERING 1969: 9].

genre – in fact, that he found it difficult to write a good novel of ideas without the “elevated genius” of a Dostoevsky [MURRAY 2002: 377].

Devils and *PCP* not only belong to the same generic tradition, but also show the clash of conspicuously similar ideas, though with a definite shift in emphasis. It is relatively easy to draw a parallel between the nihilistic ideas informing the reading of Dostoevsky's novel and the same tendencies embodied in *Spandrell*; between the political anarchism of Pyotr Verkhovensky and its small-scale representation in the clownish Illidge; between the Nietzschean ideas of Kirillov and their twentieth-century fascist revival in Huxley's “tinpot Mussolini” (46), Everard Wembley. Shatov's Slavophil ideas and the voice of Dostoevsky's holy fools can be partly regarded as the victims of an unsuccessful cultural transfer: they are not relevant in the British context. Moreover, Christianity is one of the most important targets of satire in the novel, therefore the seriously modified revival of these voices can be recognised in the caricature of the good Christian (Burlap) and the figure of the “inverse” Christian (*Spandrell*). With the addition of the focus on intellectuals and artist figures (Quarles, Walter and John Bidlake) and the hedonism of the aristocratic Lucy Tantamount, the difference in the emphasis of the two novels becomes obvious. The most important dissimilarity, however, is the presence of a detailed and positively – almost prophetically – advocated philosophy in Huxley's novel: Tikhon's tentative direction is substituted by the harsh “gospel” and authoritative voice of Rampion's Laurentian preaching (cf. Firchow 1972: 108-109). To return to one of the starting points of this study, this is probably one of the features which make Dostoevsky in fact “more modern” than Huxley. As Harold H. Watts points out, “It is not the particular message, not Huxley's particular gospel in this novel, that would lead many modern readers to be sceptical of its claim on our attention. [...] What is objectionable in *PCP*, what precludes full modernity for it, is the fact that confident admonition is indeed offered” [WATTS 1977: 415].⁷

In addition to their common generic features, the structure of the two novels is also traditionally characterised with two strikingly similar musical analogues, those of polyphony and counterpoint. However, Bakhtin's post factum musical analogy implies in many ways much less and much more than Huxley's self-conscious “musicalization of fiction” (301). It implies less, because – according to the testimony of another metafictional excerpt from Philip Quarles's notebook – Huxley consciously uses the musical analogy as the fundamental principle of formulating his characters, ideas, themes and episodes: “Musicalization of fiction [...] in the construction. Meditate on Beethoven. The changes of moods, the abrupt transitions. [...] More interesting still the modulations, not merely from one key to another, but from mood to mood. The theme is stated, then developed, pushed out of shape, imperceptibly deformed, until, though still recognizably the same, it has become quite different” (301-302). These ideas, allegedly inspired by Gide's *Counterfeiters* [FIRCHOW 1972: 115-116], once put into practice, result in Huxley's probably most

⁷ Firchow, on the other hand, evaluates the phenomenon positively, pointing out that with this novel Huxley turns toward writing “predominantly constructive satire” [FIRCHOW 1972: 117].

ambitious and genuinely Modernist formal experiment (cf. [HOBBY: 13–17])⁸. On the one hand this experiment involves a very conscious and artistic organisation of several variations on a fairly limited number of themes (cf. [FIRCHOW 1972: 97]). In fact, Firchow highlights three such subjects – love, death and religion [FIRCHOW 1972: 98] – while Donald Watt even contends that only two of these, love and death formulate the “subject” and “countersubject” of Huxley’s “fugue” [WATT 1977: 511]. On the other hand, Huxley’s musical organisation – similarly to Dostoevsky’s polyphony – means the inclusion of several perspectives, voices, even styles. The impersonal narrator enters the consciousness of several characters and the overall effect of Huxley’s narrative is somewhat similar to the Jamesian point-of-view technique. Apart from this, there are not only characters discussing their ideas in the novel, but their “authentic” pieces, together with a lot of other “texts” characterised by a great stylistic variety, are also inserted in their own right. To give but a few examples, *PCP* includes Philip Quarles’s metafictional notebook, Lucy’s letters, excerpts from Baudelaire poems in French, numerous cases of ecphrasis (cf. [BOWERING 1977 passim]) and an almost independent semiotic subsystem of references to musical pieces (cf. [BOWEN 1977 passim]). Nevertheless, Huxley’s counterpoint still implies less than polyphony, because not only is the hypothetical equality of the voices overtly shattered by the didactically propagated Laurentian “gospel”, a voice which seems to be the mouthpiece of the (implied) author, but thereby the independent subject status of the other characters is also endangered (cf. [BAKHTIN 1984: 21–22]). For the same reason it is also very difficult to speak about the interaction or dialogic relationship of the ideas/characters in the Bakhtinian sense [BAKHTIN 1984: 40].

The most convincing similarity of the two novels, nevertheless, resides in their plot. *PCP* does not abound in events, but whatever actually happens in the novel is by and large a repetition of *Devils*. Since Huxley draws on his contemporary society for character rather than for plot, and he is mostly concerned with ideas and their modifications in his rather numerous characters’ mind, he seems to be left with only a sparse sequence of events for action. This is true to such an extent that one of his monographers, Laurence Brander was inspired to give a parodistic retelling of the novel with an emphasis on the abundance of characters and lack of events by way of analysis [BRANDER 1969: 31–38]. With some necessary simplification one can claim that the story includes a ball, a political murder and the suicide of the murderer, Spandrell, masquerading as another political murder. The ball itself is a sequence of snapshots and episodes, but because of its obvious satirical take on contemporary society it is still reminiscent of the memorable social gatherings in *Devils*: the meeting of Verkhovensky’s political associates, and of course the fatal ball at the end of the novel. The murder combines elements of Kirillov’s forced and farcical suicide with Shatov’s killing, while Spandrell’s suicide clearly corresponds to Stavrogin’s death by his own hand.

⁸ For a detailed analysis of the musical structure of Huxley’s novel see for example [BOWEN 1977 passim; WATT 1977 passim].

The possibility of giving a mythical interpretation to the events in *PCP* and their obvious apocalyptic bent gives further emphasis to the similarity of the two plots. In Dostoevsky's text Stavrogin's return on Palm Sunday relates the events to Easter and activates the solar hero's myth [FRYE 1971: 187], with special emphasis on death (*pathos*), disappearance (*sparagmos*) and potential reappearance (*anagnorisis*) [FRYE 1971: 192]. The chaotic and apocalyptic ball, the fires, the murders and Stavrogin's death shatter all hopes for rebirth, however⁹. The time of action in Huxley's novel is set somewhat later, but evokes the same myth: it takes place "between Easter and Whitsun" (230). There is not much hope that resurrection might come at the end – as Rampion points out, "Different kinds of death – the only alternatives" (138). Nevertheless, the reference to Easter – as if time progressed backwards – is repeated at the end of the novel, when a glimpse of hope is given that little Philip Quarles, dying of meningitis, might recover: "Luncheon that day was like a festival of resurrection, an Easter sacrament" (431). This hope of resurrection is soon broken, and the novel ends – similarly to *Devils*, which includes the death of thirteen people [SARASKINA 1996: 453] – with a number of actual or impending deaths: Webley is murdered, just like Spandrell, Ethel Cobbett commits suicide, little Phil suffers a most painful and cruel death, and Sidney Quarles pretends to be dying while John Bidlake is dying of cancer in good earnest. Though with the exception of Phil's death, which is "a particularly gratuitous horror" (435), none of them are as horrible as the deaths depicted in *Devils* [Webley's murder turns into a "clownery" (403), Spandrell's is overshadowed by his sublime experience], the quiet everyday horror they suggest is none the less terrifying. The actors of the story, just like those of Dostoevsky's novel, are devils – at least if one can give credit to Rampion's statement quoted above that men wanting to be more than human become subhuman and inhuman, that is, *devils* (416). Their rightful location – the metaphorical setting of *Devils* as hell – is indicated in Rampion's prophetic remarks about all the political parties leading people equally to hell (307). Similarly, the apocalyptic implications of the end of *Devils* are repeated in Rampion's prophecy about the impending world war and the end of the present political and social constitution within a decade (323). All in all, the downplaying of the significance of the central Christian myth seems to be a part of the general demythologising strategy of the novel, which, nevertheless, is counteracted by the inevitably apocalyptic bent of the plot and the mythologising nature of Rampion's – Lawrence's – "authoritative" reading of events and characters.

It can be concluded that the major generic and structural qualities of the two novels allow for a reading of Huxley's *PCP* as a systematic rewriting of Dostoevsky's *Devils*. Huxley, by the very fact of using some of the formal devices of Dostoevsky's novel, and notably by reproducing its plot testifies to its actuality and relevance in the Britain – and Europe – of the late 1920s and in the context of Modernist art.

⁹ For a detailed analysis of the role of the solar hero's myth in *Devils* see [REICHMANN 2006 passim].

Rewriting Stavrogin: A not so Stupid Tragedy

The recreation of Stavrogin as Maurice Spandrell is the major device of criticism against what Huxley perceives as Dostoevsky's ideological stance in *PCP*. There are, in fact, two references to their relationship in the novel, both given by Mark Rampion. Chronologically the second, more simplistic and direct comment, containing the key phrase of "the little Stavrogin", explained as a "morality-philosophy pervert" and an "idiot" (417), has been quoted above. In an earlier, indirect, more detailed and sophisticated but nonetheless equally derogative remark Rampion characterises Spandrell as "a permanent adolescent. [...] He's Peter Pan à la Dostoevsky-cum-de Musset-cum-the-Nineties-cum-Bunyan-cum-Byron and the Marquis de Sade. Really deplorable. The more so as he's potentially a very decent human being" (139). This self-explanatory list of literary sources for Spandrell's character is completed by his recital of Baudelaire's poetry during his first appearance in the novel (137) and thus unanimously points to an easy dismissal of Stavrogin's (Dostoevsky's) figure as pathological and (romantically) theatrical – to a verbatim repetition of Huxley's critical stance in his essay. Stavrogin's and Spandrell's detailed comparison, however, shows a much more desperate fight with Dostoevsky's spirit and an ambivalence of feelings. Huxley's strategy of rewriting includes two slightly different procedures. On the one hand, his text reproduces some iconic features of Stavrogin's character without significant modifications, which set the context for interpreting Spandrell in the light of *Devils* right from the beginning, even without the help of Rampion's clues. On the other hand, some of Stavrogin's features appear in a still recognisable, but seriously modified – not to say distorted – form in Spandrell, much in accordance with the Baudelaire study. Huxley's critical reading of *Devils* is embodied in these explicit changes, whereas his text also contains significant elements which implicitly counter their effects. Strangely enough, after all these manoeuvrings Spandrell – just like Stavrogin – remains the most memorable character of the novel, whose spiritual quest and pathetic failure seem to be more human than Rampion's dated and didactic Laurentian gospel.

As far as the "unmodified" repetition of features is concerned, Spandrell's appearance clearly evokes key metaphors associated with Stavrogin. The central elements of his first description through Mary Rampion's eyes parallel the dominant features of Stavrogin's depiction. The demonism suggested by the "particularly intense black" of Stavrogin's hair and by its sharp contrast with his "peculiarly light" eyes and "peculiarly soft and white" face; the "mask"-like quality of his complexion, which evokes in the Russian context notions of the theatre, the carnivalesque and of the demonic [SZILÁRD 2001: 21]; the deathlike look inherent in the famous "lifeless wax figure"[DOSTOEVSKY 2005] metaphor, even the special focus on his sensuous lips are all apparent in Spandrell's portrait: "Like a gargoyle [...] in a pink boudoir. There was one on Notre Dame in just that attitude, leaning forward with his demon's face between his claws. Only the gargoyle was a comic devil, so extravagantly diabolical that you couldn't take his devilishness very seriously.

Spandrell was a real person, not a caricature; that was why his face was so much more sinister and tragical. It was a gaunt face. [...] The grey eyes were deeply set. In the cadaverous mask only the mouth was fleshy – a wide mouth, with lips that stood out from the skin like two thick weals" (101).

Similarly, the most important elements of Spandrell's narrative correspond to those of Stavrogin's. First of all, he introduces himself by telling an anecdote of his "regular technique with the young [women]" (102), i.e. with a braggingly magnified version of his single adventure with a young girl called Harriet Watkins (121–122), which repeats a central theme of "Stavrogin's Confession", that of emotional experimentation through the sadistic abuse of women. The story is later retold through Spandrell's consciousness as a much less vainglorious affair – in fact, as a baffling combination of sadism and masochistic self-torture, a source of disappointment and self-hatred (226–227). Though Harriet is a young adult who does physically survive Spandrell's "education" (102), because of his insistence on the corruption of innocence and (self)torture the story is still clearly reminiscent of the Matryosha episode [DOSTOEVSKY 1922: 40–61]. What gradually evolves as Spandrell's narrative after this overture is a restaging of Stavrogin's life in Petersburg: he sponges off his mother and devotes himself to debauchery, but all this in a nihilistic stupor of self-destruction, which is ultimately aimed at provoking God to reveal Himself. This spiritual quest (cf. [BOWERING 1969: 91]) is also the central motive behind Stavrogin's experimentation, journeys to Mount Athos and Göttingen [DOSTOEVSKY 1922: 62], his visit paid to Tikhon and his futile attempts to reform his life. Even the metaphors of the two characters' emotional state and self-destruction are similar. Just like Stavrogin, who is repeatedly associated with the images of the "invalid" or "crippled creature" [DOSTOEVSKY 2005] in need of a "nurse" [DOSTOEVSKY 2005], Spandrell is also disabled by a strange emotional "paralysis" (227). The outcome of Spandrell's quest, his suicide intertwined with political motifs and literally staged at the very end of the novel, also parallels the closing scene of Dostoevsky's novel.

Huxley's criticism, embodied in the simplification, peripherisation, demystification and further demonisation of Stavrogin's character in Spandrell, does not result in the easily dismissible, farcical image that his Baudelaire essay suggests. If anything, it highlights the compromise involved in giving up the spiritual dimension of human existence and situates Dostoevsky's more equivocal and less didactic novel as a more modern text.

The first major modification is that Huxley emphasises the Oedipal implications of Stavrogin's character, which results in a relatively simplified rewriting: Stavrogin is reduced to a Freudian case study in Spandrell. Stavrogin's narrative contains only implicit references to an unresolved Oedipal crisis: his inability to establish a working heterosexual relationship and his impropportionate reaction to Tikhon's remark about his similarity to his mother [DOSTOEVSKY 1922: 26–27]. Though a "case study" of clinical Narcissism seems to be feasible (cf. [REICHMANN 2007: 139–143]), and the sense of abjection permeating the novel also suggests an unresolved traumatic moment [KRISTEVA 1982: 18–20], psychol-

ogy and, indeed, psychopathology are rejected as irrelevant simplifications of Stavrogin's metaphysical quest in the novel. While *Devils* rather calls for a Lacanian analysis focussing on language and the subject (cf. [REICHMANN 2005: 156–157]) than a classical Freudian one, it is exactly the latter which is overtly carried out in Huxley's novel (224–227). The gaps in Stavrogin's "case study" are filled in with Charles Baudelaire's biographical elements [BRANDER 1969: 39], and the resultant narrative, as Baker convincingly demonstrates, is a diagnostically exact repetition of the so-called "prostitute complex" outlined by Sigmund Freud and Wilhelm Stekel [BAKER 1982: 112–119]. Though there is nothing in this biography that would not fit Stavrogin's actual or potential features, the insistence in Huxley's text on explaining away the whole problem as a fixation leads to a conspicuous reduction.

This simplification is the more obvious because an individual's neurosis cannot account for the sense of abjection, which, similarly to the world of *Devils*, actually dominates not only Spandrell's character, but the whole of *PCP*. Kristevan abjection, embodied most obviously in the hatred of the (female) body, and forming the basis of all patriarchal cultures [KRISTEVA 1982: 99–100], is Rampion's explanation of Spandrell's sexual experimentation and fundamental charge against him: "And above all [...] it's a vengeance. It's a way of getting one's own back on women [...], it's a way of expressing one's hatred of them and of what they represent, it's a way of expressing one's hatred of oneself. The trouble with you, Spandrell, [...] is that you really hate yourself. You hate the very source of your life, its ultimate basis – for there's no denying it, sex *is* fundamental. And you hate it, *hate* it" (122)¹⁰. Spandrell, when defending his point by claiming that "We feel spontaneously ashamed of the body and its activities. That's a sign of the body's absolute and natural inferiority" (123), actually accepts this explanation. What it does not account for is "the distaste for physical experience which [...] is transformed into an exaggerated revulsion" (FERNS 1980: 100) in *PCP*. Angus Wilson even spoke about Huxley's "pathological wallowing in physical disgust" [quoted at ATKINS 1957: 70] embodied in his failure to represent any pleasurable scenes of basic physical activities, notably of having sex and eating. Rampion is allegedly the only character in the novel who is beyond abjection – at the cost of rejecting all spirituality. Allegedly. Just like the tuberculotic Lawrence, Rampion is also in very poor health – and tellingly becomes "disgusted" with himself when he catches a cold (109). What is more, one of his final arguments against Spandrell's assertion that Beethoven's music is an evidence for the existence of God, "a beatific vision [...], a heaven" (441) is that "It's the art of a man who's lost his body" (440), more exactly has been *castrated* and become an "eunuch" (441). In other words, he rephrases his rejection of spirituality as a fear of castration – ultimately, a fear of becoming one with the maternal body [ETKIND 1998: 402], or a fear of having to distrust the Symbolic and to face the epistemological and ontological uncertainties of human existence [WEBER 1973: 1111–1112]. While the universality of abjection

¹⁰ Here and in the following quotations italics are as in the original, unless indicated otherwise.

plays a major role in Huxley's criticism against modern society – and Dostoevsky – it also questions the validity of his explanation through individual neurosis.

The second major difference between Stavrogin's and Spandrell's character lies in the relatively peripheral position of the latter. Stavrogin's unmitigated central position is the consequence of his key role in the plot of *Devils*, but more importantly of the fact that, as Léna Szilárd emphasises, he "focuses the most intimate unconscious desires of his environment" [SZILÁRD 2001: 31]. In this sense, *PCP* does not have a central character at all. Nevertheless, Huxley criticism usually presents three candidates for this position: as Peter Grosvenor points out, the interpretation of the novel depends to a great extent on whether Philip Quarles, Mark Rampion or Maurice Spandrell is considered to be its central character [GROSVENOR 1-2]. Arguments for and against each proposition abound, including Baker's seemingly very convincing theory that Spandrell is the central character of the novel because he is the epitome of everything that Huxley's satirical attack is directed against: "it is Spandrell who embodies in his own life and in particular in the ending of that life the corruption of 'the whole man' that Huxley saw as endemic in a 'collapsing' society" [BAKER 1982: 121]. He adds that Spandrell, "the violent nihilist overshadows both Webley and Illidge, murdering the fascist and psychologically dominating the communist" [BAKER 1982: 103]. In comparison with Stavrogin, however, the downplaying of his character's influence and role is rather obvious. Spandrell is a solitary figure, just like Stavrogin, but there is no one in the novel who would want to break his isolation. No loving women surround him, who would want him to embody their dreams, no disciples, who would look at him as an ideal, and no political anarchists, who would want him to be their charismatic leader. The vectors of emotional relationships are dramatically reversed: it is Spandrell, who needs a "murderer" to be able to fulfil the role of the murderer, and it is only accidental that he chooses the communist as a collaborator and as the victim of another emotional experiment.

The effect of Spandrell's relatively peripheral position is counteracted by the creation of at least three other characters in *PCP* who share some of his qualities – and Stavrogin's. The first of them is Lucy Tantamount, who is Spandrell's female double. Her appearance, just like Spandrell's, is reminiscent of Stavrogin's – if possible, even more so: "She was of middle height and slim [...], with short dark hair, oiled to complete blackness and brushed back from her forehead. Naturally pale, she wore no rouge. Only her thin lips were painted and there was a little blue round the eyes. A black dress emphasized the whiteness of her arms and shoulders. [...] Black suited her so well" (49). To the familiar contrast of blackness (associated with death, because she is a widow) and paleness the iconic mask-like quality is also added: her face is "a pale mask that had seen everything before" (96). In addition, she is an even greater expert of emotional experimentation than Spandrell. She carries it out on a small scale through comic "deliberate social blunders" (88) and on a large scale by playing a sadistic game with Walter Bidlake, who is deeply in love with her. Their story, unfolding throughout the novel, is the inverse of Harriet and Spandrell's affair. Furthermore, on a metaphorical level, just like Stav-

rogin, she is a predatory animal: according to Rampion Walter is “[l]ike a rabbit in front of a weasel” when with her, then he produces the classic snake metaphor so often used for describing Stavrogin when he adds that “You might as well like cobras” (139). Lucy is also like a “siren” or “crocodile” in Philip Quarles’s eyes (301). Her similarity to Spandrell is emphasised by the fact that their brief affair could not last because they are too much alike, as both of them are “murderers”, that is, sadistic victimisers (cf. [BAKER 1982: 109–110]) of their lovers: “‘As a matter of fact you weren’t enough of a murderee for my taste.’ There was nothing of the victim about Lucy; not much even, [Spandrell] had often reflected, of the ordinary woman. She could pursue her pleasure as a man pursues his [...]. Spandrell didn’t like to be used and exploited for someone else’s entertainment. He wanted to be the user. But with Lucy there was no possibility of slave-holding. ‘I’m like you,’ he added. ‘I need victims’” (158).

The second such character is Philip Quarles. First of all, he seems to realise another set of central metaphors related to Stavrogin and also evoked by Spandrell’s “emotional paralysis”: that of being a cripple. Philip is not only physically disabled, having a maimed leg, but also emotionally, because his intellectual life stifles his human relationships. Again, Rampion’s judgment at the end of the novel, after following Elinor Quarles’s vain attempts to force any emotional response from her husband, rather states the obvious: “But the other High-Lifers [intellectuals], the ones who haven’t any physical defect – they are not so forgivable. They’ve maimed themselves deliberately, for fun. It’s a pity they don’t develop visible hunch-backs or wall-eyes. One would know better who one was dealing with” (413). Philip is the realised metaphor of the disease of “mental consciousness”, physical disability – his recognition of himself in Rampion’s words is clearly implied by his “affectation of amusement that was meant to cover the embarrassment he felt” (413). On the other hand, his character seems to have a special fluidity [ROSTON 1977: 383]; it is not fixed, it is always impressed by new experiences – he makes even efforts not to remember his past and not to think of his future. This feature seems to be a positive embracement of the tragic condition that partly leads to Stavrogin’s suicide, namely that the inability of Narcissus to find his identity, to become one with his mirror image is the emblematic story of the Western subject and it implies a fluidity of identity inherent in its narrative nature and in the nature of the linguistic sign¹¹.

The third such character is Everard Webley, who embodies the role of the charismatic political leader obviously missing from Spandrell’s repertoire and dreams – but significant as one of the roles offered to Stavrogin. Firstly, his Nietzschean figure evokes Kirillov, one of Stavrogin’s doubles. This reference is somewhat reinforced by the farcical elements of his death, which repeats motifs of Kirillov’s forced suicide. Secondly, Stavrogin’s role as a leader is embodied in the legend of Ivan Tsarevich, which Pyotr Verkhovensky wants to use to establish his authority.

¹¹ This reading of the Narcissus myth was formulated by Julia Kristeva, who claims that it plays a special role in the formation of Western European subjectivity [KRISTEVA 1995: *passim*].

Unmasking the political practice of relying on national myth – and therefore on unconscious forces – to achieve power, Webley activates the legend of Robin Hood in a similar, but somewhat comic manner (344).

The appearance of these characters might be evaluated – to return to Baker's theory – as a result of the fact that Spandrell is the fullest embodiment of the "disease of modern man," which implies that many of the characters in the novel share a certain number of his features. From another perspective, they counteract Spandrell's periphrasis by multiplying his somewhat distorted images and creating a claustrophobic novelistic universe of mirrors facing each other – a universe which is strikingly similar to that of *Devils*.

Thirdly, Huxley demystifies the enigmatic Stavrogin by rewriting him as a garrulous story-teller, which also makes Stavrogin's implicit Narcissism an explicit and dominant trait in Spandrell. Stavrogin's enigmatic identity is one of the central problems of *Devils*, primarily because his verbal attempts at self-definition are restricted to his confession, while his dialogues with his disciples all result in his refusal of his earlier narrative identities now embodied in them. The confession itself is far from being a definite text of his identity, firstly because of its mythical, therefore metaphorical and polysemous nature, secondly because of the presence of two contradictory mythic narratives in it: those of the Golden Age and Narcissus (cf. [REICHMANN 2005 passim]). While the epiphanic vision of the Golden Age evokes the solar hero's myth as a possibly authentic narrative and foreshadows the completion of his spiritual quest, the Narcissus myth implies a tragic outcome including futile desires, a problematic entry into the Symbolic and heightened self-reflexion as a prerequisite of subjectivity. Narcissistic as he is, Stavrogin – as Léna Szilárd convincingly demonstrates – still tries to resist the numerous roles that the fundamentally theatrical (and therefore demonic) world of *Devils* prescribes for him. In fact, she interprets his gratuitous acts – including his suicides – as revolts against this theatricality and attempts to assert his own identity [SZILÁRD 2001: 20–25; 34]. As opposed to this, Spandrell keeps talking about himself, obviously trying to define himself through his narrative, which, however, is represented as constant affectation. It is Philip Quarles who emphasises his willingness to speak about himself: "the man was prepared to talk about himself without demanding any personalities in return, [...] and was boastful rather than reticent about his weaknesses" (228). The most conspicuous example for such boasting is the above-mentioned "anecdote" of Harriet's moral corruption, which can be read as a theatrical restaging of Stavrogin's confession with the Rampions as audience. In this context Rampion's comment about the "theatricality" of Spandrell's behaviour, which was "as though the man were overacting to convince himself he was there at all" (102), can be interpreted as a comment on Spandrell's attempts to assert his identity through narrating and Narcissistic role-playing.

Huxley's demystification also seems to become a demythologisation because the story of the "confession" is retold in a light-hearted manner and any parallel with the epiphanic moment of Stavrogin's vision is missing. Spandrell's last scene, however, clearly fulfils this function and Rampion's comments on it reinforce the

power of myth as an interpretative context. In fact, Spandrell's "beatific vision" shared with the Rampions – again – can be read as the second "half" of his confession and a modified rewriting of Stavrogin's key text, including the whole situation of his confession. This is indicated partly by the central role of a work of art in both visions: while Stavrogin's dream is inspired by Claude Lorrain's *Acis and Galatea*, Spandrell becomes convinced of God's existence by listening to Beethoven's A minor quartet. The two works of art are interpreted in the novels as references to the same myth: the Golden Age or the vision of paradise. The other important connecting element is the similarity of Tikhon's and Rampion's role in the two scenes. Mark Rampion, though negatively, associates himself with Spandrell's "father confessor" (438) during their invitation to visit Spandrell. This parallel is further emphasised by Rampion's most sudden and incongruous, maybe even ironic turn to the sacred text of the Bible in the argument about Spandrell's vision. When Spandrell (almost) convinces him¹², he replies with a Biblical quote, "Almost thou persuadest me" (442), which is Agrippa's answer to Saint Paul, and ends in the phrase "to be a Christian" (Acts 26:28). Immediately after this comment, he looks at the metamorphosed Spandrell and claims that "He refuses to be human – either a demon or a dead angel. Now he is dead" (442). Rampion's voice, which throughout the novel most obviously opposes and attacks Spandrell's spiritual quest, at this point not only turns to the sacred mythical text so as to be able to verbalise the inexplicable, but also reveals the fundamental mythic paradigm formulating his vision of Spandrell – and the core of his ideology.

One of the major ironies of the novel is that the vision itself is set in the context of Spandrell's most conspicuous Narcissistic role-playing: he invites the Rampions not only to listen to Beethoven but to be the audience of his suicide "staged" as political murder [CUSHMAN: 13]. As if he was a forerunner of psychoanalytic literary criticism á la Peter Brooks, he realises his idea that "it's only in the light of ends that you can judge beginnings and middles" (151) and consciously manipulates his own "death-bed scene" (151) by prefabricating an ending that would place him in the position of the hero/victim and would end his life at the top of his own spiritual ascent. His willingness to stage his own death, the feeling of counterfeit and sham surrounding it deprive it of the sense of martyrdom and potential to authenticate his life narrative as a fulfilled quest¹³. As opposed to Stavrogin, Spandrell not only accepts the rules of a theatrical world but thrives on being theatrical.

¹² Characteristically, there is no critical consensus on the reading of this most crucial scene: some readers argue that Spandrell's vision is meant to be taken seriously, or that it can be taken only seriously, whether it was meant to or not, while others contend that it should be read with ironic distance (cf. [MAY 1977: 420–421; BOWERING 1969: 227; BOWEN 1977: 502–508; FIRCHOW 1977: 534]).

¹³ He is not the only "comedian" in the novel: Spandrell's constant acting is also part and parcel of the Narcissistic and theatrical world of *PCP*, so similar to that of *Devils*. As Zack Bowen points out, "The linking of the phoney and the contrived [...] and the undercurrent of stage managing and counterfeit are a secondary leitmotif which accompanies the main theme of God and eternal truth manifested in science, music and the novel" [BOWEN 1977: 500].

This feature clearly corresponds to Huxley's emphasis on theatricality in his essay and contributes to the "easy" dismissal of the Dostoevskian ideological stance.

While the ambivalence of Spandrell's suicide scene is clearly reminiscent of *Devils*, the postponement of Spandrell's vision until the very end of *PCP* deprives his figure of most ambiguities and internal tensions characterising Stavrogin, and creates a relatively one-dimensional and more demonic version of his narrative. Stavrogin's vision in *Devils* leads to an attempt to reform his life, which is often interpreted as a realisation of the metaphor of the "cross" inherent in his name and as a metaphorical upward movement, a spiritual ascent culminating in his suicide in the "loft" [DOSTOEVSKY 2005]¹⁴. This somewhat more optimistic reading of his death utilises the ambiguities and polyvalence of his character, and is also clearly reflected in Huxley's formulation of Spandrell's last scene. However, since the moment of his epiphanic vision is postponed until the very end, all the elements in Stavrogin's narrative which are motivated by it, and therefore do not fit into Spandrell's demonic card-game with God, are eliminated from his narrative or incorporated with an inverted cast and motivation. The best example is the political murder, which Stavrogin does everything in his power to prevent, while Spandrell uses it only as an excuse in a desperate attempt to provoke God to reveal Himself. His crime is the functional equivalent of the Matryosha case: Spandrell hopes to experience a demonic epiphany [FRYE 1971: 223] by committing it and therefore to obtain a notion of his authentic self. This "weeding out" of ambiguities from Stavrogin's narrative leads to Spandrell's rather schematic demonism – an easy target for criticism – and is further emphasised by the above-mentioned theatricality of his last scene.

In conclusion, Huxley's reading of *Devils* in his *PCP* has proved to involve a combination of diametrically opposed factors. On the one hand, it testifies to a very critical approach to Dostoevsky's text, embodied in Spandrell as a character modelled on Stavrogin. Through this rewriting, the whole metaphysical problematic of Dostoevsky's novel seems to be dismissed as a psychopathological phenomenon, an extreme individual case (of gratuitous criminality) and a bad actor's inauthentic farce. On the other hand, the fact itself that Huxley rewrote *Devils* in 1928 in Britain, as in the case of every rewriting, points to the actuality and obsessive power of the intertext. Dostoevsky's novel is a major representative of the artistic tradition that Huxley continues and should be able to overcome in his rewriting. From this perspective, the creation of a "little Stavrogin" – instead of facing the "real one" – seems to be a set of manipulations that "fixes the fight" before the match is actually started: Spandrell embodies a schematic reading that should make it possible to get easily beyond the predecessor's ideological stance. Huxley's interpretation, however, is subverted in *PCP* by several factors, which ultimately raises doubts about the major points of his critical reading. Thus the demystification and demythologi-

¹⁴ This reading is formulated by Szilárd [SZILÁRD 2001: 35–36], but Katalin Kroó arrives at similar conclusions through the analysis of the intertextual and metatextual levels of Stavrogin's dialogues with his disciples [KROÓ 2005: 227–261].

sation of Stavrogin's story, which is a significant point of Huxley's rejection of spirituality, is subverted in the closing scene both by the power of Beethoven's music (and Spandrell's ability to share the artist's vision) and Rampion's recourse to the authority of the numinous and mythic in interpreting Spandrell – and in formulating his own, equally mythical explanation for the ailments of humanity. From the perspective of the metaphysical guarantees of the individual, by moving Stavrogin's Narcissism into the foreground and asserting Spandrell's constant need for an audience, Huxley does not get much further than restating the Dostoevskian claim about the necessity of the other (the Other?) for the subject to come into being. To carry on Lawrence's medical metaphor, Huxley's reading proves that Dostoevsky's text represents modern man's disease, but only to highlight that the Russian writer is the more subtle diagnostician of the two: Huxley's simplistic psychological dismissal does not make his Laurentian therapy more convincing.

Bibliography

- ATKINS 1957: Atkins J. Aldous Huxley : A Literary Study. London: John Calder.
- BAKER 1982: Baker R. S. The Dark Historic Page: Social Satire and Historicism in the Novels of Aldous Huxley 1921–1939. Madison: The University of Wisconsin Press.
- BAKHTIN 1984: Problems of Dostoevsky's Poetics. Minneapolis: University of Minnesota Press. Trans. C. Emerson (ed.).
- BOWEN 1977: Bowen Z. Allusions to Musical Works in Point Counter Point // Studies in the Novel. 1977. №4, 488–508.
- BOWERING 1969: Bowering P. Aldous Huxley: a Study of the Major Novels. New York: Oxford UP.
- BOWERING 1977: "The Source of Light": Pictorial Imagery and Symbolism in Point Counter Point // Studies in the Novel. 1977. №4, 389–405.
- BRANDER 1969: Brander L. Aldous Huxley – A Critical Study. London: Rupert Hart-Davis.
- CUSHMAN: Cushman K. "I Refuse to be Rampioned": Huxley, D. H. Lawrence, and Point Counter Point // Izzo D. G., McShane E. (eds.) Aldous Huxley's Point Counter Point: A Casebook. Dalkey Archive Press.
http://www.dalkeyarchive.com/casebooks/casebook_point/cushman.pdf 1–24.
- DOSTOEVSKY 1922: Dostoevsky F. M. Stavrogin's Confession and the Plan of the Life of a Great Sinner. Richmond: Hogarth Press. Trans. S. Koteliensky, V. Woolf.
- DOSTOEVSKY 1958: Dostoevsky F. M. Devils. Oxford, New York: Oxford UP. Trans. M. R. Katz (ed.).
- DOSTOEVSKY 2005: Dostoevsky F. M. The Possessed. The Project Gutenberg. Trans. C. Garnett. http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/8devl10h.htm#1_3_5.
- ЕТКИНД 1998: Эткинд А. Хлыст. Москва: Новое литературное обозрение.
- FERNES 1980: Ferns C. S. Aldous Huxley: Novelist. London: The Athlone Press.
- FIRCHOW 1972: Firchow P. Aldous Huxley – Satirist and Novelist. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FIRCHOW 1977: Firchow P. Mental Music: Huxley's Point Counter Point and Mann's Magic Mountain as Novels of Ideas // Studies in the Novel. 1977. №4, 518–536.
- FIRCHOW 2003: Firchow P. Reluctant Modernists: Aldous Huxley and Some Contemporaries. Berlin: Lit Verlag.

- FRYE 1971: Frye N. *Anatomy of Criticism – Four Essays*. Princeton, New Jersey: Princeton UP.
- GROSVENOR: Grosvenor P. *Progress, Elitism and Ideology in Point Counter Point as a Novel of Ideas* // Izzo D. G., McShane E. (eds.) *Aldous Huxley's Point Counter Point: A Casebook*. Dalkey Archive Press.
http://www.dalkeyarchive.com/casebooks/casebook_point/grosvenor.pdf 1–36.
- HOBBY: Hobby B. G. *Created Sick, Commanded to be Sound: Point Counter Point's Self-Referential Wordmusic* // Izzo D. G., McShane E. (eds.) *Aldous Huxley's Point Counter Point: A Casebook*. Dalkey Archive Press.
http://www.dalkeyarchive.com/casebooks/casebook_point/hobby.pdf 1–25.
- HOLY BIBLE 1985: Holy Bible. Authorised (King James) Version. Nashville, Tennessee: The Gideons International.
- HUXLEY 1960: Huxley A. *On Art and Artists*. New York: Meridian Books, Inc.
- HUXLEY 1978: Huxley A. *Point Counter Point*. London: Panther Books, Granada Publishing Ltd.
- KAYE 2006: Kaye P. *Dostoevsky and English Modernism 1890–1930*. Cambridge: Cambridge UP.
- KRISTEVA 1982: Kristeva J. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia UP. Trans. L. S. Roudiez.
- KRISTEVA 1995: Kristeva J. *Nárcisz: az újfajta téboly* // *Café Babel*. 1995. №18, 51–60. Trans. Babarczy E.
- KROÓ 2005: Кроо К. «Творческое слово» Ф. М. Достоевского – герой, текст, интер-текст. СПб.: Академический проект.
- MAY 1977: May K. *Accepting the Universe: The "Rampion-Hypothesis" in Point Counter Point and Island* // *Studies in the Novel*. 1977. №4, 418–427.
- MURRAY 2002: Murray N. *Aldous Huxley – An English Intellectual*. London: Little, Brown.
- REICHMANN 2005: Reichmann A. *The Golden Age and Narcissus: The Explicit and Implicit Myth in Dostoevsky's Devils*. // *Slavica* 2004. №35, 147–164.
- REICHMANN 2006: Reichmann A. *The Solar Hero's Myth in Dostoevsky's Devils* // *Slavica* 2006. №35, 139–156.
- REICHMANN 2007: Reichmann A. *The Tragedy of Narcissus: Desire, Identity and Narrative in Dostoevsky's Devils* // *Slavica* 2007. №36, 137–154.
- ROSTON 1977: Roston M. *The Technique of Counterpoint* // *Studies in the Novel*. 1977. №4, 378–388.
- SARASKINA 1996: Сараскина Л. И. «Бесы», или русская трагедия // Сараскина Л. И. (ред.) *Бесы: Антология русской критики*. Москва: Согласие, 435–459.
- SZILÁRD 2001: Szilárd L. *Dosztójevszkij. Az Ördögök és az analitikai pszichológia* // Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája. Budapest: Széphalom Könyvműhely, 17–40.
- WATT 1977: Watt D. *The Fugal Construction of Point Counter Point* // *Studies in the Novel*. 1977. №4, 509–517.
- WATTS 1977: Watts H. H. *The Viability of Point Counter Point* // *Studies in the Novel*. 1977. №4, 406–417.
- WEBER 1973: Weber S. *The Sideshow, or: Remarks on a Canny Moment* // *Modern Language Notes*. №88.6 (Dec 1973), 1102–1133.

Резюме

«Маленький Ставрогин» Олдоса Хаксли Борьба с Бесами Достоевского в романе *Контрапункт*

Настоящая статья посвящена сравнительному анализу романов Олдоса Хаксли *Контрапункт* (1928) с *Бесы* (1871) Ф. М. Достоевского. Её основной гипотезой является утверждение, что текст Хаксли не что иное, как полемическое переложение романа Достоевского. В первой части анализа демонстрируется критическое отношение английского писателя к работам и идеям русского романиста и специально к *Бесам* выражается в его эссе, изданном во время работы над романом. Во второй части рассматриваются сходные жанровые и структуральные элементы и фабульные совпадения двух романов. В третьей части проводится сравнительный анализ «центральных» характеров Ставрогина и Мориса Спэндрела, который характеризуется в *Контрапункте* как «Маленький Ставрогин». В конечном итоге утверждается, что по свидетельству его эссе и романа отношение Хаксли к Достоевскому оказывается глубоко амбивалентным. С одной стороны, Достоевский является его бесспорным мастером, когда говорится об искусстве романа. С другой стороны, он ведёт беспощадную идеологическую борьбу с ним, главным «орудием» которой является его интерпретация Ставрогина как психологически больного, вкрайне нарцисстического и демонического характера – воплощения «болезни современного человека».

ОБРАЗ ЧУЖАКА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА
В КОНТЕКСТЕ ВОСТОКА И ЗАПАДА

REGÉCZI Ildikó

Одним из важных элементов *Поминок по советской литературе* Виктора Ерофеева, написанных в 1989 году и констатирующих конец советской литературы как культурной системы, является пространственная изоляция и отсутствие диалога с чужими, отличающимися культурами. В отношении литературы 60–70-х годов, в связи с так называемой «эпохой социалистического реализма», обоснованность рассуждений Ерофеева бесспорна. Однако в его эссе самым неожиданным является даже не вышеприведенное высказывание, а связывание социальной ориентации советской литературы с – по словам Ерофеева – «гиперморалистичной» традицией классиков 19 века, которая, по его мнению, слишком часто уносила русскую литературу от эстетических задач в область однозначной проповеди [ЕРОФЕЕВ 1996a]. В одном более позднем докладе он высказывается еще однозначнее, утверждая (отчасти следуя Василию Розанову¹), что все причины, которые привели к российской революции, связаны с русской литературой [ЕРОФЕЕВ 1997: 21]. Гуманистический дух литературы российского золотого века («Человек добр, дурны обстоятельства» – цитирует он Базарова из романа Тургенева *Отцы и дети*), обещание надежды (согласно которому нужно лишь освободиться от разрушительных обстоятельств и мы снова окажемся внутри «треугольника добра, красоты и правды» [ЕРОФЕЕВ 1997: 22]) и есть причина тому, что в начале 20 века в России, согласно Ерофееву, проявилась воля к непосредственному формированию общества во имя единой и неделимой истины. Я не желаю ни спорить с рассуждениями Ерофеева, ни защищать их, мне хотелось бы отреагировать лишь на один аспект, который я считаю важным с точки зрения данной темы, – на понятие пространственной изоляции, обрисовывающееся в *Поминках* и обогащающееся дальнейшими мотивами в его эссе *Философия русской литературы*: «В Трех сестрах все твердят: «В Москву, в Москву, в Москву». Здесь – плохо, в Москве – хорошо. Надо сменить место, уехать в совершенно утопическое другое место. Эта воображаемая Москва, конечно, не существует. Но существует это движение в пространстве, туда, где намного лучше, чем там, где мы как раз находимся. То есть у нас постоянно возникает чувство, как будто мы сели не в то кресло, и надо пересест в то, в кото-

¹ Розанов в своей последней книге (*Апокалипсис нашего времени*), писал о том, что из причин, обеспечивших успех российской революции, нет ни одной, которая не имела бы литературных аспектов.

ром нас ждет уют родного дома. Поэтому в русской литературе возникает тесно связанная с философским понятием надежды и всегда точно действующая пространственно-временная система» [ЕРОФЕЕВ 1997: 22]. Итак, в дальнейшем наш вопрос направлен на то, как менялись пространственные аспекты литературы 19 века, понятия «здесь» и «там», как возникла дихотомия Святой Руси и погрязшего во зле внешнего мира («демонического чужого»). Я берусь обрисовать несколько моментов.

Двойственность, разделенность можно понимать как русскую культурную особенность. Выдающийся российский социолог Александр Ахиезер считает «раскол» (понятие, относящееся в первую очередь к российскому церковному расколу 17 века, но, к примеру, прослеживающееся и в фамилии героя Достоевского – Раскольников) важнейшей социокультурной категорией России. Хотя он и полагает, что при определении места современной России уже нецелесообразно исходить из дуальной оппозиции Востока и Запада, тем не менее, страна по-прежнему характеризуется двойственностью. Он использует терминологический аппарат различных дисциплин для подхода к понятию раскола в цивилизации, которое он истолковывает на разных уровнях: от разрыва внутрикультурной коммуникации (взаимного непонимания) до раскола между слоями общества. Для нас важным становится определение, исходящее из инверсионного типа мышления. Он утверждает, что раскол возникает тогда, когда инверсия начинает играть доминирующую роль. Инверсия оперирует готовыми результатами мышления, культурным опытом, организованным в оппозиционную систему согласно ранее накопленным дуальным оппозициям, как например «добро-зло», «правда-кривда», «мы-они», и т.д. Инверсия пытается раскрыть значение определенного феномена путем логического прыжка с одного полюса оппозиции на полюс противоположный [АХИЕЗЕР 1994]. Инверсия как форма логического мышления, несомненно, наблюдается в России 19 века. Вспомним раскол интеллигенции на два противоположных полюса (западники-славянофилы). Эти направления просуществовали с 30-40-х вплоть до 60-х годов как закрытые идеологические системы, но в какой-то мере они остались живы и по сей день (идея славянофильства, например, в рамках почвенничества и панславизма). Центральный вопрос русской литературы, русской философской традиции и культуры – взаимоотношения России и Запада – славянофилы и западники переводят в ценностную плоскость: реформирование по примеру Запада (со стороны западников), направленное против образа Руси, предназначенной на мессианскую роль и хранящей духовно-этические принципы истинного христианства (со стороны славянофилов), означает диаметрально противоположное отношение к границе, Европе, чужому (вспомним, к примеру, различную оценку исторической роли Петра Первого).

Литературные произведения 19 века, по сути, звучат в контексте этой оппозиции, по крайней мере, критика тех времен подчеркивает данное прочтение. Главные идеологи прозападно настроенных революционных демократов, Чернышевский и, по его пятам, Добролюбов (как наследники Герцена и Бе-

линского) считают свою литературно-критическую деятельность частью своей революционной публицистики. Критики, публиковавшие статьи в журнале *Современник*, рассматривали литературу как отображение социальной реальности, вследствие чего они как бы ожидали от современных произведений напутствий к общественной жизни.² По Добролюбову, атмосферу российского общества пронизывает ожидание – ожидание героя действующего, указывающего путь [ДОБРОЛЮБОВ 1978: 197–198]. Однако персонажи, появляющиеся как «люди действия», – люди исключительно нерусского происхождения. В рассказе *Накануне* Тургенева 1860 года, действующий герой, Инсаров, – болгарин. Добролюбов в своей статье, написанной непосредственно после появления рассказа (*Когда же придет настоящий день?*), задает вопрос: Мог ли Инсаров быть человеком другой национальности? Его ответ можно назвать симптоматичным: «Нам кажется, – пишет он, – что болгар действительно здесь мог быть заменен, пожалуй, и другою национальностью – сербом, чехом, итальянцем, венгром, – только не поляком и не русским» [ДОБРОЛЮБОВ 1978: 196]. Русские герои прозаических произведений, написанных в середине 19 века, часто в самом деле неспособны к действию, а персонаж, служащий их антиподом, нередко имеет подчеркнуто нерусские корни. Помимо этого примера, можно вспомнить Штольца, осуждающего главного героя в романе Гончарова *Обломов* (1859), чье полурусское-полунемецкое происхождение снова и снова акцентируется в романе через различные детали (как, например, содержание сумок, полученных от отца и от матери при уходе из родного дома). В романе постоянно прослеживаются пространственные метафоры, определяющие отношения между двумя персонажами. Ограниченную среду Обломова выражают стилизованные описания его домов (на Гороховой улице, а позже – на Выборгской стороне) и образы главы *Сон Обломова*: «благословенный», «мирный уголок», где «небо..., кажется..., ближе жмет к земле» [ГОНЧАРОВ 1978: 103–104]³, и т.д. С другой стороны, динамизм, открытость, но в то же время и некоторую неопределенность личности Штольца рассказчик передает тем, что тот постоянно находится в пути.

² Любопытно, что три эссе Добролюбова, опубликованные в Венгрии в 1972 году издательством «Magyar Helikon», были изданы с послесловием Дьердя Лукача, в котором философ-эстет 20 века относится с пониманием к той особенности, что Добролюбов применяет не только эстетические взгляды при анализе произведений и что, по его мнению, – словами Лукача – «искусство и литература есть только часть, только фактор конкретного исторического развития человеческого общества» [LUKÁCS 1972: 269].

³ Дальнейшая часть главы *Сон Обломова* также показывает пространственную изоляцию и представляет чужих, как нечто неизвестное, нечто другое, сливающееся в единое с мифологическими чудовищами: «Интересы их (т.е. жителей Обломовки) были сосредоточены на них самих, не перекрещивались и не соприкасались ни с чьими. Они знали, что в восьмидесяти верстах от них была «губерния», то есть губернский город, но редкие езжали туда; потом знали, что подальше, там, Саратов или Нижний; слышали, что есть Москва и Питер, что за Питером живут французы или немцы, а далее уже начинался для них, как для древних, темный мир, неизвестные страны, населенные чудовищами, людьми о двух головах, великанами; там следовал мрак – и, наконец, все оканивалось той рыбой, которая держит на себе землю» [ГОНЧАРОВ 1978: 109].

Итак, в западнической риторике (общеизвестно, что и Тургенев, и Гончаров были близки этому направлению) образ чужого, иностранца, имеет положительное значение, олицетворяет активное поведение. Дуальная оппозиция активного и пассивного – элемент, часто встречающийся даже в начале 20 века в трудах Бердяева. В своем отзыве на книгу В.В. Розанова *Война 1914 года и русское возрождение* Бердяев осуждает русский характер и Розанова, который, по его мнению, представляет в своем труде русскую душу как пассивную, которую критик считает «бабьей» и в которой видит объяснение того, что «русская государственность была так пропитана неметчиной» [БЕРДЯЕВ 1997: 252–263]. Секрет победы над германизмом и достижение равного с европейскими странами или даже великодержавного положения, по Бердяеву, таится «в выковыивании мужественного, активного духа» и «в выходе из женственной пассивности» [БЕРДЯЕВ 1997: 262].

В другой группе художественно-литературных и критических произведений 19 века образ чужого, наоборот, служит не примером для подражания, а прямым олицетворением зла. Уже цитированный в введении Виктор Ерофеев считает эту в действительности преобладающую линию определяющей. Он даже видит выражение философской антропологии русской литературы в мысли, что зло находится во внешнем мире, а человека нужно считать добрым без всяких доказательств [ЕРОФЕЕВ 1997: 22]. Основной тезис славянофилов таков, что из-за культурных различий Россия никогда не сможет стать единой с Европой. «Русскому человеку..., – пишет Киреевский, – надобно было почти уничтожить свою народную личность, чтобы сродниться с образованностью западную, ибо и наружный вид, и внутренний склад ума, взаимно друг друга объясняющие и поддерживающие, были в нем следствием совсем другой жизни, проистекающей совсем из других источников» [КИРЕВСКИЙ 1984: 206]. Вследствие всего этого в славянофильской риторике повторяющимися мотивами являются следующие: западническая односторонность мысли и этики, концентрация западного образа жизни на внешних ценностях и подчеркивание некоего самодовольного состояния души, свойственного западному человеку. Снова цитируя Киреевского: «Западный человек искал развитием внешних средств облегчить тяжесть внутренних недостатков» [КИРЕВСКИЙ 1984: 232]. Внутренние же недостатки понимаются как отсутствие богатой русской духовности.

В произведениях художественной литературы мы встречаем схожие взгляды. К стереотипам, связанным с различными нациями, которые широко использовались в литературе эпохи романтизма, русские писатели 19 века относятся в духе инверсии, без всякой критики. Вследствие этого, как своеобразное искривление черт характера, считающихся свойственными отдельным нациям, с образом чужого связываются дьявольские атрибуты. Демонические черты чужака обычно раскрываются уже в начале повествования, как выражение истинной сущности персонажа. Этот творческий прием прослеживается в нескольких эпических произведениях Пушкина. В образе Германна в *Пиковой даме* (1833), например, типичные национальные (германские)

черты характера (стойкий, расчетливый, не рискует) соседствуют с бесспорно демоническими свойствами. Так в искусственном, механическом мире Петербурга Германн превращается из игрушки судьбы в персонаж, желающий управлять судьбой (и через это, в олицетворение идеи западного человека). Но похожие мотивы можно найти и в двух повестях цикла *Повести Белкина* (1830): *Выстрел* и *Гробовщик*. Чуждость и таинственность Сильвио в *Выстреле*, который заставил одного литературоведа, анализирующего повесть, вспомнить о персонажах «*commedia dell'arte*» [CLAYTON 1996: 277–292], уже в первой части переходят в сферу демонического: «Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий изо рта, придавала ему (т.е. Сильвио) *вид настоящего дьявола*» [ПУШКИН 1960. 1: 54, курсив мой – И.Р.]. Но и в *Гробовщике* мотив демонического явления привидений, вызывающий ощущение кладбищенской романтики, также предваряется описанием чуждой немецкой среды. (Герой повествования, гробовщик, веселится с немецкими ремесленниками и в ответ на их насмешки заявляет, что вместо их недоброжелательной компании он к себе на новоселье лучше пригласит своих клиентов-мертвецов.)

Образ чужака, превращающегося в демоническую фигуру, воплощается не только в прозаических произведениях 30-х годов, но и в драматическом жанре. В драме Лермонтова *Маскарад*, написанной в 1835 году, национальность персонажа по фамилии Шприх, выступающего в роли интригана (чья говорящая фамилия является повелительной формой немецкого глагола *sprechen* «говорить»), неизвестна другим действующим лицам, но они предполагают, что он – еврейского происхождения: «Эх, братец мой – что вид наружный? / Пусть будет хоть сам черт!.. да человек он нужный, / Лишь адресуйся – одолжит. / Какой он нации, сказать не знаю смело: / На всех языках говорит, / Верней всего, что жид» [ЛЕРМОНТОВ 1984: 247]. Однако его демонические свойства, отмеченные в вышеприведенной цитате, имеют еще большее значение, чем его роль интригана. Их дополняют и другие атрибуты, такие как: «улыбка злобная», «глаза... стеклярус точно» – или его хамелеоноподобное приспособленчество и хитрость [ЛЕРМОНТОВ 1984: 247]. Маскарад, моделирующий жизнь и понимаемый как метафора жизни (который недаром происходит опять же в Петербурге – топологическом месте, описываемом в русской литературе 19 века как место демоническое), в драме интерпретируется большей частью, как «румяны! свет лукавый!» [ЛЕРМОНТОВ 1984: 332], в котором таинственный чужак Шприх служит антропоморфным олицетворением вмешательства злых внешних сил.

В русской литературе 19 века тема демонического играет центральную роль главным образом в произведениях Гоголя. Или даже, как писал Мережковский: «*Единственный предмет гоголевского творчества и есть черт именно в этом смысле, то есть как явление «бессмертной пошлости людской», созерцаемое за всеми условиями местными и временными — историческими, народными, государственными, общественными, — явление безусловного, вечного и всемирного зла, пошлость sub specie aeterni* («под видом вечно-

сти»» [МЕРЕЖКОВСКИЙ 1991: 213–214, курсив мой – И.Р.]. Образ черта же нередко воплощается в лице чужака, иностранца. В народных поверьях черт часто превращается в какое-либо животное. Эти животные (черная кошка, черная собака, свинья, волк, ворона, крыса и т.д.) часто выступают помощниками нечистой силы и в так называемой «высокой литературе» 19 века. У Гоголя в образе свиньи чаще всего появляются польские и французские персонажи.⁴ Таким образом, в поэтике Гоголя закодирована его ксенофобия, исключение из которой составляют только некоторые нации. Среди многих примеров можно упомянуть его малое эпическое произведение *Портрет* (1842) (из цикла *Петербургские повести*!), которое построено на двойственности мотивов демонической картины и художника, толкующего об основных принципах теологии икон. На дьявольском портрете изображен не русский, а таинственный незнакомец неопределенного происхождения («какой именно был он нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверно» [ГОГОЛЬ 1977: 159]), демонический характер которого определен его внешностью («запаленное лицо», «страшный цвет его, большие, необыкновенного огня глаза», «нависнувшие густые брови» [ГОГОЛЬ 1977: 159]).

В некоторых же случаях чужестранец принимает не облик мелкого беса, а предстает перед нами в образе и могуществе Антихриста. В русской литературе 19 века литературным примером, параллелью образа Антихриста является Наполеон.⁵ Идею сверхчеловека, богочеловека, преступающего этическую мораль, теоретически «испытывает» Раскольников в *Преступлении и наказании* (1866) Достоевского, но и перед этим, по сути, все демонические силы сопоставляются с Наполеоном. Как например и Германн в уже упоминавшемся произведении Пушкина, *Пиковой даме*, чей «профиль Наполеона» [ПУШКИН 1960.2: 252] отмечают даже два персонажа (его друг Томский и ставшая жертвой любовной игры Лизавета). Или серый «черт» романа Гоголя *Мертвые души* (1842), Чичиков, которого в 10 главе произведения, среди страха и замешательства, заставляющего вспомнить о *Ревизоре* (1836), абсурдно отождествляют с Наполеоном.⁶

Связь между героем с разрушительными чертами Антихриста и образом Наполеона, воплощающего тему судьбы, противопоставленной свободе выбора, и закономерности, противопоставленной случайности, также обсуждает Ю. Лотман в своем труде о романе 19 века [ЛОТМАН 1997: 712–730]. По поводу характеристики образа он отмечает: «...Он приходит извне как гибельное наваждение. Как писал некогда протопоп Аввакум: «Выпросил у Бога

⁴ Виктор Ерофеев подробно исследует французские аспекты произведений Гоголя [ЕРОФЕЕВ 1996б: 533–561].

⁵ Литературному образу Наполеона посвящено немало научных трудов: DEASCHAMPS 1931, GUYARD 1951, KÁLAJ 1998: 114–144, LUKÁCS 1972, TIEGHEM 1931, TROUSSON 1965, TULARD 1971.

⁶ «Чиновники ... призадумались и, рассматривая это дело каждый про себя, нашли, что лицо Чичикова, если он повернется и станет боком, очень сдает на портрет Наполеона» [ГОГОЛЬ 1975: 193, курсив мой – И.Р.].

светлую Россию сатона». Но одновременно это и нашествие и в этом отношении ассоциируется с иностранным вторжением... От «внутренних турок» Добролюбова до рассуждений Сухова-Кобылина: «Было на землю нашу три нашествия: набегали Татары, находил Француз, а теперь чиновники облегли» – проходит единая нить отождествления внутренней гибели внешним вторжением» [ЛОТМАН 1997: 720]. Внутренняя гибель, упоминаемая Лотманом, и ее отождествление с образом чужака, иностранца – как явствует из выше-сказанного – помимо применения романтических типовых сюжетов 19 века и осознания конкретной социально-экономической безысходности связаны также с поиском своего места, являющимся основой как западнической, так и славянофильской риторики, и со стихийным осознанием культурных различий, несхожести России и стран Европы.

Картина внутреннего упадка в конце 19 века наиболее поэтично, возможно, выражена в произведениях Чехова, цитированного во введении. В его драмах бинарная оппозиция дома и бездомности – одна из важнейших тематических линий; отдельные его персонажи ясно выражают сомнения, связанные с происхождением или вопросом «откуда я пришел?» Желание смены места, надежда пуститься в путь, найти где-то уют родного дома, на самом деле, проистекают из прошлого и настоящего отсутствия ощущения идентичности с самим собой. Например, Тузенбах, один из персонажей в *Трех сестрах* (1901), постоянно вынужден доказывать, что он русский, православный, «немецкого у меня осталось мало» [ЧЕХОВ 1984: 457]. Или можно упомянуть Шарлотту, гувернантку из *Вишневого сада* (1904), наиболее близкую к образу профессионального клоуна в комедии, которая внешне развлекает других, но внутри на самом деле неспособна идентифицироваться ни с одним из своих лиц. Шарлотта в начале второго акта сама говорит об отсутствии корней: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая. ... А откуда я и кто я – не знаю... Кто мои родители, может, они не венчались... не знаю. ... Ничего не знаю» [ЧЕХОВ 1984: 517-518]. Таким образом, в вышеприведенных примерах как бы концентрируется и приобретает комический облик⁷ лирически изображенная картина конца 19 века, которую в драмах, в целом, можно понимать также и трагически, то есть сильно идеализированное воспоминание о прошлом с расплывчатыми очертаниями – нежизнеспособно, или, говоря метафорично, вишневый сад не спасти и Москва тоже остается лишь нереальной перспективой.

⁷ Примером смешного образа может быть Симеонов-Пищик в *Вишневом саду*, одна фамилия которого наводит на мысль о комичном преломлении прошлого. «Симеонов» – старославянский, церковный, возвышенный вариант фамилии «Семенов», по сравнению с патетично-праздничным звучанием которого второй элемент фамилии, «Пищик», является стилистическим диссонансом. Комический аспект образа героя укрепляет и неоднократно повторяемая легенда о его происхождении (помещик возводит родословную своей семьи к лошади Калигулы).

Литература

- АХИЕЗЕР 1994: Ахиезер, А. С. Россия: критика исторического опыта. Отечественная история. № 4–5.
- БЕРДЯЕВ 1997: Бердяев, Н. А. О «вечно бабьем» в русской душе // Русская идея – Судьба России. Москва, «Сварог и К».
- ГОГОЛЬ 1975: Гоголь, Н. В. Мертвые души. Москва, «Недра», 1975. 193
- ГОГОЛЬ 1977: Гоголь, Н. В. Портрет // Гоголь, Н. В. Российские повести и рассказы. Москва, Советская Россия.
- ГОНЧАРОВ 1978: Гончаров, И. А. Обломов. Ленинград, «Художественная литература».
- ДОБРОЛЮБОВ 1978: Добролюбов, Н. А. Когда же придет настоящий день? // Добролюбов, Н. А.: Избранные статьи. Москва, «Советская Россия».
- ЕРОФЕЕВ 1996а: Ерофеев, В.: Поминок по советской литературе // Страшный суд: Роман. Рассказы. Маленькие эссе. Москва.
- ЕРОФЕЕВ 1996б: Ерофеев, В. «Французский элемент» в творчестве Гоголя. В лабиринте проклятых вопросов. Москва, Союз фотохудожников России.
- ЕРОФЕЕВ 1997: Jerofejev, V.: Az orosz irodalom filozófiája. Ford. Vári Erzsébet. In: Magyar Lettre Internationale 26. (Статья является текстом доклада Ерофеева, прочитанного 25 апреля 1997 года в Будапеште, в Университете Центральной Европы.)
- КИРЕЕВСКИЙ 1984: Киреевский, И В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России // Киреевский, И В.: Избранные статьи. Москва, «Современник».
- ЛЕРМОНТОВ 1984: Лермонтов, М. Ю. Маскарад // Лермонтов, М. Ю.: Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени. Москва, «Художественная литература».
- ЛОТМАН 1997: Лотман, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX века // О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993). Санкт-Петербург, «Искусство–СПб».
- МЕРЕЖКОВСКИЙ 1991: Мережковский, Д. С. Гоголь и черт // В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. Москва, Советский писатель, 213–310
- ПУШКИН 1960.1: Пушкин, А.С. Выстрел // Пушкин, А.С.: Собрание сочинений. т. 5. Романы, повести. Москва, Гос. изд. художественной литературы.
- ПУШКИН 1960.2: Пушкин, А.С., Пиковая дама // Пушкин, А.С.: Собрание сочинений. т. 5. Романы, повести. Москва, Гос. изд. художественной литературы.
- ЧЕХОВ 1984: Чехов, А. П.: Сочинения в четырех томах. т. 4. Пьесы и водевили. Москва, Правда.
- CLAYTON 1996: J. Douglas Clayton. Povesti Belkina and the commedia dell'arte: Callot, Hoffmann, and Puškin. Russian Literature XL.
- DESCHAMPS 1931: Deschamps, J. Sur la légende de Napoléon. Champion.
- GUYARD 1951: Guyard, M.-F. La Littérature comparée. Paris, PUF.
- KÁLAI 1998: Kálai Sándor. Irodalom, nemzet, Napóleon. In: Motívumkutatás és mítoszkritika. Komparatistikai tanulmányok. Szerk. Goretity József. Debrecen.
- LUKÁCS 1972: Lukács Gy. Dobroljubov // Dobroljubov, Ny.A.: Három tanulmány. Bp., Magyar Helikon.
- TIEGHEM 1931: Tieghem, P. La Littérature comparée. Paris, A. Collin.

TROUSSON 1965: Trousson, R.: Un problème de littérature comparée. Essai de méthodologie. Paris.

TULARD 1971: Tulard, J. Le Mythe de Napoléon. Paris, A. Collin.

Abstract

The Figure of the Stranger in 19th-Century Russian Literature—In the Context of East and West

In this article, I will try and outline a few constituent elements concerning the development of spatial aspects in 19th-century literature, with an eye to the dichotomy of holy Russia and the evil outside world (the demonic stranger). My point of departure is a statement also pronounced by Alexandr Ahiezer, according to which the issue of duplicity and dividedness may be regarded as a Russian cultural peculiarity. This point is neatly demonstrated by the bipolarity of Russian intellectuals in the 19th century. The Slavophiles and the Westerners shift the central issue of Russian literature and Russian philosophical tradition and culture to the plane of value judgment. In fact, the works of literature created in the 19th century take sides within the framework of this opposition, at least this is the reading confirmed by contemporary criticism. Even the chief ideologists of the revolutionary democrats of western mentality call attention to the fact that, while the general Russian social atmosphere is pervaded with the spirit of expectancy, an expectancy for an active hero who would offer a way out of the dire situation, none of the characters appearing as “people of action” is exclusively not of Russian descent. Contrarily, in the other group of 19th-century belletristic and critical works, the figure of the stranger appears not as an exemplary protagonist but rather directly as the embodiment of evil. In the spirit of inversion, Russian belletrists of the 19th century seemed to display a lack of critical attitude towards stereotypes related to certain nationalities that were applied with predilection in the literature of romanticism. As a consequence, and as a particular distortion of the characteristic features felt to be peculiar to individual nations, evil attributes are also rendered to the figure of the stranger. In individual cases, however, the foreigner is present not only in the simple figure of the evil but in the image and significance of Antichrist. In 19th-century Russian literature, the literary example or parallel of Antichrist is the figure of Napoleon himself. Concerning the relationship between the hero displaying the destructive features of the Antichrist and the motif of fate vs. free will, or that of the regular vs. the accidental, represented by the figure of Napoleon, J. Lotman also has something to say about the subject of the novel of the 19th century (*Сюжетное пространство русского романа XIX века*). The inner deterioration mentioned by Lotman and the approaching of this to the figure of the stranger or the foreigner is related to the elemental experience of the search for identity and the cultural difference or otherness between the countries of Europe and Russia, representing the basis of slavophile and westerner rhetorics beyond the application of the 19th-century romantic subject matters and the experience of concrete social-economical hopelessness.

**ВЕЧНОСТЬ CONTRA «ИЗМЫ»
(К СПЕЦИФИКЕ ВОСПРИЯТИЯ ФЛОБЕРА
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ)**

JÓZSA György Zoltán

„Madame Bovary – c'est moi.” Такие весьма известные слова французского романиста донныне остались банализированной, чуть ли не азбучной фразой среди читательской публики и историков литературы, однако, многоплановость значения этого высказывания, кажется, заслуживает тщательного исследования. Хотя Флобер, согласно установившемуся канону, далек от категории поэтики сакрального или автора типа романтического, невольно припоминается ветхозаветная история о сотворении Богом Евы из плоти Адама: «И навел Бог на человека крепкий сон, и, когда он уснул, взял одно из ребр его, и закрыл то место плотию. И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену, и привел ее к человеку. И сказал человек: вот, это кость от костей моих и плоть от плоти моей; она будет называться женою, ибо взята от мужа своего» [Быт, 2, 21–23]. Ввиду такой аналогии, не только получает акцент момент двуполости (протообраз которого с середины XIX в. все тенденциознее обнаруживался в Платоновом мифе), но создатель образа Эммы Бовари оказывается в роли Творца (как и в роли Адама), что теоретически внушает тяготение к романтической и символистской моделям творчества, где творец-автор претендует на статус Творца, тем самым приобретая медиумическую миссию высказывать высшую Истину.

Несмотря на то, что творчество Флобера принято причислять к школе реализма, ясно, что существовала и существует «традиция», которая абсолютно отрицает справедливость классификации: думается, некоторые представители русской словесности относятся именно к этой линии интерпретации сочинений Флобера, в том числе и Набоков, который является главным ее выразителем. В *Лекциях по зарубежной литературе*, в главе, отведенной анализу романа *Госпожа Бовари*, в самом первом абзаце он категорически отклоняет «виньетку» писателя-реалиста, называя роман «самой романтической волшебной сказкой»: “of all the fairy tales in this series, Flaubert's novel *Madame Bovary* is the most romantic. Stylistically it is prose doing what poetry is supposed to do” [НАБОВ 1980: 125]. Заметим, что, комментируя стилистическую обработанность текста романа, Набоков неслучайно как бы акцентирует и центральный поэтический принцип романтизма, заключающийся в слиянии прозы с поэзией, которое на высшем онтологическом уровне поэтики однозначно единению сферы земного со сферой небесного. Эта концепция

главенствует и получает подробную художественную и, в частности, теоретическую обработку в духовной линии русской словесности, кульминировавшей в младосимволистской философской эстетике. Набоков в дальнейшем все-таки уточняет свою невольно возникшую оговорку, указывая, что лексема «романтический» имеет многочисленные значения, из которых он выдвигает 'мечтательность и воображение ума, склонного распространяться на живописные образы, которые главным образом заимствованы из литературы'.¹ Развертывая мысль о таком типе мышления, он вместе с тем отсылает к словосочетанию «поверхностность ума» ("shallow mind") (132), которую он приписывает всем персонажам произведения, особенно главной героине. В силу такого подхода, вопреки своей саркастической критике, которой он подвергал писания Ги де Мопассана, что касается оценки Флобера, Набоков абсолютно согласен с его взглядами. Мопассан излагает в своем сочинении о Флобере, как после выхода в свет *Госпожи Бовари*, критика и публика поспешно заранее окрестили автора реалистом, и смотрит на это как на «грубую ошибку и ерунду», в доказательство приводя слова из письма, в котором сам Флобер утверждает свой скепсис касательно реализма [MAUPASSANT 1997: 17]. Как и Набокову, Мопассану тоже не миновать тот факт, что по форме романы *Госпожа Бовари* и *Воспитание чувств* отличаются предложениями изящной стилистики, по такой причине они предстают как «переложения стихотворных мотивов» (21).

Набоков, который сам неоднократно в онтологическом плане ставит под вопрос возможность какого-либо реалистического искусства (в лекции о Гоголе он конкретно предлагает противоположную формулу: «Истинная литература всегда граничит с иррациональным»²), при этом принципиально отвергая миметический принцип художественного творения и, по-видимому, выше ставит акт познания, представленный и воплощенный артефактом, что, в свою очередь у Флобера отражается отрицанием сциентистско-рассудочного метода.³ Такая позиция, кстати, тоже роднит флюберовское искусство, в какой-то мере, с поэтикой младшего поколения русских символистов, где само чтение литературного произведения концептуально мыслится как путь к гнозису, акт посвящения, инициации [SZILÁRD 2002: 55–57, 97–109].

Уже в самом вступлении к анализу, Набоков четко фиксирует жанр *Госпожи Бовари* как роман об адюльтере, припоминая, что автор вынужден был считаться с последствиями: скандальным судебным процессом, в конце кото-

¹ "characterized by a dreamy, imaginative habit of mind tending to dwell on picturesque possibilities derived mainly from literature. (...) Romanesque rather than romanticist" (132)

² "Great literature skirts the irrational" [NABOKOV 1981: 54].

³ В духе модернизма Флобер радикально отходит от миметической творческой модели [GINSBURG 1986:184], в этом сдвиге, проявленном эстетикой Флобера, Прендергаст видит единственное конкретно выделяемое новаторское достижение модернизма: «And whatever the unstable meanings which attend the term 'modernité' remains at least one stable feature: its outright rejection of the aesthetics of mimesis; in Felman's words, Flaubert's writing is modern in so far as it 'décompose ... l' idéologie de la représentation mimétique» [PRENDERGAST 1986: 84].

рого он был оправдан. Такой бурный отклик Набоков приписывает современной морали, как бы предвещая пресловутую историю своего романа *Лолита* (лекции датированы 1941–1948 гг.). Он всецело отвергает взгляды морализирующего прочтения, исключая возможность того, что произведение художника может быть «непристойным», при этом добавляя: «Это было точно сто лет тому назад. В наши дни, в наши времена...» [НАВОКОВ 1980: 125]. Однако, у него сам жанр моментально вызывает ассоциации с классическими примерами романа о прелюбодеянии, к примеру с романом *Анна Каренина* Толстого, любимого его русского писателя. Любовный треугольник (исконный прототип сюжета восходит к пушкинскому *Евгению Онегину*, автора, как общеизвестно, Набоков чуть ли не обожал и идентифицировался с ним) обладает сюжетобразующей функцией в ряду романов Набокова (треугольники: Франц – Марта – Драйер романа *Король, дама, валет*. Горн – Магда – Кречмар в книге *Камера обскура*, Гумберт Гумберт – Лолита – Куильти в романе *Лолита*), чем одновременно пародийно презентирована деликатная тема *ménages à trois*, которые были характерны в среде литераторов и художников на рубеже дух столетий, которые нередко черпались из многоаспектной системы Вл. Соловьева, и результировали детализированные системы, сосредоточенные на проблемах: творчество и пол, богочеловечество и пол. (Имеются в виду тройственные союзы Мережковских и Вяч. Ивановых, не говоря о треугольнике Блок – Менделеева – Андрей Белый, которые в плане житнетворческого принципа эпохи рассматривались в качестве инспирирующих переживаний в процессе самопознания и самоусовершенствования). Такие «союзы трёх» были обусловлены особенными концепциями, коренившимися в определенных вариантах современной философии любви. Такой подтекст истории литературной жизни перерастает в набоковском мышлении в специальный «метатекст», ориентиры «внутри» и «вокруг» соловьевской темы любви и жизненные факты младосимволистской эпохи функционируют как инвентарь текстов, которые встраиваются в ткань произведений автора, иногда он с ними полемизирует, а культурологическое значение он принимает всерьез.⁴ Философия Эроса неотъемлема от принципов творчества, именно Эрос, гармонизирующий принцип, способен единить осколки состояния Хаоса. И как бы апеллируя к богатой духовной и религиозной символике священного числа три, польская специалистка, Мария Цимборска-Лебода передает сущность органической модели процесса творчества-восприятия именно в виде треугольника, древнего символа, где процесс происходит между тремя вершинами, обозначающими слушателя (воспринимающего, в этом случае –

⁴ Отклики Набокова на идейный фон поэтики и житнетворческого принципа эры символизма детерминируют его лирические и эпические произведения, начиная с романа *Машенька*. В пародийном тоне рассматриваются элементы доктрины Лунного света в его романах, включая *Дар* и *Бледный огонь*, а повесть *Соглядатай* изобилует аллюзиями к герою и образам новеллы *Крылья* Кузьмина (Ср. [SKONECHNAIA 1996: 33–37]).

читателя), художника-творца и третьего, т.е. слова–носителя) [СУМБОРСКА-ЛЕВОДА 2002: 25].



Художественное творение выполняет критерии инициации, коли движение энергии между тремя вершинами совершается при идеальных условиях. Интерпретация финала протообраза адюльтерского романа *Анны Карениной* созвучна с такой концепцией: как исследователь замечает, смерть есть перерождение духом; на взгляд Набокова, трагическая кончина героинь романов о прелюбодеянии поэтому, как об этом речь пойдет в дальнейшем, мыслится как достижение высшего духовного состояния. Забегая вперед, мы рискуем предположить, что согласно вышесказанному, такой подход руководит мыслью Набокова при его интерпретации романа Флобера. В этом аспекте, если теперь мы возвратимся к высказыванию Флобера о собственном творении как о части собственного «я», то безусловно возникает вопрос об идентификации автора с собственным творением и, следовательно, – с собственной героиней, иными словами, о принципе андрогинизации, о проблеме *animus – anima*.⁵ Такая рабочая гипотеза может подтвердиться, если учитывать тот факт, что в самом начале лекции о романе Толстого Набоков не только оправдывает толстовскую критику лицемерной общественности той эпохи, но в сносках издевается, насколько западноевропейские переводчики *Anna Karenin* затруднялись на стадии перевода названия, ибо поневоле лишали заглавную героиню

⁵ Здесь тоже имеются в виду попытки Блока и Андрея Белого переосмыслить проблемы пола в ракурсе творческого самоопределения и антропологическая модель Вяч. Иванова, в которой воплощается стремление преодолеть дуалистичность мышления.

ее женственности и собственно говоря – пола, когда отнимали окончание – стараясь придерживаться грамматических требований собственного языка [НАВОКОВ 1981: 137]. Если у Вл. Соловьева категория пола декларирована как высший онтологический критерий совершенства (ср. его трактат *Смысл любви*) и гарантия постижения статуса богочеловека, то такая переводческая нелепость заставляет Набокова думать, что произведение лишено самой сущности своей.

Тема духовного в рамках интерпретации романа *Госпожа Бовари* еще более углубляется благодаря изложению главных тематических узлов в начале лекции: Набоков указывает, в каком значении употребляется термин *буржуа*, отклоняя при этом опрошенную классовую ориентированность марксистского подхода, и приходит к выводу, что он – эквивалент филистера. В *Малом энциклопедическом словаре* Брокгауза-Ефрона встречается следующее толкование: «Филистер (нем. Philister, собств. филистимлянин), у нем. студентов название всякого нестудента; также человек с узкими взглядами, преданный рутине.» [БРОКГАУЗ-ЕФРОН], а в *Толковом словаре* проф. Д. Н. Ушакова: «ФИЛИ'СТЕР. [нем. Philister, букв. филистимлянин] (презрит.). Человек с узким обывательским, мещанским кругозором и ханжеским поведением» [УШАКОВ 1940: 4, 1080]. На взгляд Набокова, все персонажи романа заражены филистерскими рефлексам, они «преимущественно заняты материальной стороной жизни.»⁶ (лаконичность данного толкования приурочена требованиям университетской лекции, кроме того Набоков известен своим приемом недоговоренности), данный тип целиком совпадает с самой негативной для него категорией «пошлости». Буржуазная и человеческая трагедия Эммы есть следствие филистерской ментальности. Хотя после беглого чтения из лекции о Флобере явствует, что Набоков-литературовед строго предусматривает классические методы исследования структуры, системы персонажей, жанра и стиля, проблемы периодизации, при этом в качестве новизны включая методы анализа «писательской техники», предвещая тем самым ныне плодотворный метод нарратологии, но явно, что жестом лаконичного указания на слово «филистер», он с нарочной акцентированностью обращает внимание на значение этого слова в европейском сознании. Иначе говоря, ясно, что даже для малограмотного читателя слово актуализирует религиозно-духовный контекст, даже лишившееся своего подлинного значения и перерастая в обыкновенный узус, оно не теряет коннотации духовности. В англо-саксонском культурном развитии семантика слова модифицируется, оно определяется как атрибут человека, который испытывает 'равнодушное или враждебное отношение к культуре и искусствам'.⁷ Если суммировать перечисленные семантические слои, внушается, что под данным понятием, главным образом, подразумевается «отличие духовного». Таким фоном «бездуховности» создается

⁶ "preoccupied with the material side of life" [NABOKOV 1980: 126].

⁷ "a person who is hostile or indifferent to culture and arts" [PEARSALL-HANKS 2003: 1322].

специфическая аура интерпретации, в рамках которого переосмысляются высказывания Набокова.

В этой связи, нельзя забыть, что Флобер является любимым писателем Набокова,⁸ у кого «бездуховность» и «непонимание» представляют собою однородные понятия: У Флобера, по теории исследователя акцент падает на проблему культурологических стереотипов, из которых конструируется мир героев: «наивный» читатель узнает литературный стереотип, и немедленно идентифицируется с ним, а «умный», узнав его, следовательно, в адекватной мере, будет держаться в стороне, присоединяясь к привилегированной авторской позиции иронической объективности.⁹ Набоков, однако, не только издевательски относится к культурным клише, воплощенным в слове-образе, но одновременно заставляет эрудированного читателя реализовать актуализированные всемогуществом слова семантические слои, включая даже фонетические сходства.¹⁰ С такими значительными расхождениями, с точки зрения обращения к слову и культурному факту, ценностные системы двух писателей одинаково сближает герменевтический элитаризм, ибо адекватное прочтение литературного произведения есть водораздел между мирами пошлого и элитарного: грех Эммы Бовари не в том, на взгляд Набокова, что она читает романы (между тем превосходных авторов, Гюго и Сэра Вальтера Скотта), а в том, что она – «плохая читательница» [НАВОКОВ 1980: 136]. Может быть, не будет преувеличением сказать, что литературное наследие Флобера является собою единый корпус произведений, где некоторые темы и мотивы курсируют в отдельных произведениях, такой прием опять-таки роднит двух авторов, в случае Набокова исследователи склонны рассматривать произведения как части огромного метатекста. Стоит отметить, что, на взгляд Набокова, в контрасте с Достоевским, Флобер предстает перед нашими глазами как родоначальник современного романа, обновитель жанра, который впоследствии должен ориентироваться вместо идеологии на эстетику, и с этой точки зрения Набоков чтит французского романиста как автора, возвысившего роман на пьедестал истинного художества.¹¹ Вот почему исключено предположение, что Набоков вовсе не занимался другими его произведениями, хотя в критике отмечалось, что их Набоков не особенно высоко оценивал.¹² Мы имеем в виду философскую драму Флобера *Искушение Святого Антония*, сохранившуюся в трёх рукописных редакциях, над которой, как известно, автор работал до конца жизни. Несмотря на то, что дошедший до нас материал жития Св. Антония отшельника здесь обработан пером беллетриста, в

⁸ Аллюзии, непосредственные намеки, включая устойчивые «комплексы», которыми Набоков «одержим» благодаря известнейшему из романов Флобера, проходят красной нитью в его творчестве, начиная с романа *Король, дама, валет* вплоть до *Ады* (Ср. [COUTURIER 1995: 405–412]).

⁹ Ср. [PRENDERGAST 1986: 189].

¹⁰ Об этом тоже см. [HETÉNYI 2008].

¹¹ Ср. [FOSTER 1993: 14].

¹² Ср. [COUTURIER 1995: 406].

тексте энциклопедически проходит мировая история религий, начиная с эры идолопоклонничества вплоть до эпох средиземноморского религиозного синкретизма. Тип созерцания и подход, наблюдаемые в этом сочинении, характеризуются объективной фактичностью религиозоведческих исследований (по «методу» флоберовский кругозор событий в истории религий однороден с методологией сравнительного религиоведения), с одной стороны, и свойственным теософским взглядом – , с другой. Важно, что вкуче с историческим романом *Саламбо*, и повесть *Иродиада* посвящена христианской истории Иоанна Предтечи. Драма *Искушение Святого Антония*, однако, служит отличным примером, что если даже Флобер имел весьма критическое отношение к историческому христианству (свидетельства тому в обилии встречаются в «Флоберовской энциклопедии», вышедшей под названием *Лексикон прописных истин*, – проект, оставшийся неоконченным), остатки дилеммы гармонизации начал плотского и духовного рассматриваются под углом зрения христианского мышления, которым пропитана мысль эпохи.¹³ Автор оказывается превосходным знатоком религиозных систем. Следуя в этом духу герменевтики Гадамера, заглянем в библиотеку Флобера: каталог свидетельствует, что он углублялся в чтение разных капитальных сочинений по истории каббалы, астрологии, магии, мистики, религиозных обрядов и с большим любопытством штудировал апокрифы: L' Abbe Migne *Dictionnaire des Apocryphes*, *Histoire générale des cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde en 7 vol*, Maury *La Magie et Astrologie*, Creuzer *Religions de l'Antiquité en 11 vol*, Reynand *Philosophie religieuse*, и т. д.¹⁴ При рассмотрении осязаемого слоя религиозных мотивов итальянский исследователь Каррара доходит до того, что недвусмысленно выражает убежденность, что все творчество Флобера мотивировано моментом сакрального: «L'importanza della tematica del sacro è evidente già dalla prima opera di grande respiro della produzione di Flaubert.» [CARRARA1988:11]. В этом отношении надобно отметить, что в библиотеке Флобера также имелась богатая коллекция произведений английских романтиков, включая Шелли и Лорда Байрона, большинство которых нередко были затронуты разнообразными учениями мистицизма и

¹³ Идеальная конструкция популярного произведения Флобера не случайно рассматривалась как тайнопись, ориентир и особая модель для младшего поколения русских символистов: По поводу чтения в 1907 г. пьесы Ремизова *Бесовское действо*, Добужинский (который вместе с Мейерхольдом должен был поставить ее и позже, – стоит добавить, – стал мастером рисования Набокова), обращается к пьесе как «русскому варианту» *Искушения Святого Антония*, выделяя в ней увиденный им гностицизированный образ *женской фигуры*: Пьеса «являлась русским *Искушением Святого Антония* с чертями, Грешной Девой, (...) с монастырем и адом, всё в духе русского апокрифа» [Добужинский 1976: 384–385]. Художественное воплощение святого отшельника, благодаря его способностям преодолеть категории времени и пространства, в глазах символистов возвышается на ранг исконного типа теурга-ясновидца. Его промежуточная позиция между мирами снабжает его качеством, к которому, при определении становления кредо символизма, апеллирует Вяч. Иванов. Он ограничивается цитированием восклицания Брюсова, адресованного к Бальмонту: «Мы – пророки, ты – поэт!» (Ср. [ИВАНОВ 1971: 2, 637]).

¹⁴ Ср. [LECLERC 2001:164].

тайных обществ (особенно Бернс, Шелли и Блейк, не говоря уже о Байроне, которого в свою организацию, представляющую собой одну из разновидностей масонства, завербовали итальянские карбонарии.)¹⁵ Что касается жанрового определения драмы *Искушение Святого Антония*, уникальной своим художественным оформлением благодаря также описаниям лихорадочных видений и бреда подвижника и отличающейся от всех остальных произведений ввиду представляемого инвентаря знаний, можно вывести, что читатель скорее имеет дело с философским трактатом или беседой.¹⁶ Рискнем предположить, что, поскольку автор до конца жизни занимался переработкой вариантов, неустанно входившие в ткань драмы идеи и образы закономерно оставляли свой отпечаток и на других произведениях. Так как Флобер в *Лексиконе прописных истин* толкует слово «Библия» как «Самую древнюю книгу в мире» [ФЛОБЕР 1956: 1, 315], интерпретируя тем человеческую культуру как память, восходящую к религиозной письменности и сохранившуюся в виде письменности и усвоенную способом чтения, нельзя не заметить, что такими же факторами мотивированы мысли и видения отшельника, пустынножителя. Чрезвычайно важно, что данная идея не есть новость, преподнесенная автором: он, наверное, заинтересовался историей анахорета по той причине, что в древнейшей грамоте о нем такая мысль уже налицо: автором жития Святого Антония изрекается кардинальный тезис о книге как носителнице памяти: «Молился он часто. Что должно наедине *молиться непрестанно* [1 Сол. 5, 17]; и столько был внимателен к читаемому, что ни одно Слово Писания не падало у него на землю, но все он удерживал он в себе, почему, наконец память заменила ему книги» [разрядка ДЗЙ] [Св. АФАНАСИЙ 1994: 2].

В житии святого, которое, по всей вероятности, послужило главным источником и подтекстом для романа, Флобер явно не только обнаруживает зерно совершенно другого концепта истолкования человеческой культуры, сосредоточенного на феномене письменности, но и в своем произведении обыгрывает это в сценах искушений, где появляющиеся исторически существовавшие и почитаемые божества древнего язычества представляют собой типы мышления, которые, однако, воплощены в соблазнительных богинях и женских фигурах, среди них перед нашими глазами проходят Симон Маг с Еленой Троянской, гностик Валентин, Царица Савская, София-Ахамот, Изида, и т. д. Фигуры, представляющие собою женское начало, доминантно переполняют текст и эксплицитно наделены эротически-порнографическими чертами, контрапунктом которых есть Амморария, единственный девственный образ из юности, который жив в памяти отшельника; ее он вызывает в самые страшные моменты искушений. Дико чередующиеся женские образы, создаваемые как бы абсолютно сознательно с целью раскрыть их – восполь-

¹⁵ О теме британские поэты и секретные общества см. монографию ROBERTS 1986.

¹⁶ Среди истоков, давших стимулы для написания драмы, в критике упоминаются *Фауст* Гете, *Каин* Байрона и *Агасфер* Квинета (Quinet) (Ср. [DIAMOND 1975: 105]).

зуемся термином К. Г. Юнга – архетипичную сущность,¹⁷ словно тенденциозно изрекают мудрости, объясняя сущность собственного «я», как это эксплицитно показывают слова Царицы Савской: «Всех тех, кого ты встречал, начиная с уличной девки, поющей над фонарем, до патрицианки, обрывающей лепестки роз с высоты носилок, – все образы, виденные тобой, все грезы твоих желаний, – проси их! Я не женщина: я целый мир! Стоит моим одеждам упасть – и ты откроешь во мне тайну за тайной! <...> обладание малейшей частью моего тела наполнит тебя более сильной радостью, чем завоевание целой империи» [ФЛОБЕР 1956: 2, 275]. В «каталог» блудных грешниц включена и Елена Троянская, которая появляется Антонию в сопровождении Мага Симона, последний представляет ее как «девушку, бедное дитя», а потом постоянно обращается к ней как *Энной*, объясняя, что она «<...> та, кого зовут Сиге, Энной, Барбело, Пруникос» [ФЛОБЕР 1956: 2, 290]. Согласно толкованию специалистов по истории гностицизма, Энной в сознании древности соответствует «Падшей Софии», «amor descendens» или Афродите площадной, в дословном переводе слово обозначает 'мысль Божию', которая стала в учении Симона способом вселенского спасения.¹⁸ В учениях гностика Валентина Отец, мыслимый как абсолютное трансцендентное начало, единяется с Энной, со своим женским коррелятом, из этого брака рождаются айоны, последний из которых носит имя София [ELIADE 1978: 2, 346–347]. Даже современные историки религии не в силах воздержаться от акцентировки наличия проблемы *Ewig-Weibliche* у Гете и параллели между сюжетом *Фауста* и историей Симона-гностика,¹⁹ спутницей которого являлась Энной, обреченная на блуд, пока она не доходит до покаяния и искупления, которое дает ей ее мистический Жених [FILORAMO 2000: 313]. К ее имени, как это установили исследователи творчества Флобера, восходит и имя заглавной героини романа *Госпожа Бовари* – Эмма. Образ Эммы, *petite femme* постоянно мелькает в чертах женских фигур романов Набокова (к нему он *expressis verbis* обращается как к «маленьким имитациям Госпожи Бовари» [COUTURIER 1995: 409]), гностическая сущность его, пожалуй, нагляднее всего рас-

¹⁷ Склонность раскрыть архетипичную сущность разнообразных явлений с начала века входила почти в повседневный лингвистический узуз: Такая тенденция сказывается в эссе Ходасевича (близкого друга Набокова, внушившего последнему тему ст. *Лилит*), который, чтобы передать высшие онтологические категории жизнь–потусторонность–смерть–вечность–идеальное состояние человека, обращается к символическим именам, обозначающим разновидности женского начала, как это делается в его эссе о Ф. Сологубе: смерть и жизнь суть состояния мимолетные, где ценности прикреплены к образам Евы и Лилит: «По сравнению с утраченной и вечно искомой Лилит, эта жизнь – Ева [по слову Сологуба] "бабица дебелая и румяная"» [ХОДАСЕВИЧ 1976: 170].

¹⁸ „L'apôtre Pierre se heurta au mouvement simonien en Samarie, où Simon se proclamait «la Puissance du Dieu qui est nommé Grand». En effet, il était adored comme le «premier Dieu», et sa compagne, Hélène découverte par Simon dans un bordel, à Tyr, était considérée comme la dernière et la plus déchue incarnation de la «Pensée» de Dieu (*Ennoia*); rachetée par Simon, Hélène-Ennoia était devenue la moyen de la rédemption universelle. » [ELIADE 1978: 2, 344].

¹⁹ Ср. [FILORAMO 2000: 313, ELIADE 1978: 2, 344].

крывается в образе Эммочки в романе *Приглашение на казнь*.²⁰ На наш взгляд, данное явление можно классифицировать как «латентный мистицизм» Флобера.

Здесь представляется уместным учесть близость символистов-соловьевцев к аналитической психологии К. Г. Юнга: «довременные подлинники» Вяч. Иванова соответствуют термину «архетип», благодаря этому видно, что они шли параллельными путями, по этой причине раскрытые им идеи относительно женского принципа особенно драгоценны.

Гностико-христианское женское начало в обеих ее аспектностьях – Софии Небесной и Софии падшей – трактуется и в разнообразных версиях русской софиологии, начиная с философских сочинений Вл. Соловьева вплоть до теодицеи Отца Флоренского, не говоря уже о плодотворнейшей эксплуатации и истолкованиях образа Софии в эпоху символизма (Блок, Андрей Белый, Вяч. Иванов). И Вл. Соловьев, и П. Флоренский тоже изучают гностический аспект мифологемы и философемы Софии.²¹ Как Соловьев, так и его преемники Сергей Булгаков и Флоренский узрели в элементах русской софийной традиции некий далекий эквивалент русского почитания Богоматери и западноевропейского культа Девы Марии.

Флобер, кажется, проделывает свои религиозно-исторические исследования в подобных направлениях, ибо в первую редакцию *Искушения Святого Антония* он намерен был встроить сцену явления Антонию статуи Девы Марии, которую святой должен оживотворить. “The image of the Virgin Mary is presented at the beginning as an object that in its physical reality is outside of and separate from Antoine. (...) Yet it is only a statue and for it to become really alive, Antoine must transform it” [GINSBURG 1986:59]. Появляется Голос – смесь сознательного и бессознательного Антония – и побуждает его созерцать ее, иными словами, одухотворение статуи должно совершиться посредством очей, чем как бы внушается развитие «внутреннего зрения» и магическая, чудотворная сила человека, овладевшего таким знанием. (Должно быть, Набоков был знаком с разными рукописными вариантами произведения Флобера, это явствует из переписки с Уильсоном.²²) Драма сконцентрирована на латентной мысли о приобретении высшего знания: мучения анахорета, его стремление освободиться от пошлости приходящих ему в ум несовершенных по закону человеческого мышления идей свидетельствуют об этом. Венчание трудов, развязка, в общем, безусловно сравнимы с процессом очищения акта инициации, где, становясь безумным, святой достигает блаженного состояния, и в ней сообщается о новом Антонии, если угодно, – перерожденном духом, готовом с радостью и благодарностью, в ключе пантеистическом, принимать в себя вселенную, единяться с Нею. Это проявляется как реализация священного Эроса: «О счастье, счастье! я видел зарождение жизни, я

²⁰ Подробнее об этом см. [КОЗЫРЕВ 2007, HALNÁDY 2002: 235–272, JÓZSA 2001: 123–172]

²¹ Ср. NABOKOV–WILSON 1979: 243]

видел начало движения! Кровь в моих жилах бьется так сильно, что она сейчас прорвет их. Мне хочется летать, плавать, лаять, мычать, выть. Я желал бы обладать крыльями, чешуею, корой, выдыхать пар, иметь хобот, извиваться всем телом, распространиться повсюду, быть во всем, выделяться с запахами, разрастаться как растения, течь как вода, трепетать как звук, сиять как свет, укрыться в каждую форму, проникнуть в каждый атом, погрузиться до дна материи, – быть самой материей!» [ФЛОБЕР 1956: 2, 356]²³ Если даже учесть весьма скептический тон Флобера, маркирующий его дистанцированную позицию относительно христианства, в его высказываниях ирония и фактичность одинаково наличествуют. К примеру, определением «Католицизм – очень благотворно повлиял на искусство» выражается не только язвительная ремарка, а, в равной степени, – констатация факта, что европейское искусство, в частности, рождается благодаря противоречивому процессу усвоения европейцами христианского сознания [ФЛОБЕР 1956: 1, 323]. В глубине общего места «Христианство – освободило рабов» зашифрованы не только многосторонние потенциальные отклики на историко-социальный строй, но также осознание факта, что миссия христианства, несмотря на сложное в нем положение индивида, состоит в признании человеческого достоинства и выступает как потенциальный путь к посвящению, основанный на свободном выборе. (339)

Аспекты мариологии и гностической Девы ощущаются и в романе *Госпожа Бовари*. Темы сизигии, иными словами – иератической свадьбы, единения с Христом и общения со сферой трансцендентного в истории заглавной героини явно подхвачены в начале 6-ой главы, повествующей о жизни Эммы с детских и монастырских лет воспитания до знакомства с Шарлем. Любопытно, что в то время как она превосходно разбирается в теоретических вопросах религии, зная катехизис наизусть («когда господин викарий задавал трудные вопросы, отвечала всегда она»), вместо вербального участия в службе, она как бы персонально-интимно, путем словно индивидуально выбранного личного религиозного опыта переживает чуть ли не экстатическое единение со Спасителем: «За обедней, вместо того, чтобы вслушиваться в молитвенные слова, она разглядывала в своей книжке благочестивые картиночки в голубых рамках; ей нравились и больная овечка, и сердце Христово, пронзенное острыми стрелами, и бедный Иисус, падающий под тяжесть креста. Умерщвляя плоть, она однажды попробовала целый день ничего не есть. Она придумывала, какой бы ей дать обет.» (64–65) Мотив экстаза, столь многосторонне отработанный и в художественных формах, и в конкретизи-

²³ Амбивалентность автора относительно финала отражается в разных вариантах драмы: данную формулировку, по мнению исследователя, можно интерпретировать либо как ересь «стать материей», либо в качестве выражения желания воссоединиться с Богом. (“The first version ends with a moment of perfect equilibrium between Salvation and damnation /Antoine is praying while the devil is laughing./ (...), the third version ends with Antoine’s desire «to be matter» (...), which can be interpreted as the height of materialistic heresy or as the expression of mystical reunion with God” [GINSBURG 1986:56].

рованных теоретических концепциях, созревших к началу века, приобретает особое место в философствованиях представителей русского символизма, и, в равной степени, в ракурсе поэтики и в связанном с нею аспекта познавательного процесса, самопознания. Этот процесс достигает своей вершины в приобретении духовного зрения, обусловленном постижением экстаза, который обладает ритуальными, религиозными коннотациями (особенно в системе дионисийства Вяч. Иванова) и в плане эротического переживания культурного факта, артефакта становится познавательным принципом онтологического разряда; например, в эпистемологическом варианте Л. Шестова прямо толкуется примат иррационального, мистического: «Источником нашего высшего познания является эрос и мания, т. е. что увидеть духовным оком – «идеи», – тоже действительную жизнь, дано только тем, кто находится в состоянии безумия, или *экстаза*.» [курсив мой ДЗЙ] [ШЕСТОВ 1963:345] Экстатическое умоисступление равнозначно самопознанию и имманентно обладает моментом трансцендентного как свидетельствуют строки из малоизвестного, неперезданного юношеского стихотворного сборника Набокова: «Хочется экстаза огненных ночей / Хочется увидеть жизнь свою и Бога, / В черных бриллиантах любящих очей» [НАБОКОВ 1916: 47].

Описание короткого церковного эпизода, по некоторой причине, полностью отсутствует в списке, в котором в своей лекции Набоков перечисляет любовные связи Эммы, его он обходит молчанием, однако он подчеркивает, что в развязке романа Эмма опять находит своего последнего возлюбленного – в Христе, тело которого на распятии из слоновой кости, она целует за несколько минут перед смертью: „The ivory body of Jesus Christ on the cross that she kisses a few minutes before her death, this love can be said to end in something like her previous tragic disappointment since all the misery of her life take over again when she hears the awful song of the vagabond as she dies” [NABOKOV 1980: 144]. Горькие обстоятельства смерти Эммы, где обертоны издевательской песни профанизируют страшный миг, архетипически посвящают ее в образ Марии Магдалены.²⁴ Подобным образом, – объясняет Набоков, – раз-

²⁴ Дуализм святого и земного, чередование разнообразных аспектов женственного начала таким же образом совершенно пластично сказывается в своеобразной флорберовской «игре в имена», наблюдаемой в романе *Воспитание чувств*. Этим жестом, на взгляд современного критика, обращается внимание на осложненность обращения Флобера к проблематике отношения имени к его носителю, и, не в последнюю очередь, – на двуликость мысли, ассоциируемой с именем женского персонажа: имя ее *Мария* упоминается только один раз, чем в воображении Фредерика она наделяется качествами невинности и чистоты, чем эксплицитно актуализируется мариологический идейный фон, составляющий важный элемент конструирования женского персонажа: «This is one of the rare occasions in the novel on which Madame Arnoux is referred to by her Christian name. It is of course that most Christian of all Christian names, and the allusions to the Virgin Mary (through the associations in Frédéric's mind with religious notions of purity and innocence) will be clear from the imagery of roses and incense Frédéric invests in the name.» [PRENDERGAST 1986:195] Имени Фредерика, однако, автор не объясняет читателю, таким образом возникает некая асимметричность между «полными» и «пустыми» именами. [там же]

очарованность после мечтаний сублимируется тем, что она обращается к Богу: „When Rodolphe abolishes her lost romantic dream of elopement and a dream life in Italy, after a serious illness she finds a subject of romantic adoration in God.” (144) Стремление Флобера воплотить своим произведением антиномии любви телесной и сакральной лежит, согласно концепции Каррары, в основе самого генезиса романа.²⁵

Флоберу вовсе не чужд такой подход, ибо он очутился лицом к лицу с такой дилеммой, романтическая любовь будто всё время сквозит в его философствованиях и пленяет его писательское воображение, несмотря на его противоречащие этому убеждения, в его неустанных размышлениях по поводу небесного и земного религиозность приковывается к вопросам пола. Сакральное и профанное одинаково сливаются в самую суть того, вокруг чего выкристаллизовывается замысел литературного произведения – как это бросается в глаза в нижеследующем пассаже, – хотя писатель убеждает себя в необходимости «освободиться» от противоположных полюсов дуалистического мышления. Смерть – любовь – религиозность и духовность суть ключевые столпы архитектоники творческой мастерской, где данные концепты аксиоматически по сути взаимосвязаны: каждый предопределен существованием остальных. Наброски сюжетов задуманных произведений, о которых Флобер сообщает приятелю, передают экзотически очерченные силуэты мира под эгидой мистического числа *три* (оно сигнализирует как тройственность вышеуказанных концептов, так и число произведений), где сексуализированный образ Дон Жуана чередуется с болезненным настроением лазарета, образ смертной женщины – с желанием достичь непостижимого: обнять совершенного мужчину, и, наконец, фигура девственницы – с жалкой комедией судьбы, поставленной на сцене, которая меблирована ничтожными реквизитами провинциального огорода, огорода – а не искомого Сада. В посланном из Константинополя и адресованном к Луи Буйле, датируемом 14 ноября 1850 г. письме, свидетельствующем о горьком опыте иронической, мучительной саморефлексии, Флобер это косвенно формулирует следующим образом: «Что касается сюжетов, их у меня сейчас три, а может быть, они сводятся к одному, что крайне досадно; 1) "Ночь Дон Жуана", задуманная в родосском лазарете; 2) повесть "Анубис", про женщину, мечтавшую о любви бога. Это было бы качеством повыше, зато жестокие трудности; 3) мой фламандский роман о *мистически настроенной девушке*, которая умирает *девственницей* возле отца и матери в провинциальном городке, а рядом – огород, засаженный капустой и подстриженными фруктовыми деревьями (...). Издевается надо мной идейное родство всех этих трех замыслов. В первом – ненасытная любовь в форме любви земной и любви мистической. Во втором – та же история, только здесь героиня отдается, и земная любовь не столь возвышенна, поскольку она гораздо отчетливее. В третьем эти формы соединяются в

²⁵ «Intanto va notato che il tema di base di tutti questi prgetti é il rapporto fra amore terreno e amore celeste, fra amore carnale e amore mistico» [CARRARA 1988:21].

одном лице, одна приводит к другой, но героиня подыхает от *религиозной экзальтации*, познав *экзальтацию чувственную*. Увы! Если так искусно производишь вскрытие еще не родившихся *младенцев*, то, пожалуй, никогда их не родишь. Меня ужасает *мое брезгливое отношение к метафизике*. Мне следовало бы, от него освободиться» (все курсивы ДЗЙ) [ФЛОБЕР 1956: 5, 32–33]. Вопреки тому, что, как это отмечалось выше, как для Флобера, так и для Набокова (последний в Флобере узрел квинтэссенциальное стремление к чистейшим формам художества) мельчайшие остатки идеологической направленности воспринимаются как эстетические недостатки – лишить, однако, творческую фантазию или читательское воображение этих «стереотипических» ассоциаций или интерпретаций есть барьер по-видимому непреодолимый. Приведенные строки кончаются осознанием, способом саморефлексии на собственный творческий метод, безысходности вербальной тюрьмы языка,²⁶ чему противоречит собственное отталкивание со стороны автора, как будто он решает стать цензором своей метафизической настроенности. Вдобавок, мы вынуждены учесть, что самый конец письма вновь свидетельствует о том, что *ностальгическое* возбуждение охватывает писателя: «Почему возникает у меня меланхолическая жажда вернуться в Египет?» (33–34) Идея о возвращении сконцентрирована на священном локусе Египта (страна, где Флобер путешествовал до пребывания в Константинополе), будто это Анубис – название будущего произведения, указанного выше, и имя древнеегипетского божества Царства Мертвых, хранителя почивших, – и топоним Египет вместе формируют сигнальные знаки, и не только внушают круговое движение мысли, а – благодаря включению слово-образа Анубис, – и реальное жизненное путешествие Флобера, которое сопровождается размышлениями о творчестве и о созревании художественного творения, наделяется признаками *путешествия по загробному миру*. Протообразом такой творческой модели, кстати, является *Божественная Комедия* Данте, и, само собой разумеется, это детерминирующим образом сближает мир Флобера с творчеством Набокова: среди набокововедов с появлением монографии Вл. Александрова [ALEXANDROV 1991] категория «потусторонность» давно стала чуть ли не магической формулой.

Этим также объясняется, почему Набоков обращает внимание публики университетской аудитории на момент целования Эммой тела Христова в минуту смерти. Истинное искусство принадлежит миру вечности: в этой же лекции такая мысль суммирована в лаконичной формулировке, Набоков, противопоставляя смертность и вечность, эксплицитно отвергает периодиза-

²⁶ Такая лингвофилофская мотивированность везде пронизывает корпус произведений Флобера, он заставляет своих героев и героинь совершить путешествие в мавзолей понятий века, иначе говоря, – в вербальном пространстве, они становятся жертвами мира, построенного из цитаций: «The journey they make is primarily a textual journey through the 'doxal' mausoleum of the nineteenth century, whose exhibits include the discourses of Art, Love, Science, Progress and Revolution. The world they both discover and construct for themselves is a world made of quotations...» [PRENDERGAST 1986: 186].

цию и в случае Флобера, говоря: «The *isms* go; the *ist* dies; art remains.» [НАВОКОВ 1980: 147] – Здесь следует сделать экскурс о тенденциозности такого подхода, причастной к русской литературной традиции. При определении места Флобера зачастую возникают вопросы классификации и спорности наличия духовного начала. Мережковский, как и Набоков, считает формулу «Искусство выше жизни» «краеугольным камнем не только всего эстетического, но и философского мирозерцания Флобера». Эскападу Флобера в литературу, с обращением к образу *Искушения Святого Антония*, он уподобляет бегу христианского «аскета» «в пустыню» [МЕРЕЖКОВСКИЙ 1995: 431] В качестве апологии парадоксальности его веры и скепсиса, Мережковский утверждает, что Флобер «делается благоговейным и верующим, когда дело касается искусства.» (432) Более беспристрастный по тону пассаж посвящается оценке реализма Флобера в трактате *О границах искусства* (1913) Вяч. Иванова. По сравнению с Данте, авторами «высокого символизма» и с искусством, которое интуитивно постигает «высшие реальности», творчество Флобера маркируется всего лишь «точкой трансцендентного созерцания» на чертеже Вяч. Иванова. [ИВАНОВ 1971, 2: 645] Вопреки своей сдержанности, Иванов видит в творениях Флобера проявление истинной цели искусства, сгущенной в формуле «a realibus ad realiora»; высшая ступень сознания гарантирует художнику возможность господствовать над действительностью, давая четкий, пронзительный взор: видимым станет «все сокровенное в теле живых, однако «〈...〉» высшее же, что вознесено над этою сферой, как и то сокровенное, что таится, замкнутое телесностью, внизу, вовсе не видимо ни для художника-Флобера, ни для Флобера-человека.» (645) Бесспорную заслугу, высокие качества такого типа искусства Вяч. Иванов все-таки признает: «И, однако, лишь пребывание поэта в плане этой сверхчувственной отрешенности и лишь нисхождение его сверху к мельчайшим подробностям малых реальностей делает последние, без идеализации, не ничтожными, но более важными и знаменательными, чем если бы они были изображены тем, кто бы сам был запутан в серые сети их паутинных чар.» (639) Из этих слов ясно, что Иванов видит ключ ценностей творчества Флобера в преодолении миметического принципа.

Возвращаясь теперь к интерпретации Набокова, мы видим, что в подобном духе, героиня романа об адюльтере, благодаря детальному анализу текста, проделанному Набоковым, приобретает черты какого-то вечно существующего женского принципа, он с чуткой последовательностью прослеживает структурную сеть цветовой символики, пронизывающую ткань *Госпожи Бовари*. Синяя вуаль Эммы – говорит Набоков – превращается в лазурную окраску, то есть – в фон первого сексуального опыта, в лазурное бесконечное, и в этом же абзаце указывается, что склянка, в которой хранился смертоносный яд, арсин, орудие самоубийства, тоже синего цвета [НАВОКОВ 1980: 162].

Значимость набоковских комментариев, относимых к богатому инвентарю образов в текстуре романа, внушает разветвление ассоциаций: Длинную

синюю вуаль Набоков просто-напросто называет «персонажем» (“a character in its own serpentine right” (162)), наделяя ее эпитетом «змееобразная», таким способом он указывает на символичность ее смысловой ауры: образ змеи, соответствующий в христианской традиции злему, хитроственному, дьявольскому началу, искусителю библейской праистории (в подлиннике набоковской лекции фигурирует малоупотребительное, устаревшее английское слово *serpent*, которое, в отличие от слова *snake* семантически закреплено как некий эквивалент ветхозаветной змеи), одновременно получал мистическое обожание в кругу гностиков, как образ Уробороса, высший мистический символ совершенства и познания, мудрости и вечности. Это есть мотив, который в поэтике Набокова связан с концепцией структуры художественного произведения, который воплощен, в том числе, и в его стихотворении *Лилит*.²⁷ Мотив синей вуали, в свою очередь, и сексуализированность самого образа, ментально вызывают ассоциации со сценой «танца семи вуалей», проплясанного по желанию Ирода Саломеей, известной из истории обезглавливания Иоанна Предтечи в Новом Завете, которая получила художественную обработку в рассказе *Иродиада* (1877) Флобера, потом в трагедии О. Уайльда *Саломея* (1893), которая в свою очередь дала импульс композитору Р. Штраусу для создания одноименной оперы, не говоря уже о варианте Блока, приурочившего элементы сюжета к своим искательствам Вечной Женственности в стихотворении *Венеция II* (1909/1914).²⁸ По сравнению с библейской историей, в произведениях Уайльда и Флобера доминирует жестокая прихотливая коварность и неукротимая женственная чувственность Саломеи, жертвой которых падает Иоанн Предтеча. А в ракурсе русской символистской традиции, образ Саломеи, эмблематично связанный с именем Блока, выступает как одна из аспектностей Софии, заменяя отчасти место Прекрасной Дамы, напоминая некоторые штрихи *Незнакомки*, но приобретая другую семантику: мотив встраивается в гностический, точнее орфический религиозно-философский контекст, где символ отрубленной головы, то ли Орфея обезглавленного, то ли библейского пророка, станет символом поэта-пророка, которому приписана медиумическая роль между сферами эмпирического и абсолюта. В этом процессе женское начало играет необходимую роль, как это, в анализе судьбы Вечно-Женственного принципа, восходящего к имени Вл. Соловьева, выявляет Л. Силард в статье *Ценность как процесс. Белый и Мукаржовский*: «⟨...⟩ андрогинный творец А. Белого творит наедине с универсумом, в то время как в мире Пастернака, да и Булгакова и Бердяева, чтобы творческий акт не был бесплоден, необходимо соучастие вечной женственности, – Маргариты ли, Лары ли... Но существо концепций остается все-таки сходным.» [SZILARD 1988:336] В этом отношении мы вынуждены подчеркнуть, что в 1963 г. в интервью с А. Тоффлером, Набоков, припоминая

²⁷ Детальное истолкование мотива проделано в статье [ЙОЖА 2004:394–398].

²⁸ Об этом подробнее см. [СИЛАРД 1996], то, что тема пляски и Саломеи чрезмерно интенсивно эксплуатируется Флобером, замечено в специальной литературе [BART 1967: 224–225].

наиважнейших авторов своих юношеских чтений, кончает перечень как раз именем Блока, певца Прекрасной Дамы (относительно его сильного влияния он многократно высказывается, к примеру в *Переписке с Уильсоном*), и ставит имена символистов Верлена и Рембо наряду с именем Флобера, тем как бы нарочито внушая родство или взаимосвязанность творчества данных литераторов: “Between the ages of ten and fifteen in St Petersburg I must have read more fiction and poetry – English, Russian and French – than in any other five-year period of my life. I relished especially in the works of Wells, Poe, Browning, Keats, Flaubert, Verlaine, Rimbaud, Chekhov, Tolstoy and Alexander Blok.” [НАВОКОВ 1973: 42–43] В силу этого, с точки зрения изучения женственного начала, контекстуально и концептуально фамилия Блока на некотором уровне сближается с певцом Аннабеллы и создателем Эммы Бовари. Из-за того, что своей поэтикой Набоков полемизирует с разными течениями авангарда, его модель принято считать более близкой к модернизму [FOSTER 1993:18]. И, наверно, из этого вытекает, что практически расхождения между творчеством Рэмбо, Флобера и Блока никак не акцентируются,²⁹ нельзя игнорировать, что том *Цветы зла* Бодлера был опубликован в том же 1857 г., что и *Госпожа Бовари* Флобера. Тип созерцания, характерный для прозы последнего, ввиду выделения архетипичности мотивов и фигур можно сблизить с символистским: в лекции по Флоберу Набоков многократно прибегает к глаголу «символизировать».

Каким образом круг родственных по качеству цветовых атрибутов *голубизна, синева и лазурь*, встречаемых в текстуре *Госпожи Бовари*, интерпретируется в рамках софийного русла русского литературного контекста? Определение Андрея Белого, в предисловии к сборнику *Урна*: «Что такое лазурь? На этот вопрос отвечают розенкрейцеры.» [БЕЛЫЙ 1976: 545] и оно возникает возникает под знаком софиолгоических исканий, и несомненно устремлено к проблеме гностического просветления. Но на мотив *лазури* можно гораздо раньше натолкнуться в цикле *Записки охотника* Тургенева, нередко гостившего в салоне своего близкого приятеля, Флобера. У Тургенева, имя которого никак не соотнесено с софийной традицией, мотив, который фигурирует в соседстве рассказов, изобилующих аллегорическими и символическими образами, в миниатюре *Лазурное царство* (1897), которая базируется на контрасте идеализированного мира и прозаического повседневности, расширяется до ссылки на красоту моря: этим моментом начинается воспоминание о молодости, счастье, любви, если угодно, – об идеальном состоянии человека. Как утверждает исследовательница, Зельдхеи-Деак цветовые эпи-

²⁹ В критике тоже замечалась такая тенденция. Изучая аспекты влияния Флобера на поэтику Набокова, исследовательница Зельдхеи-Деак учитывает вопрос гибкости категории «модернизма», по этой же причине легче понять, почему насчет авторов, канонизированных символистами или реалистами, в сознании Набокова скорее мелькает понятие «родство»: “{...} Nabokov’s boyhood linkage of Flaubert and Rimbaud indicates how his career illuminates the place of the modernists within the vicissitudes of artistic modernity since the mid-nineteenth century” [FOSTER 1993: 17].

теты *лазурный* и *золотой*, благодаря своей перегруженности напластованиями семантических слоев символического разряда в эпоху русской романтической поэзии, в рассказе осложняются мотивом морского путешествия на лодке, последний представляет собою реминисценцию из сонета Данте к Кавальканти [ЗЕЛЬДХЕИ-ДЕАК 1991: 274]. Важно, что в финале рассказа мотивы памяти об *идеальном статусе человека* и потенциальном пути к тому «утраченному раю» почти в романтическом ключе сплетаются с образом женской фигуры, идеализированной и сливающейся в единственную таинственную женскую фигуру – в «*ту*», которая станет кормчей путешественников, другими словами, – водительницей душ, женским воплощением Гермеса: «И *та*, которую каждый из нас любил, – она была тут ... *невидимо* и близко. Еще мгновение – и вот засияют ее глаза, расцветет ее улыбка. Ее рука возьмет твою руку – и увлечет тебя в *неувядаемый рай!*» [все курсивы ДЗЙ]³⁰ Такая формула, кстати, перекликается с определением П. Успенского, рассматривавшего любовь как переход в сферу неизвестного с надеждой познания таинств: «Влияние женщины на душу мужчины и мужчины на душу женщины похоже на влияние природы на человека. Тут действует соприкосновение с той же самой тайной. Точно так же эта тайна влечет к себе и точно так же сильнее всего чувствуется в неизвестном, в новом» [УСПЕНСКИЙ 1991:230]. Здесь в качестве параллели напрашивается и ключевая формулировка Набокова, содержащаяся в стихотворении *Влюбленность*, согласно которой любовь понимается как миг прикосновения с миром вечности: «Напоминаю, что влюбленность, / не явь, что метины не те, / что, может быть, потусторонность/ приотворилась в темноте» [НАБОВ 1997: 475]. По поводу заключительных выводов статьи о рассказе Тургенева ««...» вся та радость, о которой говорится в центральной части миниатюры, невозможна в действительности» [ЗЕЛЬДХЕИ-ДЕАК 1991:276], возникает вопрос о тождественности предсмертных печальных и ностальгических идей автора, которые являются контрапунктом мира «Той», с ощущениями Эммой мира бесконечности – «лазурные волны», которые Набоков выделяет [НАБОВ 1980: 162] – в миги приближающегося счастья. Трудно решить, таинственная «та» в случае Тургенева ближе ли к Музе или к какому-то метафизически осмысленному женскому образу,³¹ однако, на основе эмблематического присутствия в рассказе Данте, что достигается приемом ввода реминисценции, актуализируется Дантов текст, женские фигуры которого – в особенности Беатриче – в русской софиологической традиции прикрепляются к образу Вечной Женственности³²,

³⁰ Цитата из рассказа Тургенева приведена по работе [ЗЕЛЬДХЕИ-ДЕАК 1991: 275].

³¹ Анализ Зельдхеи-Деак, по всей видимости, сконцентрированный вокруг тем, которые в этом позднем тургеньевском рассказе наличествуют как предчувствие главных направлений символистской прозы, достойный внимания уже из-за трактовки проблематики размытости границы между прозой и поэзией, ибо сам цикл носит название *Стихотворения в прозе*.

³² Т. Б. Трофимова в своей работе *Тургенев и Данте. К постановке проблемы* обращает внимание на то, что нельзя недооценивать значение Дантова мира в ракурсе становления принципов художественного мира Тургенева. Исследовательница впервые, пожалуй, делает

связанной с творчеством, и индивидуального гностического пути, совершаемого посредством софийного начала. Мы не в силах судить, насколько мир Данте повлиял на творческую модель Флобера (этот вопрос вообще не затрагивается в исследовательских работах), но первая часть *Божественной Комедии* также имеется в каталоге библиотеки писателя [LECLERC 2001: 161].

Если у Тургенева в выборе образа царства лазури таится ностальгическое апеллирование к идеальному состоянию человека, чем как бы воспроизводится миф об утраченном рае, то в поэзии debutирующего Блока, хотя «тайный зов» Подруги еще не слышен (в соответствии с теперешними документами юный поэт ни строки из сочинений Вл. Соловьева не читал), однако, уже в стихотворении *В болезни сердца мысля о тебе...*, дат. 1 дек. 1898 г., воспетая Муза, хранительница вожделенной «радости нездешней» (благодаря выделенному эпитету наглядной станет ее способность открыть путь в иной мир), словно облачается в ореол лазури: «Надежды нет: вокруг и ветер бурный,/ и ночь, и гребни волн, и дым небесных туч/ Разгонят всё, и образ Твой лазурный/ Затмят, как всё, как яркий солнца луч...» [Блок 1980, 1: 59] Впоследствии, образы *лазури, голубизны и синевы* входят в софийный словарь Блока.³³ В теодицеи Отца Флоренского София-Ходатаица тоже соотнесена со сферой лазури: Флоренский указывает на цветовые окраски софийных икон, принятые в русской иконописной традиции, и сходно с кодом, проявленным в фигуре «Той» Тургенева, недвусмысленно определяет Софию как *водительницу души*: кадуцей в Ее руке на самых древних изображениях новгородского типа – указание на ее «теургическую силу, на *психопомощию*» [курсив ДЗЙ] [ФЛОРЕНСКИЙ 1914: 374]. Наконец, для Набокова, поклонника Блока, в юношеском стихотворении *В церкви*, где описывается церковное свидание с милой абсолютно в духе *Стихов о Прекрасной Даме*, мотив которого Блок, в свою очередь, перенимал из *Vita Nuova* Данте, в качестве благой вести мелькает образ «весенней лазури», а любовь как дар богов представлена как миг

попытку систематически суммировать потенциальное воздействие идейного и поэтического наследия великого флорентийца на творчество Тургенева. Особенно драгоценны, с точки зрения настоящей статьи, замечания касательно параллелизмов между тургеневскими и дантовскими женскими персонажами, с одной стороны, и в отношении концепций философии любви, – с другой. В исследовании доминантно филологического типа, в хронологическом порядке тщательно перечисляются дантовские реминисценции, появляющиеся в тургеневской прозе, на базе текстов пьесы *Нахлебник* (1848), повести *Фауст* (1856), романа *Дворянское гнездо* (1858), и, наконец, «наиболее дантовского произведения Тургенева» *Вешние воды* (1872). В случае этого произведения обилие приведенных цитат явно внушает, что в постройке женского образа Джеммы, возлюбленной Санина, которая благодаря включению Тургеневым символа Розы сближается с фигурой Беатриче из трактата *Новая Жизнь* Данте, сыграл немаловажную роль тот женский принцип, который доминирует в философии творчества Данте. Эта творческая концепция коренится в принципе сакрального. Кроме акцентировки фона рыцарской (и мариологической) поэзии и мира рыцарства в созидании «*dolce stil nuovo*» у Данте, Трофимова эксплицитно рассматривает поклонение тургеневского героя Санина как прецедент модели блоковской софийно-инспирируемой (*жизнестворческой*) модели поэзии, ибо к тургеневской героине, Джемме она прямо обращается как к «Прекрасной Даме» Санина [Трофимова 2002: 191].

³³ Об этом подробнее см. [JÓZSA 2001: 48–49].

соприкосновения с трансцендентным, в сопровождении цветовой символики лазури: «Лазурный поцелуй дарили небеса <...>» [НАБОКОВ 1916: 5–6]. Повидимому, эта смысловая аура, в которой сфера лазурного понимается в русской литературной традиции, воздействует и на расшифровку Набоковым символики лазури-синевы, использованной в романе *Госпожа Бовари*.

Литература

- СВ. АФАНАСИЙ 1994: Афанасий Святитель Житие Преподобного Отца Нашего Антония // Творения в 4-х тт. Спаса Преображенский Валаамский Монастырь Москва <http://orthlib.ru/ant.html>.
- БЕЛЫЙ 1976: Белый, Андрей. Стихотворения и поэмы. Художественная литература, Москва – Ленинград.
- БЛОК 1980: Блок А. Собр. сочинений в 6-и тт. Художественная Литература. Ленинград
- БРОКГАУЗ-ЕФРОН: Энциклопедический словарь в 82-х томах. Санкт-Петербург. Издательство Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Online: <http://slovari.yandex.ru//dict/brokminor>.
- ДОБУЖИНСКИЙ 1976: Добужинский М. С. Воспоминания. Издательство «Путь Жизни» Нью-Йорк.
- ЗЕЛЬДХЕИ-ДЕАК 1991: Зельдхеи-Деак Ж. Лазурное Царство Тургенева // Könyv Papp Ferencnek. Tanulmánygyűjtemény Papp Ferenc 60. születésnapjára Kossuth Lajos Tudományegyetem Debrecen, 269–279.
- ИВАНОВ 1971: Иванов, Вяч. Собрание сочинений в 4-х тт. изд. Foyer Orientale Chrétienne Брюссель.
- ЙОЖА 2004: Йожа Д. З. Набоковская герменевтика пушкинского мира в стихотворении *Лилит* // Studia Slavica Hungarica, 41 (1996) № 1–4, 209–246.
- КОЗЫРЕВ 2007: Козырев А. П. Соловьев и гностики Изд. Савин С. А. Москва.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ 1995: Д. Мережковский. Флобер // Д. Мережковский. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. «Прогресс». Москва.
- НАБОКОВ 1916: Набоков В. В. Стихи. Изд. Унион. Петроград.
- НАБОКОВ 1997: Набоков В. В. Стихотворения и поэмы. Фолио–АСТ. Москва–Харьков.
- СИЛАРД 1996: Силард Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма// Studia Slavica Hungarica, т. 41 (1996) № 1–4, 209–246.
- ТРОФИМОВА 2002: Трофимова Т. Б. Тургенев и Данте. К постановке проблемы // Русская литература 2002. № 2, 169–181.
- УСПЕНСКИЙ 1991: Успенский П. Искусство и любовь. Фрагмент // сб. Русский Эрос или Философия любви в России. «Прогресс». Москва, 221–231.
- УШАКОВ 1940: Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка в 4-х тт. Государственный Институт «Советская Энциклопедия». Москва.
- ФЛОБЕР 1956: Флобер Г. Собрание сочинений в 5-и тт. Издательство «Правда». Москва.
- ФЛОРЕНСКИЙ 1914: Флоренский П. А. Столп и Утверждение Истины, Товарищество типографии Мамонтова. Москва.
- ШЕСТОВ 1963: Шестов Л. Платон // Мосты, 1963. №10.

- ALEXANDROV 1991: Alexandrov Vl. E. Nabokov's Otherworld Princeton University Press Princeton.
- BART 1967: Bart B. F. Flaubert. Syracuse University Press, Syracuse.
- CARRARA 1988: Carrara A. Desiderio e „sacro” in Flaubert Vita e Pensiero, Milano.
- COUTURIER 1995: Couturier M. Nabokov and Flaubert // The Garland Companion to Vladimir Nabokov. Ed. Vladimir Alexandrov, Garland Publishing Inc. New York and London, 405–412.
- CYMBORSKA-LEBODA 2002: Cymborska-Leboda M. Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej Lublin.
- DIAMOND 1975: Diamond M. J. Flaubert. The Problem of Aesthetic Discontinuity Kennikat Press Corp. Port Washington, New York–London.
- ELIADE 1978: Eliade M. Histoire des croyances et des idées religieuses Éditions Payot Paris vol. 1–2.
- FILORAMO 2000: Filoramo G. A gnoszticizmus története Kairosz Budapest.
- FOSTER 1993: Foster J. B. Jr. Nabokov's Art of Memory and European Modernism. Princeton University Press, New Jersey.
- GINSBURG 1986: Ginsburg M. P. Flaubert Writing. A Study in Narrative Strategies. Stanford University Press. Stanford.
- HAJNÁDY 2002: Hajnádý Z. Sophia és Logosz. Kossuth Egyetemi Kiadó. Debrecen.
- HETÉNYI 2008: Hetényi Zs. Nabokov szinkretikus szövege és a nominalizmus // Szóba formált világ. Budapest (megjelenés alatt).
- JÓZSA 2001: Józsa Gy.Z. Русская софиология и Вл. Набоков. Диссертация на соискание ученой степени Ph.D. Будапешт.
- LECLERC 2001: Leclerc Y. La bibliothèque de Flaubert. Rouen.
- MAUPASSANT 1997: Maupassant G. de Gustave Flaubert Palatinus. Budapest.
- NABOKOV 1973: Nabokov Vl. Strong Opinions MacGraw Hill. New York.
- NABOKOV 1980: Nabokov Vl. Lectures on Literature Weidenfeld and Nicholson. London.
- NABOKOV 1981: Nabokov Vl. Lectures on Russian Literature Harcourt Brace Jovanovich New York.
- NABOKOV–WILSON 1979: The Nabokov–Wilson letters. ed. by S. Karlinsky. Harper and Row, New York.
- PEARSALL–HANKS 2003: Pearsall, J., Hanks, P. Oxford Dictionary of English. Oxford University Press, Oxford.
- PRENDERGAST 1986: Prendergast Ch. The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert. Cambridge University Press Cambridge.
- ROBERTS 1986: Roberts, M. British Poets and Secret Societies. Croom Helm. London–Sydney.
- SKONECNAIA 1996: Skonecnaia O. People of Moonlight. Silver Age Parodies in Nabokov's *The Eye* and *The Gift* // Nabokov Studies 3 (1996), 33–52.
- SZILÁRD, L. 1988: Szilárd L. Ценность как процесс. Белый и Мукаржовский // Studies in Slavic Literatures and Culture in Honor of Zoya Yurieff ed. by M. Sendick. Russian Language Journal. Michigan, 332–337.
- SZILÁRD 2002: Szilárd L. Andrej Belij és az orosz szimbolista regény poétikája. Budapest. Széphalom Könyvműhely.

Abstract

Eternity versus *isms*. Glosses on the Specific Perception of Flaubert in Russian Literary Tradition

The perception of Flaubert in Russian literature demonstrates a certain link to the spiritual entwined with the Gnostic Image of Sophia. This feminine principle latently or explicitly occurring in Russian culture can be envisaged as a potential embodiment of the Muse, without which the act of creation, both in its artistic and religious sense, remains fruitless. Evidently this theory has always been rooted in the Russian tradition of associating aesthetics to religious facts, furthermore the image of Holy Wisdom resulted in various concepts of Eros in Russian philosophy at the turn of the century. This approach would especially dominate the theories of the younger generation of the Symbolist movement: in their essays concerning Flaubertian prose some of them set a high store on addressing the problem of the ideal of Godmanhood, i.e. a secret code in Flaubert's writings. The chief aim of this article is to verify the theory according to which Flaubert can by no means be regarded as a realist, his attitudes towards his own work being rather modernist, as it has been essentially shown by Russian symbolist readings. This idea is also presented in the interpretation of the novel *Madame Bovary* published in the series of college lectures *Lectures on Literature* by Nabokov, who unambiguously touches upon the moments of the spiritual incorporated in Flaubert's oeuvre while entirely rejecting and ridiculing the label of a realist author.

ЗАМЕТКИ К ПРОБЛЕМЕ ОПРЕДЕЛЕНИЯ УТОПИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В РУССКОМ АВАНГАРДЕ

SZAVISZKO Natalia

I.

В этой статье делается попытка определения понятия утопического мышления и выявления основных характерных черт утопической ментальности путем сопоставительного анализа различных взглядов на проблему утопизма, выраженных в концепциях, которые существовали в русской философской и богословской мысли начала XX века, а также в работах современных исследователей русского авангарда.

Большинство репрезентативных представителей авангардных течений в России являлись носителями утопического менталитета, что было отражено в их теоретических текстах и художественных произведениях. К таким художникам можно причислить наиболее крупных и принципиальных деятелей русского авангарда – в области изобразительного искусства это Казимир Малевич, Владимир Татлин, Павел Филонов, в литературе – Велимир Хлебников и Андрей Платонов. Этот тип менталитета проявлялся не только в творческих концепциях названных художников и поэтов, но и в мировоззрении, их бытовом поведении и политических взглядах.

Проблемы утопии, а также влияние русской философской мысли, носящей черты утопического менталитета, на развитие русского авангардного искусства, в частности на творчество Казимира Малевича¹, как одной из центральных фигур русского авангарда подробно исследованы в современном литературоведении. Концепция, предложенная Светланой Казаковой, рассматривает влияние теории философско-математического синтеза Павла Флоренского на становление и развитие беспредметного искусства и теории супрематизма [КАЗАКОВА 1993], Тамара Мадьяроди исследует влияние идей русских космистов (Николая Федорова, Константина Циолковского) на абстрактное искусство Василия Кандинского, и позже на формирование художественных взглядов Казимира Малевича [МАДЬЯРОДИ 1990].

В работе я хотела бы подробно остановиться на работах русских философов начала века Георгия Фроловского и Семена Франка, в которых открыто ставится проблема утопизма в контексте русского религиозного и философского мышления, и что самое существенное для нашей темы, исследуется

¹ В задачу дальнейших исследований автора статьи входит анализ разных типов и форм проявления утопического мышления, характеристика его основных черт с целью последующего определения специфики мышления Казимира Малевича в этом контексте.

проблема реализации утопии и те факты, которые к ней приводят. Анализ этих относительно малоисследованных статей русских мыслителей необходим для восстановления культурно-философского контекста эпохи, который в дальнейшем позволит определить место теории супрематизма и Казимира Малевича в утопической культуре.

II.

Понятие утопии может быть охарактеризовано двумя основными способами: как философско-литературный жанр, в котором изображается идеальное общество и как способ мышления и выражения, носителем которого может оказаться отдельный человек, определенное течение или целая культурная эпоха, как это доказывается в статье Дубравки Ораич на примере русского авангарда [ОРАИЧ 2001]. Углубление в проблематику жанровых проблем утопии выходит за рамки этой статьи, однако мне хотелось бы коротко отметить ее основные характеристики в качестве литературного жанра в современной критической литературе.

По мнению американского исследователя авангарда Гэри Морсона, утопия «часто пренебрегает границей между фантазией и реальностью и соответственно между искусством и не-искусством», которые стремится подчеркнуть высмеивающая ее антиутопия. Утопия, которую ученый характеризует как «пороговый жанр, описывающий пороговую реальность», стремится погрузить читателя в сны и грезы, проводя его через многослойный лабиринт обрамлений [МОРСОН 1991: 246–247].

Немецкий ученый-славист, занимающийся проблемами русского авангарда и теории живописи, в частности с точки зрения утопического мышления, Ганс Гунтер отмечает, что становление утопии как литературного жанра, берущей начало с «Государства» Платона утверждается в конце XVII – начале XVIII веков. Первоначально у Томаса Мора, Томаззо Кампанеллы, Фрэнсиса Бэкона она представлена в виде рассказов мореплавателей и носит характер философских трактатов. Г. Гунтер выделяет две формы утопических поисков – утопия, реализуемая в пространственной сфере, и утопия, развернутая во временном измерении [ГУНТЕР 1991: 253]. Первая форма содержит в себе модель, построенную на описании утопического города, прототипом которого является Новый Иерусалим. В ее центре находятся общественно-государственные и технико-цивилизаторские аспекты жизни, а ее разработка ведет к рационалистической социальной утопии. В центре другой модели, описывающей непринужденную семенную жизнь в исконной близости человека и природы, находится эдемский сад, рай. Ее дальнейшая разработка ведет к пастушеской поэзии и идиллии. Исследователь отмечает, что контуры утопического города, которые могут быть квадратными (город Амарот у Т. Мора) или круглыми (город Солнца у Кампанеллы), стремятся к симметрии геометрических форм, которые символизируют совершенство, неподдающееся дальнейшему усовершенствованию. Здесь прослеживается сходст-

во с тенденцией геометризации форм в абстрактном искусстве. По мнению Г. Гунтера, утопические поиски, реализуемые во временном (темпоральном) измерении, включают в себе деградативную и прогрессивную модель утопии. Деградативная утопия, обращенная назад, исходит из представления об идеальном первобытном состоянии, о «золотом веке», после которого следует ухудшение, а возникшая позже прогрессивная модель представляет собой проекцию мифического «золотого века» в будущее, перенесенного в конец истории. Ученый считает, что обе эти формы утопии можно определить как построенные по «миллениаристской» или «хилиастической» модели. Эта тема подробно разрабатывается и венгерской исследовательницей русской культуры XX века Жужей Хетени [HETÉNYI 1995].

Утопия как способ мышления наиболее ярко выражена в концепциях русского авангарда, который, по мнению хорватской исследовательницы творчества Велимира Хлебникова Дубравки Ораич, является первой целостной утопической культурой в истории Европы, охватывающей все основные области Восточно- и Средне-европейского культурного ареала. При этом исследовательница отмечает, что утопическое мышление и выражение является основной чертой кризисного сознания и подсознания, кризисных и периферических цивилизационных состояний. Этот тип мышления уже не раз возникал в истории в различных сферах культуры, в частности в народно-утопических представлениях, которые как правило составляли тип мышления, альтернативный по отношению к официальной культуре и каноническим религиозным представлениям². Однако именно авангард стал первым целостным утопическим проектом, определившим всю культурную эпоху и систему культур: «До авангардной культуры XX века утопическое мышление и выражение в европейской цивилизации было периферическим явлением: в авангардной культуре оно стало доминантой всех существенных областей от искусства и науки до политики и общества» [ОРАИЧ 2001: 290].

III.

В эпоху авангарда происходит поворот утопического мышления от культуры к природе, что становится новым этапом в развитии менталитета этого типа. Д. Ораич считает, что этот тип мышления и выражения столетиями до появления авангарда был культурным, его проекты давали европейской цивилизации отдых от слишком жестокой гносеологизации, а в авангардной культуре утопическое мышление становится «антикультурным» или «транскультурным»: «Оно разрушало всю совокупную европейскую цивилизацию и создавало или думало что создает, новую, до того времени неизвестную, уже не европейскую, но, как были глубоко уверены авангардные протагонисты, наилучшую – онтологическую цивилизацию» [ОРАИЧ 2001: 291].

² Русские социально утопические народные легенды исследует К. Чистов в книгах «Русская народная утопия» (М., 2003). и «Русские социально-утопические легенды» (М., 1967).

Авангардная культура провела глубинный ментальный и семиотический поворот от центральных европейских моделей мышления и выражения к доцивилизационным, периферическим, внеевропейским моделям. Д. Ораич считает, что русский авангард, совершая попытку антикультурного переворота, стремится уйти от культурных ценностей, созданных предыдущей эпохой русского символизма и ориентиров европейской цивилизации, и восстановить ценности архаические, повысить значимость природы, восстановив с ней связь, утерянную с развитием европейской цивилизации, которая ведет к воскрешению забытых форм и глубинам народного творчества. Новый человек бежит от европейской цивилизации, которую он сам создал, радикально переосмысливая одну из основных антиномий человеческой истории – противоположность природы и культуры. Именно поэтому в начале XX века возникает необходимость заново пересмотреть соотношения этих двух начал. И одним из вариантов теоретического опыта определения нового соотношения между природой и культурой является концепция русского философа Семена Франка, которая пытается преодолеть разрыв, существующий между этими началами и примирить их.

Один из самых значительных религиозных мыслителей первой половины XX века С. Франк приходит к идее Богочеловечества, согласно которой суть мира заключена в человеке, но мир невозможно постигнуть без Бога. В центре ряда его исследований – поиск причин духовного и политического кризиса, потрясшего Россию в 1917 году. В своей статье «Природа и культура», вышедшей в журнале «Логос» в 1910 году, философ обосновывает возможность миропонимания, которое не было бы ориентировано только на природу или только на культуру, но давало бы синтез обеих концепций, брало бы исходной точкой не разрозненность этих противоположностей, а их единство. Это лишило бы смысла противопоставление «природа и культура» и односторонний выбор одного из начал. В концепции, предложенной С. Франком, природа является потенциальной культурой, а в каждом культурном феномене существует память о той природной форме, из которой она выросла:

«Необходимая борьба между „естественным“ и „искусственным“, природой и культурой на каждой ступени бытия, не свидетельствует об их абсолютной противоположности и оторванности, а есть, так сказать форма их необходимого сотрудничества и слитности во всяком бытии» [ФРАНК 1910: 88].

Описывая процесс возникновения культуры, Семен Франк отмечает, что она выделяется из общего начала – природы, как ее «меньшая сфера». Он различает две существующие точки зрения на природу и культуру – физиократизм, возникший в период афинской демократии и ноократизм периода расцвета греческой философии. При этом эти две противоположные концепции возвышают одно и принижают роль другого начала.

Физиократическая концепция опирается на идею метафизической авторитарности природы, как категории безусловной и вечной, и оценки культуры как категории человеческой, а соответственно – относительной и конечной. Античному человеку мир представлялся нерасколотым единством, которое

осмысливалось с помощью привычных категорий человеческой жизни и лишь мысль периода афинской демократии, разрушила многовековые традиции и явилась эпохой произвола и переоценки ценностей. С. Франк считает, что эта эпоха впервые противопоставила культуру (которая имеет человеческое происхождение и отличается от природного мира своей неустойчивостью, произвольностью, условностью) и природу, которая является подлинной реальностью, уходящей корнями в бытие. Со времен афинской демократии противоположность природа и культура проходит через всю историю человеческого жизнепонимания. С точки зрения физиократизма человеческая реальность, относительна, изменчива, зависит от произвола, не прикреплена к центру бытия, из нее рождается искусство – полупризрачное, бесплотное бытие.

«Человек обладает способностью отрываться от всеобщих корней природы, утрачивать связь с почвой, строит свою жизнь по собственному произволу, вне и даже вопреки космическим законам, которым повинуются все остальное на свете. Законы человеческой жизни суть как бы законы второго порядка, идущие вразрез с универсальными законами природы <...> Человек есть, таким образом, двойственное существо: будучи подданным великого космического государства, вместе с тем и творец своего собственного мироустройства» [ФРАНК 1910: 52–53].

В физиократизме *естественным* считается то, что идет из глубины бытия и имеет в нем корни, и именно потому оно является авторитетным. *Искусственным* считается то, что лишено подлинной метафизической основы, а потому и не авторитетно. Культура есть нечто низшее по сравнению с природой по порядку и значению. С другой стороны, культура означает также совокупность того, что разумно и создано человеком для самого себя. Культура является незаконным нарушением порядка природы, она может означать и преодоление этого порядка, самоосвобождение человека от власти природы.

Эпоха греческой философии, отмечает Семен Франк, дает противоположную оценку, создавая ноократическое понимание, где природа является низшей слепо-стихийной ступенью бытия, которой противостоит высшая степень – культура. С ее помощью человек возвышается над природой, восстает против власти слепых и равнодушных сил и создает мир, который стремится к благу. В этой концепции «искусственность» равняется «искусности», то есть является тем, на чем лежит печать разумности. В том, что человек отрывается от природы и становится устроителем нового бытия, сказывается торжество разумного начала над естественной необходимостью и слепотой. Физиократизм негативно оценивает восстание человека против природы, этот бунт рассматривается как недопустимое своеволие раба против властелина, ведущее к анархии и распаду, с ноократической же точки зрения это восстание оценивается позитивно, как желанное освобождение высшей силы из под гнета низших.

Делая попытку примирить эти две противоположности, С. Франк отмечает, что границы понятий *естественного* и *искусственного* размыты, они являются условными категориями, между которыми могут быть распределены все стороны и проявления человеческого существа:

«С одной стороны все человеческое «естественно», так как вытекает из природы – именно из человеческой природы, с другой стороны все оно «искусственно», так как связано с разумом и сознательной волей, отличающими человека от остальной природы» [ФРАНК 1910: 56].

Согласно концепции философа противопоставление двух различных стихий – природы и культуры – может интерпретироваться в трех различных философских системах. В духе онтологической философии это будет противопоставление двух областей бытия – области космической жизни и области человеческой жизни, в духе кантианского идеализма, где природа есть все вообще объективно-реальное, тогда как культура есть идеальная оценка и нормировка сущего, а также в духе феноменологической философии, в рамках которой становится возможным сближение и даже синтез этих двух противоположных начал. В пределах феноменологической философии, открывается возможность преодоления теоретически одностороннего натурализма и идеализма, так и практической односторонности физиократизма и ноократизма.

В то же время в этом возможном синтезе природного и культурного начал мы можем опознать одно из основных стремлений русского авангардного искусства – попытку сближения продуктов художественного творчества и природы, восстановив в культуре природное начало. В авангарде с новой силой звучит проблема взаимоотношения категорий естественного и искусственного, космического и человеческого. Мысли Семена Франка в некоторых местах оказываются созвучны той характеристике, которую Д. Ораич дает русской авангардной культуре как новой «онтологической цивилизации», в которой восстановилось бы единство природного и культурного начал.

Неслучайно именно идеи русских философов-космистов, содержащие установку на восстановление забытых связей между человеком и природой-космосом, сильно повлияли на становление русского авангарда, который вообще в большей степени, чем западные течения испытывал на себе воздействие философских идей своей отечественной культуры. Исследовательница русского авангардного искусства XX века Тамара Мадьяроди считает, что важнейшей идеей русского космизма является идея объединения людей не на основе христианских воззрений, либо идеологических и социальных платформ, а на общности взглядов и действий по отношению к природе и к космосу. В качестве примера сходства философии космистов со взглядами русских авангардных художников она приводит размышления Василия Кандинского, считавшего, что картина как результат духовного творчества художника подобна произведению природы, во всех внешних формах которой обязательно скрыто духовное, а форма и краска являются лишь средством на пути

великой духовности. По мысли В. Кандинского, картина наделяется самостоятельной жизнью, уподобляется природе, «становится личностью, духовно дышащим субъектом, то есть происходит отождествление картины с живым организмом [КАНДИНСКИЙ 1967].

Исследовательница считает, что идеи космизма, оказали не менее сильное влияние на формирование концепций живописи Казимира Малевича и Павла Филонова, возродив в их творчестве новое понимание связей человека и космоса. Она отмечает, что русский космизм как философская система вбирает в себя утопические представления и естественно-научные идеи многих мыслителей России от Одоевского до Федорова и Циолковского.

Для космистов природа не объект, который наблюдается извне, а мир, вселенная, космос, элементом которого является человек и в котором он строит свою жизнь как мировое, а не только как земное событие. Вместо антропоцентризма, выдвигаемого предыдущей эпохой, выдвигается антропокосмизм, ядром которого становится отрицание прежнего постулата, что человек есть центр мироздания, так как в космосе вообще нет центра. Создавая свою космическую утопию философ Н. Федоров посягает на весь природно-мировой порядок, говоря о необходимости сознательного управления эволюцией, об идее «правлящего разума природы». В философии космизма человек становится субъектом обратного воздействия на породившую его природу для ее преобразования и одухотворения. В авангарде подобной функцией наделяется картина-субъект. Идея космистов о том, что природа существует как субъект своих многообразных изменений и превращений созвучна стремлению авангардных художников уподобить свои полотна произведениям природы (картина как дышащий субъект или живое существо у В. Кандинского или пульсирующий организм у П. Филонова³). Авангарду, стремящемуся изменить структуру мышления человека XX века, близки и мечты космизма об отрыве от шара земли, о полном обновлении планеты, овладении и переустройстве космоса и Вселенной. Сам художник уподобляется природе-вселенной, его деятельность становится частью природного процесса. «В контексте идей русского космизма художники-авангардисты выводили свое искусство на орбиту вселенского масштаба. Наступление нового исторического времени переживается ими как будущее космическое обновление всей планеты. Рождается представление о новом мире как о едином развернутом во времени и пространстве организме, в котором прослеживается путь глубинной биодинамики бытия <...> все рассматривается в состоянии постоянного „возрастания“, излучения, движения, всеобщего динамизма» [МАДЯРОДИ 1990: 172].

В новациях К. Малевича прослеживаются многочисленные точки соприкосновения с идеями русского космизма, например установка на типологическое родство своего «духовного я» и «природы-Вселенной», а также идея

³ См. в работе П. Филонова «Декларация „Мирового Расцвета“». («Жизнь искусства», 1923, № 20, Петроград. С. 13–15).

многомерности природы и человека. При этом он придает особое значение творческой интуиции, без которой художник не может прозреть невидимое в природе и охватить всю универсальность связей Вселенной. Эти мысли К. Малевич излагает в многочисленных теоретических трактатах, обосновывающих созданную им теорию супрематизма⁴.

IV.

Д. Ораич отмечает эстетическую (1910–1935), политическую (с сер. 1930-х до середины 1950-х гг.) и философскую (с сер. 1950-х до 1968 гг.) фазы становления утопического мышления. Исследовательница считает, что первая фаза, совершающаяся исключительно в эстетической плоскости обусловлена выражением утопического мышления в искусстве. Именно в этот «художественный период авангарда», по ее мнению, возникли две ключевые в судьбе авангардной культуры модели: антикультурный и транскультурный утопизм. В качестве примеров, иллюстрирующих два пути развития авангарда, Д. Ораич приводит концепции, созданные Алексеем Крученых и Велимиром Хлебниковым в области литературы.

Путь художника, так и не успевшего осознать разрушительные последствия воплощенной утопической мечты, оканчивается в 1935 году, то есть в самом начале следующей фазы развития авангарда – политической, которая переходит из области искусства в сферу жизнедеятельности⁵. По мнению Д. Ораич, в этой своей фазе утопическое мышление и выражение, пройдя путь от искусства к политике, набирает силу и начинает действовать тоталитарными методами, принудительно навязывая человеку реализацию мечты об идеальном мире. Теперь утопическое мышление входит непосредственно в жизнедеятельность человека, проникает в принципы управления государством, регулирует общественные отношения. В процессе реализации утопия, основанная на мечтах об идеальном обществе, вынуждена выработать механизм, обеспечивающий ее воплощение, который зачастую навязывается людям помимо их воли и допускает жесткие меры во имя светлой мечты. Проникая в область политики, утопическое мышление, подобно аналогичным амбициям в искусстве, начинает претендовать на мировое господство, постепенно превращаясь в тоталитарную идеологию с огромным аппаратом «необходимых» мер.

⁴ См. его работы «О Новых системах в искусстве» (1919), «Обрученные кольцом горизонта» (журнал «Анархия», 1918), «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика» (1922) и другие, переписка художника с Гершензоном, Матюшиным, поэзию К. Малевича середины 1910-х г. (особенно четко эти мотивы прослеживаются в т. н. «литургийных циклах»).

⁵ В 1913 году К. Малевич создает первый и наиболее известный манифест супрематизма – «Черный квадрат», в период с 1919 по 1922 год в Витебске утопические мечты художника о «супрематической перестройке» мира получают реальное воплощение в конкретных художественных проектах, но уже в конце 20-х годов надежды о мировом господстве супрематизма осознаются им как неисполнимые, и светлые супрематические композиции уступают место загадочным постсупрематическим полотнам.

Д. Оранич считает, что в третьей, философской фазе в Восточной и Центральной Европе было создано огромное царство реализованной утопии, в то время, когда в Западной Европе утопическое мышление и выражение еще раз ожили в искусстве (авангардный театр Брехта, различные неоавангардные течения). Эти мысли исследовательницы о путях реализации утопии созвучны концепциям выдвинутыми крупными мыслителями начала XX века Семеном Франком и Георгием Фроловским.

V.

В период зарождения авангардной культуры понятие утопии остается одним из активно обсуждаемых вопросов в философии, в том числе и в русской. Здесь будут рассмотрены лишь две из концепций об утопическом мышлении русской философской мысли начала века, представляющие для нас интерес потому, что их возникновение в 1920-е годы совпало с самым началом перехода авангарда в политическую фазу, предупреждая о тех опасностях, которыми чреваты перспективы его реализации. Нам хотелось бы сопоставить и выделить общие черты в двух концепциях утопизма: в богословской концепции религиозного мыслителя начала века Георгия Фроловского, изложенной в работе «Метафизические предпосылки утопизма» (1923–1926) и в концепции философа Семена Франка, сформулированной в его статье «Ересь утопизма» (1926). Это сравнение представляется важным с точки зрения выявления схожих моментов в их концепциях при создании системы выявления характерных черт утопического мышления. Наличие общих моментов и идей в творческих интуициях Г. Фроловского и С. Франка говорит также и о существовании такого направления мысли в русской философии, которое стремилось предупредить об опасности попыток реализации утопии, повлекшей за собой не только крах русского авангарда, но и обернувшейся трагедией для всей эпохи.

1. Понимание утопии, как греха, ереси, языческого соблазна. Идея правомерна, пока не претендует на реализацию

Оба философа определяют утопию, прежде всего как идею, в корне противоречащую основам христианского миропонимания. Религиозный философ-историк Георгий Фроловский, предложивший богословский взгляд на проблему утопического мышления, характеризует утопию как «языческий соблазн», сопровождающий человечество «на путях поиска истины»:

«Утопизм есть постоянный и неизбывный соблазн человеческой мысли, ее отрицательный полюс, заряженный величайшей, хотя и ядовитой энергией <...> Утопизм, это – сложное, многоэтажное духовное здание. В краткое, односложное определение не сжать его сущности. Приходится по слоям раскрывать его аксиоматический фонд, не всегда ясно и отчетливо сознаваемый» [Фроловский 1990: 409].

Семен Франк, в свою очередь, дает утопизму аналогичную характеристику, определяя его как «ересь», «богоборчество», «извращение христианской мысли»:

«Утопизм есть типический образец ереси в точном и правомерном смысле этого понятия – именно такого искажения религиозной истины, которое увлекает человека на ложный и потому гибельный путь» [ФРАНК 1191: 379].

Первоначально благие намерения утопии в ее стремлении поправить существующие в обществе ошибки, прежде всего неравенство, перерождаются в богоборческие попытки исправить все мироздание, то есть изменить волю божественного Провидения. С. Франк называет утопизм восстанием человеческой нравственной воли против творца мира и против самого мира как его творения, отрицание догмата грехопадения. Ответственность за земную неправду утопизм возлагает не на власть греха в мире, а на некие иные силы, повинные в неправильном устройстве мира, и, даже на инстанцию, сотворившую мир. Согласно учению гностиков, в идеях которых философ видит подлинный источник утопизма, мир сотворен злым Богом, а Бог любви и правды, откровение которого принес Христос, есть совсем иной Бог, чем творец мира. Отсюда вытекают попытки аскетического бегства человека от мира. Попытки утопизма преобразовать «космос», с точки зрения христианской мысли, являются греховными по своей сути, в которой уже заложены дальнейшие трагические последствия реализации утопии. Однако, при этом, оба мыслителя считают стремление утопического мышления правомерным лишь до той степени, пока оно остается в рамках идеальных представлений, ошибка же начинается тогда, когда совершаются попытки реализовать утопию в рамках земного бытия. Г. Фроловский считает, что достижение цели, выдвигаемой утопическими концепциями, невозможно, так как они содержат в себе внутреннее противоречие:

«В несдержанные утопические чаяния уводит совсем не только необузданная фантазия отдельных безответственных фанатиков, но и какая то роковая последовательность самой трезвой мысли. <...> Утопических выводов требует с неотразимостью какая-то изначальная аксиома» [ФРОЛОВСКИЙ 1990: 408].

Семен Франк, в свою очередь, также отмечает, что пока утопический замысел остается мечтой (утопии Платона, Т. Мора, Кампанеллы), его внутренняя противоречивость остается скрытой, она обнаруживается только на практике. Рассматривая социалистические программы как одну из попыток реализации утопического замысла, философ называет социалистическую утопию «частным случаем утопизма», говоря о том, что этот замысел правомерен и бесспорен как идея, но в реальности вырождается в деспотизм и тиранию [ФРАНК 1991].

2. Цель утопии – создание Небесного града

Основное заблуждение и искажение утопизмом христианской идеи, по мнению обоих философов, заключается в его стремлении создать идеальное государство с совершенными общественными отношениями, «Град Божий на Земле». Именно в этом стремлении заключено основное противоречие утопизма и христианства, говорящего о невозможности выполнения этой задачи в пределах земного существования. Г. Фроловский считает, что для утопизма характерна вера в завершенность и конец прогресса вообще:

«Это вера в возможность последних слов, в возможность имманентной исторической удачи, окончательной и предельной, хотя и частичной, но которая не допускала бы дальнейших перемен в лучшую сторону» [ФРОЛОВСКИЙ 1990: 409].

Представители утопического мышления верят в окончательное осуществление в рамках истории «беспорочного общественного строя», в осуществимость «земного града», в достижение совершенства в социальном строительстве – то есть такого состояния, которое исключает возможность дальнейшего улучшения. Таким образом, считает Г. Фроловский, категория «задания» в реализации утопии устраняется, и это лишает человека способности к творчеству.

Семен Франк также указывает на стремление утопической мысли устроить совершенный мир в границах земного бытия, как на его изначальное и важнейшее заблуждение, искажающее христианское понимание Благой вести Нового Завета о спасении мира и преодолении в нем греха, которое мыслит это спасение принципиально в порядке надмирном, то есть совпадающим с концом этого мира. Спасение означает выход за пределы «этого мира», а потому отвергает мысль о возможности совершенства и полноты блаженства в пределах «этого» бытия. Философ отмечает, что совершенный мир мыслится в апокалипсической вере именно как *новое творение*, то есть новый мир, возникающий после конца, отчетливо отделенный от старого мира Страшным судом. Однако утопизм, напротив, видит новое творение делом устроющей воли, руководимой замыслом утвердить абсолютную правду – «царство Божие на Земле», то есть в пределах этого мира.

3. Институализация жизни

Поверив в возможность осуществления идеала, утописты совершают следующую ошибку, водворяя «Небесный Град» путем упорядочения и регуляции жизни, несоразмерно преувеличивая роль государственных институтов. В обеих концепциях, утопия характеризуется как специфический замысел, согласно которому идеал может и должен быть осуществлен, его реализация как бы автоматически обеспечена неким общественным порядком и организационным законом.

По мысли Г. Фроловского вера в учреждения происходит оттого, что идеальный строй при утопическом мышлении понимается как один из многих разновидностей эмпирического строя. При этом все внимание и усилия носителей утопического менталитета, пытающихся реализовать свои идеалы, сосредоточены на организационной сфере, что отвлекает их от творчества. Из идеологии утопизма вытекает культ «обожествленной организации», во вновь создаваемых институтах «опредмечиваются» первоначально идеальные замыслы усовершенствования, преобразования мира, и происходит их предметная реализация, несущая не благо, как того изначально желали творцы, а насилие, подавление воли, жестокость. Г. Фроловский считает, что ко все более возрастающей роли учреждений ведет склонность утопической мысли рисовать идеальную жизнь исключительно объективно, вечно, предметно. При этом сама вещь, форма быта становится благом и подлежит осуществлению, во что бы то ни стало, и это содержит в себе предпосылки тоталитаризма и диктатуры. В этом «чистом пафосе вещи» мир представляется законченным, а человек – неспособным внести в него ничего нового. Последнее основание утопического мышления к „вещному“ идеалу, считает Г. Фроловский, коренится в универсализме. Его же рождает сознание того, что человек может действовать в мире, но на мир он воздействовать не может. Индивиды служат прогрессу, а все прожитое накапливается, сберегается мировой памятью, но сам по себе человек – ничто. Мир в целом живет и развивается за счет гибели всякого отдельного существования.

«В этом замкнутом всеединстве нет места для самоопределения и свободы<...> Свобода и творчество присущи только всеединному, значима только целокупность <...> Пафос коллективизма питается натуралистическим восприятием мира как всеединства, тяготеющего к законной организации всех своих вещных сил» [Фроловский 1990: 415–416].

Утопической волей движет постулат всецелой рационализации общественной жизни, для нее характерно стремление к мелочной регламентации, бюрократизации. Подобный процесс происходит не только в социально-политической сфере, но и в сфере искусства, в ходе реализации художественных утопий. Так, в период расцвета русского авангарда Казимир Малевич – автор идеальных и идеалистических проектов разрабатывает рациональную систему обучения искусству и применяет ее на практике в начале 20-х годов, преподавая теорию искусства в Витебском народном художественном училище. Само объединение супрематистов – устроителей нового искусства (УНОВИС), лидером которого был К. Малевич, создавалось по примеру партийной организации и регламентировалось жесткими правилами и порядками. Этот пример еще раз указывает на характерную для представителя утопического мышления черту – его жизнь проходит в вымышленной реальности, а абстрактные схемы заслоняют действительность и кажутся ему более реальными, чем мир действительный. По мысли Г. Фроловского утопические идеалы всегда носят абстрактный характер, строятся силой отвлечения.

С. Франк высказывает аналогичные мысли, особенно подчеркивая тщетность попыток регламентации жизни, которая являясь органическим творчеством может совершаться только в стихии свободы, подавление свободы вскоре парализует жизнь и силы добра, вне действия которых невозможно никакое совершение жизни.

«Утопизм – есть замысел спасти мир, утвердить царство добра с помощью реформы порядка и устройства жизни <...> Никакое принуждение, никакой закон, который есть всегда приказ или запрещение, никакие даже самые суровые кары не могут ни сущностно уничтожить ни атома зла, ни сущностно взрастить ни атома добра» [ФРАНК 1991: 383].

Семен Франк также считает, что для утопической мысли характерно преувеличение нормальной функции нормирования человеческой жизни, т.е. функции закона, который может ограничить произвол, но не может устранить факт греховности человеческой природы.

«Ересь утопизма можно таким образом определить как искажение христианской идеи спасения мира через замысел осуществить это спасение принудительной силой закона. Поскольку идея закона есть руководящая идея ветхозаветной религии, ересь утопизма оказывается искажением христианского сознания в направлении ветхозаветных представлений» [ФРАНК 1991: 386].

Согласно концепции С. Франка, в утопической идее искажается идея спасения в направлении ветхозаветной теократии, появляется намерение спасения мира через утверждение в нем праведного порядка или закона, через государственное принуждение.

Эти мысли Г. Фроловского и С. Франка созвучны концепции Николая Бердяева о противопоставлении принуждения (несвободы) и свободы (свободы творчества), заключающейся в том, что управляющей силой выступает Бог, но главная роль принадлежит человеку как носителю свободного начала. Свобода человека каждый раз проявляется в акте творчества, преодолевая отчужденность, безличность, вражду⁶.

4. Путь от институализации к деспотизму: требование «тысячи голов»

Попытки насадить новые порядки, которые в итоге должны привести к царству справедливости в реальности, приводят к усилению роли учреждений и строгой регламентации жизни, и в конце концов, влекут к возникновению тоталитаризма и деспотии. Ценность человеческой жизни утрачивается, ради идеала оправдываются любые жертвы, «благо» навязывается людям, возникает необходимость насильственно даровать людям счастье. Отсюда происходит диктаторский и деспотический пафос при реализации утопии.

⁶ См работы Н. Бердяева «Миросозерцание Достоевского» (Praha, 1923) и «Смысл творчества» (1916, Собрание сочинений. Париж, 1983–1991. Т. 2.).

«За антииндивидуализмом утопического мировоззрения ясно просвечивает разорванность личного самосознания, слабость волевого самоопределения. Здесь истоки утопизма – в интуитивном соотнесении себя и другого, себя и мира» [ФРОЛОВСКИЙ 1990: 414].

Г. Фроловский считает, что этот тип мышления уничтожает личность, индивида, считая более важным не человеческое, а космическое, здесь уравниваются различные категории, такие как «факт – ценность», «человек – природа», «личность – другой». Размышляя о главном парадоксе утопизма, заключающемся в том, что при его реализации благая мысль ведет к непомерному злу, Семен Франк пишет:

«Утопизм – есть замысел в корне пресечь опасность вырождения свободы во зло через принудительное водительство общественной жизни волей к добру – в этом состоит философская идея тоталитаризма, как она была выражена еще у Платона <...> Утопизм, уповающий на осуществимость полноты добра через общественный порядок имеет имманентную тенденцию к деспотизму, со всем что есть злого и губительного в деспотизме» [ФРАНК 1991: 384].

Философ считает, что истоки нравственного безумия утопизма коренятся «в порочности устрояющей воли, первоначально руководимой благим побуждением», которая принесла человечеству огромные страдания. С. Франк отмечает, что утопизму не только никогда не удавалось на практике осуществить поставленной им цели, но он всегда приводил к результатам прямо противоположным:

«Можно сказать что никакие злодеи и преступники не натворили в мире столько зла, не пролили столько человеческой крови, сколько люди, хотевшие быть спасителями человечества <...> Он всегда приводил не к добру, а к злу, не спасал, а губил жизнь» [ФРАНК 1991: 380].

Формулируя свое понимание утопизма С. Франк называет его «путем от святости к садизму», где из «страстной любви к живым людям рождается беспощадная жестокость к ним же», поскольку они являются помехой при осуществлении порядка, долженствующего обеспечить их же благо, а спасители человечества превращаются в бессовестных злодеев и кровожадных тиранов. В духе концепции философа, сущность утопизма состоит в замысле построить совершенно новый мир, через принудительное утверждение в нем праведного порядка, что, как следствие, превращает утопизм в богоборчество, в восстание человека против Бога, сохраняя при этом характер христианской ереси только в самой идее спасения и преображения мира. В этой самой существенной черте утопизма уже предопределена его судьба – та роковая диалектика вырождения добра во зло, которая положена в основу понимания утопизма Семеном Франком.

«Подобно Богу человек замышляет сотворить мир из ничего, но он встречает препятствие в лице уже существующего мира, поэтому задача разрушения составляет для него интегральную часть его творческой задачи. <...> Но старый мир сопротивляется своему разрушению, и это упорство представляется утопизму чем-то непонятным, противоестественным. Поэтому оно рассматривается как случайная, частная помеха, приписывается какой-то извращенно-порочной воле. Представляется естественным, что нормальные люди должны согласиться на план построения нового, лучшего мира. Эта извращенная, порочная воля немногих должна быть подавлена и уничтожена, отсюда требование „тысячи голов“» [ФРАНК 1991: 390–391].

Философ считает, что поскольку старый мир имеет некое божественное происхождение, при попытках его разрушения он проявляет неожиданную прочность, о которую разбивается всякая чисто человеческая воля, утопизм роковым образом увлекается на путь беспощадного и все более универсального террора, именно поэтому благодетели человечества становятся его угнетателями, мучителями, разрушителями:

«Посвящая все свои силы бесконечной задаче подавления, разрушения основ мирового бытия спасители мира становятся его заклятыми врагами постепенно попадают под власть своего естественного водителя – духа зла, ненависти, презрения к человеку. Богоборческая антропократия роковым образом вырождается в демократию, которая ведет не к спасению мира, а к его гибели» [ФРАНК 1991: 391].

В процессе реализации утопизм, задуманный для утверждения абсолютной правды на земле превращается в дело убийства реального человека, в уничтожение самой жизни. В духе концепции С. Франка, дело совершенствования человеческой жизни есть дело свободного воспитания и самовоспитания человеческого духа, а реформы должны только создавать лучшие условия для духовного внутреннего перевоспитания человека, а не быть замыслом насильственной его перемены.

VI.

Особенно важно отметить, что две рассмотренные концепции создаются в период расцвета русского авангардного искусства и начала реализации утопии социализма. По мнению ряда исследователей этой эпохи, русская философия начала XX века носила признаки утопического мышления, и даже косвенно спровоцировала попытку реализации социалистической утопии на русской почве. Один из современных философов Г. Тульчинский считает, что русская философия XX века фактически выработала одну из наиболее ярких нравственно-религиозных утопий, что выражено в ее основной мысли – в теме всеединства, опирающейся на идею преображения тварного мира за счет собирательной и устроительной, т.е. космическо-хозяйственной деятельности человека.

По его мнению, социальный идеал общественного устройства в русской философии основан на идее всеединства (соборности, общности), идущей от Хомякова и Карсавина, от космизма Федорова до персонализма Бердяева. Тема всеединства проявляется также в идее софийности, которая распространяется на общественное развитие. Идеал всеединства предполагает возможности его воплощения и с этим, считает ученый, связана ведущая тема российского философствования. «В этой идее звучит стремление к целостности, когда бытие мыслится как совершенное единство. Это целостная система философом, имеющая концептуальным ядром общую направленность. Идея всеединства, соборности – носит характер идеала, а не программу реальных действий. Фактически русская философия выработала одну из наиболее ярких нравственно-религиозных утопий» [ТУЛЬЧИНСКИЙ 1995: 87].

Г. Тульчинский, как мыслитель уже постутопического периода, опираясь на реальные исторические аргументы, констатирует то, что открылось философской интуиции Г. Фроловского и С. Франка в самом начале российского утопического пути. «Исторический опыт России свидетельствует, что попытки реализации утопий оборачиваются насилием над другими людьми, над обществом и природой, которых пытается привести в соответствие. Когда кто-то оказывается знающим как других сделать счастливыми помимо, а то и вопреки их воле. Свобода воли как воля к неволе – российский вариант бегства от свободы выражается в идее особой кротости индивида при особой крутости власти» [ТУЛЬЧИНСКИЙ 1995: 88].

По мнению ученого, идеи нравственного утопизма и максимализма, которые оборачиваются на практике правовым нигилизмом, ведут к насилию и человекоубийству, становятся еще более опасными в сочетании с идеей о национальной исключительности. В российском варианте это идея «третьего Рима» и всемирной православной державы. Исследователь отмечает, что русская религиозная философия оказалась не только несостоятельным противником социализма, но и сама несла в себе изрядный идеал тоталитарного сознания. Г. Тульчинский считает, что русская философская мысль отчетливо выразила некий дохристианский архаический тип умонастроения, созвучный всплеску архаики и смертобожия в большевистской революции и советской России, что можно увидеть и в практике русского художественного и литературного авангарда.

VII.

В настоящей статье остались неохваченными некоторые мысли об истоках и сути утопического мышления, изложенные в работах Г. Фроловского и С. Франка. Одной из таких идей является мысль Георгия Фроловского об антиисторическом уклоне утопического мировоззрения, вытекающая из характерной для утопического мышления идеи создания совершенного общественного строя, равно подходящего для любого народа и общества во все времена, которая была близка большинству представителей русского авангарда.

Более подробной разработки требуют также мотивы веры утопизма в завершенность прогресса, изложенные в анализируемой работе ученого. Художники русского авангарда творили в расчете на будущего потребителя, и для них история совершается ради осуществления идеала, а ее задание состоит в реальном преодолении несовершенства, в искуплении, в преображении. Эти черты в духе концепции Г. Фроловского являются типичными для представителей утопического мышления. Еще одной чертой, которая с точки зрения философа характерна для утопического мироощущения, является «космическая одержимость», заразившись которой человек ощущает себя звеном всеобщей цепи, свою скованность с космическим целым, тягу в океан природы, и одновременно – свое ничтожество перед лицом мировой стихии. Мысли философа о стремлении утопии к вещности и предметности находят свое подтверждение в попытках русского авангарда и особенно К. Малевича превратить в жизнь свои художественные проекты, что на короткое время ему и удалось реализовать в Витебске в период с 1919 по 1922 годы.

За рамками данной статьи остались также и многие характеристики природы утопического мышления, данные Семеном Франком. Это, в частности, мысли философа о том, что утопизм открыто признает себя мечтой о космическом преображении, что подтверждается художественной практикой большинства представителей русской авангардной живописи, и особенно ярко выражено в теории супрематизма. Вера утопизма в то, что преобразование социального устройства должно обеспечить подлинное спасение, то есть конец трагической подвластности человека слепым силам природы и наступления нового неомраченного мира философ считает посягательством на существование «космических законов», которыми являются моногамная семья, государство, частная собственность. Эти стремления зачастую являются характерными для представителей русского художественного и литературного авангарда.

Мало затронутыми в статье остались и некоторые мысли философа о синтезе природного и культурного начал, которые являются крайне важными для авангардной практики. Стоило бы глубже разработать и тему влияния идей русской философии XX века на развитие и становление авангарда, опираясь на материал многочисленных картин, теоретических работ о супрематизме, деклараций, переписки, художественных текстов и поэзии Казимира Малевича.

БИБЛИОГРАФИЯ

- ГЮНТЕР 1991: Гюнтер Г., Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» А. Платонова. // Утопия и утопическое мышление. Сборник. Москва, 252–275.
- КАЗАКОВА 1993: Казакова С., К истокам беспредметного искусства // *Russian Literature XXXIV*, 135–160.
- МАДЬЯРОДИ 1990: Мадьяроди Т., Живописные новации К. Малевича в контексте художественных и культурно-философских традиций России рубежа веков // *Slavica XXIV*, 163–178.
- МАЛЕВИЧ 1995, 2004: Малевич К., Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1, 5, Москва.
- МОРСОН 1991: Морсон Г., Границы жанра: Антиутопия как пародийный жанр // Утопия и утопическое мышление. Сборник. Москва, 233–251.
- ОРАИЧ 2001: Ораич Д., Авангард, как утопическая культура: Велимир Хлебников // *Russian Literature, L*, 287–306.
- ТУЛЬЧИНСКИЙ 1995: Тульчинский Г., Об одной ошибке русской философии // Вопросы философии, № 3, 83–94.
- ФРАНК 1910: Франк С., Природа и культура. // Логос, I, кн. 2, 50–89.
- ФРАНК 1991: Франк С., Ересь утопизма. // Философский альманах «Квинтэссенция». Москва, 378–394.
- ФРОЛОВСКИЙ 1990: Фроловский Г., Метафизические предпосылки утопизма // Вопросы философии, № 1, 21–40.
- НЕТЕНЬИ 1995: Hetenyi Zsuzsa, Размышления о роли эсхатологических чаяний в России около 1917 года // *Russies. Mélanges offerts a Georges Nivat pour son soixantième anniversaire. Rassembles par A. Dykman et J.-Ph. Jaccard. Lausanne. L'Age d'Homme*, 93–100.

Abstract

Notes on the Problem of Definition of the Utopian Type of Thinking in the Russian Avantgarde

In the present study the author attempts to define the Utopian type of thinking, as well as to reveal the typical features of utopian mentality. The author analyzes the theological concept of Utopianism formulated by Georgij Frolovsky, a religious thinker at the beginning of the 20th century, in his article „The Metaphysical Preconditions of Utopianism”, in comparison with the Russian philosopher Simon Frank’s point of view, which he expatiated on his work „Heresy of Utopianism”. Such a comparison does not only reveal the similar traits in their writings, but also helps to define the characteristic features of the utopian type of thinking.

The author also reviews some of the modern research into Russian avantgarde and the problems of Utopianism – for example, studies by the Croatian researcher Dubravka Oraich, or the Russian philosopher Grigory Toulchinsky and others. The works referred to are the basis for further analysis of creativity and art theory by Kazimir Malevich, as a representative of the Utopian type of thinking. The attempt to describe Utopia as a philosophical-literary genre is also undertaken, but the most attention is paid to the concept of Utopia as a type of thinking, capable of being expressed both by an individual oeuvre and by a movement, like, for example the phenomena of the Russian avantgarde.

As the epoch of the avantgarde experienced the turn in Utopian thinking from culture to nature, it is relevant to examine the similarities of those two initiatives. Therefore the author gives ample consideration to Simon Frank's work „Nature and Culture”, in which the philosopher constructs a new relationship between these categories and overcomes the gap between them. The stages of development of Utopian thinking in the 20th century are defined in accordance with the classification offered by Dubravka Oraich (aesthetic, political and philosophical phases).

НАУЧНЫЕ СООБЩЕНИЯ

.

HUNGARIAN-SOVIET RELATIONS IN SCIENCE AND HIGHER EDUCATION (1945–1946)

József N. SZABÓ

1. The Significance of Scientific Connections for Hungarian Researchers

Scientific cooperation has always been crucial in international cultural relations. In 1945 leaders of cultural diplomacy as well as scientists found multilateral connections indispensable. It was imperative that Hungarian scientists were introduced into international research programs and became familiar with the latest results of international science.

The first step for Hungarian scientists was entering into contact with the Soviet Union. It was urged not only by political reasons, but economic and financial considerations also played a part in it. Due to grave financial difficulties and lack of informations, the Hungarian Academy was unable to participate in international scientific organizations.

In June, 1945, Hungarian scientists were invited to the celebration of the 220th anniversary of the Soviet Academy of Sciences. The celebrations took place in Leningrad and Moscow from July 15 to July 28. Soviet Ambassador, Pushkin invited Professors Albert Szent-Györgyi, Kálmán Sántha, Gyula Szekfű, Géza Márton and Sándor Domanovszky. The Minister of Education, Géza Teleki welcomed the invitation of the professors, and regarded it as an outstanding chance in Hungarian-Soviet cultural relations. The minister also found the visit of the professors important because it was expected to be the opening for further visits and exchanges, thus promoting cooperation with Soviet scientific centres and universities.

The importance of this visit explains fact that the Minister of Education requested the foreign Minister to receive these professors and give them instructions before their departure.¹

The significance of the anniversary of the Moscow Academy was increased by the fact that it was the first major international scientific congress after the war. The meeting was attended by 967 Soviet and 146 foreign scientists. Hungarian scientists, with the exception of Albert Szent-Györgyi, spent two weeks in the Soviet Union. Szent-Györgyi had already become acquainted with Soviet science. All the members of the delegation attributed great significance to the visit and appreciated the hospitality of the Soviet Academy and the results of Soviet scientists. Members of the delegation considered several fields of Soviet science as having model value. It was at the meeting of the Hungarian-Soviet Cultural Association on

¹ New Hungarian National Archives /UMKL/ XIX-I-1e. 1945-6819 „K”

July 29, 1945, where the scientists first talked about their experiences in the Soviet Union, and later they published several articles about it.

Gyula Szekfű, a prominent historian of the period between the two World Wars also strove to become familiar with the achievements of Soviet science.² What Szekfű appreciated was that he had not experienced any indication while in the USSR that the Soviets made them feel they were coming from a defeated country. He found that they had been treated equally with scientists coming from countries allied with the Soviet Union.

Kálmán Sántha, professor of neuro-surgery, regarded Soviet science as a model to be followed, and believed that Hungarian science should be reorganized according to the Soviet model, at least to some extent.³ Albert Szent-Györgyi was the most appreciative of Soviet science and cultural policy.⁴

Like Szekfű, Szent-Györgyi also acknowledged that the Hungarian scientists had not been treated like citizens of a defeated country. He attributed special importance to the fact that the invitation for the Hungarian scientists came when Hungarian troops were actually fighting against the Red Army. Albert Szent-Györgyi pointed out the respect with which Soviet scientists were treated in their country, the high standards of laboratory research projects and the government support given to science.⁵ He wrote an article, entitled *My Impressions During My Travel to Soviet-Russia* for the British press.

Géza Márton, attorney-at-law, studied legal training and research into law during his trip. He regarded the Soviet system as an example to be followed in this field. In Marton's opinion Hungarian academic and higher education reform should be implemented according to the Soviet model, separating training of scientists from the training of practical experts. Like Szent-Györgyi, he also pointed out the social respect for Soviet scientists.⁶

After his visit to Moscow, education historian, Sándor Domanovszky found it desirable that young Hungarian scientists to visit Soviet scientific institutions in order to acquire the results of Soviet science. Domanovszky drew the attention of his fellow scientists to the fact that the National Scholarship Council had recommended sending scholarship holders to the USSR as early as 1940.⁷ Domanovszky had the opportunity to carry on negotiations about possible ways of establishing cultural contacts with the USSR. He identified some research topics in history that could be done in the National Archives and emphasized the importance of research

² *Szabad Nép*, July 5, 1945.

³ *Szabad Nép*, 5 July, 1945; Prof. Sántha spoke highly of Soviet scientific life to the daily *Tiszántúli Népszava*.

⁴ *Szabad Nép*, 6 July, 1945; *Szabad Nép* in its 2 August, 1945 issue published the impressions of Albert Szent-Györgyi on his trip to Russia.

⁵ UMKL-XIX-I-1e 1946-55302 a/a 1946. VI. 11 K. Paikert

⁶ *Ibid.*

⁷ *Szabad Nép*, 1, 8 July, 1945.

into the origins of the Hungarian people and the culture of the nations related to Hungarians.⁸

Political parties and social organizations also called for connections with the Soviet Union. *Szabad Szó* (*Free Word*), the paper of the National Peasants' Party underlined the importance of cooperation as early as March 1945, and called for a better understanding of each other's cultural values through cultural cooperation and joint scientific research.⁹ At the meeting of the Free Trade Union of Teachers, where the topic was the future of Hungarian science, several speakers, including Domokos Kosáry, encouraged their listeners to make better use of the opportunities of becoming familiar with the science and culture of the Soviet Union. This meeting took place on September 7, 1945. Miklós Zsirai made it clear that the necessity to seek cultural connections with the USSR was not dictated by some political utilitarianism but by the basic interests of the Hungarian science.¹⁰

The Soviet Union became more valuable for Hungarian science for cultural as well as for purely political reasons. Most Hungarian scientists recognized the new international scientific trends, and saw that new research centres were being established, and they intended to take part. Hungarian scientists found the potentials of cooperation promising, especially in natural sciences, technology and archeological explorations. Soviet scientists, however, did not show much enthusiasm for natural sciences and technology, although they found cooperation possible with the Academy of Natural Sciences, established by Albert Szent-Györgyi in the summer of 1945. Soviet cultural policy was open to certain scholarly studies. VOKS (Federal Union of Cultural Connections) gave its consent for Hungarian archeologists to travel to the Soviet Union to do research for several weeks or months. The Soviets were also ready to place all the necessary books and bibliographical auxiliary materials at the disposal of the visiting Hungarians. Ambassador Gyula Szekfű recommended Lajos Ligeti as the leader of the archeological research project.¹¹

After a preliminary orientation the Ministry of Education gave priority to cooperation in archeology. This decision was taken partly because highly qualified staff were available and partly because the Soviet partners appeared to be really interested in it. At the negotiations between VOKS and the Hungarian Ministry of Education, the Hungarian delegation found it desirable for researchers in language, ethnography and history of the ethnic groups related to the Hungarians to have the opportunity to meet and exchange their ideas and experience. This was the aim set by the leadership of the Ministry of Education for the near future at the negotiations in June, 1946. The Soviet partners agreed to promote connections between Hungarian researchers and their Soviet colleagues, and to provide the Hungarians with a list of universities and scientific institutions which Hungarian institutions could contact directly. They also recommended that the Hungarian Ministry should

⁸ UMKL-XIX-I-1e. 1946-55302 /a/a 1946. IV. 11 K. Paikert

⁹ *Szabad Szó*, 31 March, 1945.

¹⁰ *Embernevelés*, 1945, nos 3-4, pp. 133, 135, 136

¹¹ UMKL-XIX-I-1e. 1946-65585

contact the Soviet Academy in order to accelerate the process of establishing connections.

As the Soviet response to the Hungarian initiatives was not very encouraging in certain fields, the Hungarian Government repeatedly expressed its desire to receive as many Soviet scientists, professors and other representatives of Soviet science and cultural life as possible. The occasion for this declaration was the visit of a VOKS delegation in June, 1946.¹²

The Hungarian Government welcomed visiting lecturers from Soviet universities, planning to send professors to lecture at Soviet institutions in exchange.¹³ The Hungarian initiative in joint archeological research was favourably received by VOKS. The Soviet cultural leaders were also aware that such a cooperation had special significance in Finno-Ugric philology, turkology, as well as in the ancient history of Hungarians. VOKS promised to pay special attention to this issue. This was made easy for VOKS by the research institutes of ethnic groups living in the USSR and related to the Hungarians, which also sought to work together with Hungarian scientists. The Teleki Institute, with the support of Ambassador Gyula Szekfű and historian József Perényi, secretary at the legation, made serious efforts to establish lasting connections with partner institutions in the Soviet Union. Like initiatives by other institutions, that of the Teleki Institute was also doomed to failure – connections were set up much later.¹⁴

As a result of the passivity on the Soviet side, scientific and technical relations were entirely non-existent in 1945-46. Hungarian scientists were able to cooperate only with their western colleagues during this period. Positive developments took place only after a change in the international science, when Hungary's status ceased to be provisory. In February, 1947 the peace treaty was signed, and during the spring of 1947 civilian forces were excluded from the government and from the Hungarian political life.

2. Hungarian Initiations of Visits of Scientists and Scholarship Holders

Study trips abroad with the purpose of acquiring international experience were common to scientists and scholars. In Hungary it was also common for young scientists to be sent to foreign scientific institutions or universities so that they could acquire a more profound knowledge in their own field. Between the two World Wars Hungary had not had any connection with the USSR in terms of exchanging scholarship holders, primarily because of ideological and political reasons. Hungarian science was oriented towards Germany and highly developed western countries. The end of World War II created a new situation in international science.

The discussions and debates going on about the future of Hungarian science and culture in the spring of 1945 indicated that Hungarian researchers intended to

¹² UMKL-XIX-I-1e. 1946-77007

¹³ UMKL-XIX-I-1e. 1946-70259

¹⁴ UMKL-XIX-I-1e. 1946. 77009; Domokos Kosáry: *The Story of a Venture, Historians as National-Builders, Central and South-East European Studies, University of London, London*. P. 135.

establish connections with the scientists of the Soviet Union. Leaders of Hungarian scientific life believed that Germany would be pushed to the background, at least temporarily, and besides the USA, the Soviet Union would play a decisive role in international science. Sending as many researchers and scholarship holders as possible to Soviet institutions to conduct research work appeared to be a good way to opening up to the Soviet Union. The increasing importance of the Soviet connections was exemplified by the 20 scholarship bids published by the National Scholarship Council as early as 1945.¹⁵ In addition to scholarships, the Hungarians initiated an exchange of teachers. The Hungarian cultural government found it desirable to receive one or two young undergraduate teachers at Eötvös College, offering them full board and covering the expenses of enrollment. On the basis of reciprocity, the same number of young Hungarian professionals were to go to Soviet institutions under the same conditions.¹⁶ The Hungarian Ministry of Education offered 30 scholarships to the Soviet Union so that young Hungarian graduates would have an opportunity to become familiar with Soviet science. The Hungarian Government was determined to send the scholarship holders because of the cultural-political significance of the issue. It was, however, necessary to eliminate some obstacles. One of the most difficult problems was the financial situation of the country. That was the reason why the Ministry of Education approached the Soviet Embassy requesting that, as an exception, the Soviet Union cover the expenses of the scholarship holders in the 1946/47 academic year. In exchange, the Ministry would cover the expenses of an equal number of Soviet scholarship holders in Hungary.¹⁷

No reply came to the proposal, made in February 1946. The first eight scholarship holders were able to leave the country at the end of the same year. The problem of the Hungarian scholarship holders was solved with delay because the Soviet Union intended to settle matters only after the peace treaty had been signed. Similarly, the study trip of a party proposed by the National Educational Council for direct experience exchange took place after only the peace treaty had been signed which put on end to Hungary's "uncertain" political status.¹⁸

The report of April 29, 1946 from Ambassador Gyula Szekfű also suggested that the scholarship-problem had a political dimension. According to the report, the Soviet partner saw no possibility for the enrollment of Hungarian students before the following school year. The Hungarian proposal that Hungarian students should study and stay in the USSR for free, in exchange for free study and stay of the

¹⁵ *Magyar Közlöny*, 1945, no. 102; The importance of the Hungarian-Soviet cultural connections is indicated by the fact that 30 out of the scholarships offered by the National Scholarship Council on 23 August, 1945, were for the USSR in the 1945-46 academic year. *Magyar Közlöny*, 1945, no. 108. *Ideiglenes Nemzetgyűlés Naplója*, 1946-26225

¹⁶ UMKL-XIX-I-1e. 1945-30366

¹⁷ UMKL-XIX-I-1e. 1946-26225

¹⁸ UMKL-XIX-I-1e. 1946-50808

same number of Soviet students in Hungary was hardly feasible in Szekfü's opinion.¹⁹

The Hungarian cultural government kept the issue of the scholarships permanently in the foreground. At the discussions with VOKS, in June, 1946 the Hungarian Ministry argued that the exchange of scholarship holders should be in the interest of both Hungary and the USSR as soon as possible. The Soviets promised that they would receive Hungarian scholarship holders in the 1946/47 academic year. VOKS expressed its worry that Moscow University was overcrowded and recommended some other universities to the Hungarian students, that of Leningrad or Kiev, for instance.²⁰

The outstanding significance of the scholarship problems, and the futility of all efforts to solve them are illustrated by a letter from Dezső Keresztúry to the Minister of Higher Education, Kaftanov, on July 4, 1946. The Head of the Hungarian Ministry of Education requested his Soviet partner to find a way for the Hungarian scholarship owners to travel to the USSR and study there at the expense of the Hungarian Government as early as the 1946/47 academic year.²¹

Keresztúry mentioned the unsettled issue of scholarships at the first Congress of the Hungarian-Soviet Cultural Association, on July 6. He told the congress that no Hungarian scholarship owner had had the opportunity to go to the Soviet Union. Keresztúry called for further efforts to make it possible for Hungarian scholarship owners to start their studies in the USSR as soon as possible. In the future, as Keresztúry said, Hungary intended to increase the number of scholarships.²²

The problem of the scholarships was not settled during the summer, despite the efforts made by the representatives of Hungarian cultural life which were aimed at setting up scientific relations with the Soviet Union. When Jenő Czinkotszky, Head of Department at the Ministry, went to Moscow in August 1946, his Soviet negotiating partners "informed" him that the sole reason for the delay in settling the problem of Hungarian scholarship holders was the large number of similar applications coming in from other countries.²³

The strengthening scientific and cultural positions of the Soviet Union after World War II really attracted a vast number of scholarship holders from all over the world. The delaying tactic of the Soviet cultural leadership, however, was not in connection with any shortage of positions, but with political considerations.

3. Hungary's Interest in the Exchange of Scientific Publications

The amount of Soviet scientific works and works of fiction published in the Soviet Union and reaching Hungary between the two World Wars was negligible. After the war, however, the Hungarian cultural leadership strove to fill this gap in.

¹⁹ UMKL-XIX-I-1e. 1946-65581

²⁰ UMKL-XIX-I-1e. 1946-77009

²¹ UMKL-XIX-I-1e. 1946-78005

²² UMKL-XVIII. I-3-1

²³ UMKL-XIX-I-1e. 1946-96835

In the summer of 1945, work commenced on organizing a Soviet-Hungarian Bibliographical Centre. Attempts were made to find ways of exchanging scientific books, periodicals and other publications between the two countries.²⁴

The organization work was successful, as the Hungarian-Soviet Bibliographical Centre was finally opened.²⁵ The Hungarian National Centre of Libraries contacted the National Lenin Library, but a real exchange of books was still delayed. First, it was necessary to find the Hungarian books needed in the USSR. The Hungarian experts sent to the Soviet Union were supposed to compile a bibliography to serve as a basis for Hungarian scholars and scientists to order books. Initially, the Hungarian-Soviet exchange of publications was the most promising area of the bilateral cultural cooperation. In his report, Gyula Szekfű found the exchange of scientific publications feasible, at least between the academies of the two countries. Szekfű suggested to the various organizations of doctors, engineers, economists, authors and artists that they should send a list of needed books to the Embassy. According to VOKS, the Soviet counterparts of these Hungarian organizations and associations would be willing to exchange publications. Szekfű recommended the Polish model to the universities: Polish universities approached Soviet universities for books individually, and the Soviet universities responded positively.²⁶

In his ambassadorial report, dated May 28, 1948, Szekfű stated that a final agreement had been reached with the Soviets in terms of exchanging publications. On the Soviet side the agreement was signed by Vice-Chairman of the Soviet Academy, Academic Volgin, and the head of the Institute of History of the Academy, Prof. Greykov. They promised to offer any book for exchange that the Hungarian party regarded as necessary for the development of Hungarian science. As both, the Soviets and the Hungarians were primarily interested in history, ancient history, archeology and ethnography, the exchange of publications was initially confined to these areas, but later it was extended to other fields as well. During his discussions with prominent representatives of Soviet culture, Szekfű promised that the Hungarian Association of Historians, the Department of Hungarology of Budapest University, the University Press and the Hungarian Academy would send the Soviet partner their publications, issued after World War I. In a telegram, Szekfű asked Prof. Gyula Moór for the task.²⁷

During the negotiations of the VOKS delegation in Budapest, in June, 1946, the Soviets agreed to relay the request of the Hungarian party to the Lenin Library regarding a complete bibliography to be sent to the National Centre of Libraries.²⁸ Gyula Szekfű's proposal, that the Hungarian universities should contact their Soviet partners directly, was not possible for the Hungarians. At his negotiations in Moscow, Jenő Czinkotszky was informed that VOKS was to be contacted before ap-

²⁴ UMKL-XIX-I-1e. 1945-30366

²⁵ *Ideiglenes Nemzetgyűlés Naplója*, 1946, p. 41.

²⁶ UMKL-XIX-I-1e. 1946-65584

²⁷ UMKL-XIX-I-1e. 1946-65585

²⁸ UMKL-XIX-I-1e. 1946-77009

proaching any Soviet university directly. Only after VOKS “set up relations”, was possible for Hungarian universities to establish direct connection.²⁹

At the end, the Hungarian-Soviet publication exchange scheme also proved to be a futile attempt, because after the peace treaty had been signed, the president of the Soviet Academy did not really pay much attention to receive as many books from the Hungarian Academy as they sent to the Hungarians.³⁰

Although this area of connections appeared to be promising at first, no breakthrough was achieved. Culture was subordinated to Soviet imperial politics. The exchange of publications, initiated by the Hungarian cultural government for purely cultural reasons, took on an explicit political dimension in the end.

4. The Beginning of Russian Language Teaching in Hungary

The new attitude to the culture of the world and the political interests of the country both dictated involving the language of the new superpower, the Soviet Union, in the school curricula in Hungary. There was no previous experience in this field, as the previous cultural government did not pay attention to Russian language teaching, apart from the training of a handful of Slavists. Under the new circumstances the cultural government made the utmost effort to create the conditions for it within the shortest time. Tremendous difficulties had to be overcome, as there were not enough qualified teachers to teach the Russian language. Retraining courses began, but the work was hampered by the lack of textbooks and other resources. In order to overcome the difficulties, the Ministry of Education applied to the Minister of Public Education of the USSR, requesting books and other teaching aids necessary for Russian language teaching in Hungary.³¹

Organizing university and college departments was a key issue from the point of view of teaching the language successfully. An important decision was the appointment of Zoltán Trócsányi, as Head of Department of Russian Language and Literature at the Faculty of Arts of Péter Pázmány University in the autumn of 1945.³² The shortage of experts adequately qualified both in research and teaching, was also a major problem.³³

The introduction of Russian at the University of Debrecen was underway. The position of the Head of Department was vacant, because the Faculty of Arts intended to find a native Russian professor from the University of Harkov or Rostov. The Hungarian request remained unanswered, even in the spring of 1946, although the Ministry of Education had sent a memorandum -through the Foreign Ministry- in September 1945, seeking to find a Head for the Russian Department in Debrecen. (The university had a Russian lecturer Béla Sefcsik).³⁴

²⁹ UKML-XIY-I-1e. 1946-96835

³⁰ UMKL-XIX-I-1e. 1947-91228

³¹ UMKL-XIX-I-1e. 1946-50808

³² *Magyar Közlöny*, 1945, no. 173; The Russian Institute at the University of Budapest was established on 29 March, 1947. *Magyarország történeti kronológiája*, p. 1036.

³³ Kálmán Bolla: Orosz nyelv és irodalom. In: *Eötvös Lóránd Tudományegyetem...*, p. 499.

³⁴ UMKL-XIX-I-1e. 1946-50808

In order to stabilize the teaching of Russian at a university level and to intensify cultural connections, Dezső Keresztúry applied to the cultural government of the USSR to gain their support for it in Hungary. As he received no answer, Keresztúry contacted Kalashnyikov, Minister of Education and Kaftanov, Minister for Higher Education, in a letter, dated May 13, 1946. In this letter Keresztúry told the Soviet ministers that understanding and friendship would develop between the two countries only if broad layers of the Hungarian society, especially schoolchildren and students became familiar with Russian language and literature. In order to achieve this, Hungary made a serious effort to launch Russian language teaching, which had been fully neglected before in the Hungarian schools.

Keresztúry requested both Soviet ministers to help in solving the problem of making Russian language education available in Hungary. Textbooks and teaching aids were badly needed.³⁵ At the negotiations with the VOKS delegation the Ministry of Education repeatedly assured the Soviets that the Government of the Republic of Hungary regarded the introduction of Russian at Hungarian schools as one of its most important cultural and political tasks. It would be possible to make great progress in this issue with a little help from the Soviet partner. He also pointed out to the Soviet delegation that teaching Russian to more schoolchildren means that more Hungarians will possibly become receptive to Soviet culture later,³⁶ which was the basic aim of Hungarian cultural diplomacy.

In support of Russian language teaching in Hungary, Dezső Keresztúry submitted a proposal to the Government regarding the compilation of a Hungarian-Russian and a Russian-Hungarian dictionary, on December 5, 1945. The Ministry of Education intended to publish a Russian-Hungarian and a Hungarian-Russian dictionary which would meet all scientific and scholarly requirements. The cultural government obviously attributed a great importance to this issue from political and cultural-political aspects. As the compilation of a dictionary is a long and complicated process, requiring significant intellectual efforts, the Minister requested the Government to provide the funds for the project. Due to the importance of the question, the Government accepted Keresztúry's request.³⁷

At the First Congress of the Hungarian-Soviet Cultural Association the Minister of Education reported to the members that the textbooks had been printed, and work on compiling a Hungarian-Russian and a Russian-Hungarian dictionary had begun.³⁸

Despite the difficulties in organizing Departments of Russian, the Government was determined to remove all obstacles and set up the Departments. In his letter, dated May 13, 1946, Dezső Keresztúry asked for the help of the Soviet Ministers for Education and Higher Education, saying that the importance of the problem deserved such assistance. In his letter the Minister told his Soviet colleagues that

³⁵ UMKL-XIX-I-1e. 1946-54117

³⁶ UMKL-XIX-I-1e. 1946-70259

³⁷ UMKL-XIX-I-1e. 1945-81444

³⁸ UMKL-VIII-I-3-1; The first major Russian-Hungarian dictionary was prepared by the staff of the Teleki Institute. Domokos Kosáry: *The Story of a Venture*, p. 135.

new university departments of Russian language and literature were being organized in order to fill the vast gaps in teaching Russian. The new departments, however, were unable to fulfill their mission as planned, primarily because of the lack of textbooks and other teaching aids, and because the financial resources of the country were insufficient to provide for the libraries and for all the other materials needed. In the Minister's opinion the new Departments of Russian needed books in philology, literary history and fiction, required by students wishing to study Russian literature.³⁹

The Hungarian proposals concerning Russian language teaching finally received a positive answer. At the negotiations of the VOKS delegation in Hungary in June, Prof. Gudzig promised that the USSR would send visiting professors and lecturers to Hungary. They also promised to send the Hungarian partners textbooks, used in the Soviet Union to teach Russian language to national and ethnic minorities. Despite the promises, Dezső Keresztúry once again, for the umpteenth time, called the attention of the Soviet Minister of Higher Education, Kaftanov, to the difficulties of teaching Russian in Hungary. He talked about the difficulties still present in spite of the large-scale interest that emerged towards the Russian language and literature. Hungarian schools, unfortunately, were unable to satisfy this interest. This is why the minister repeatedly expressed his hope that Soviet professors would come to Hungary, along with young Soviet teachers, to help in organizing Russian language education, thereby bringing Russian literature closer to Hungarian students.⁴⁰ Two days after he had sent his letter to his Soviet colleague, the Minister spoke to at the congress of the Hungarian-Soviet Cultural Association, pointing out again the importance of Soviet assistance in reinforcing the departments of Russian in Hungary. He told his audience that in the summer of 1946 there were two Departments of Russian, with scholarly institutions grouped around them in Budapest, and the work of organizing departments in other towns had also started. Alas, these new departments did not have adequately qualified teachers.⁴¹

Jenő Czinkotszky summed up his negotiations in Moscow the difficulties in Russian language teaching and training teachers of Russian, the efforts made by the Hungarian and the promises by the Soviet Government. He stated that bringing two Soviet professors of literature and linguistics to the Department of Philology of Budapest University was difficult and problematic, but not impossible. He received a batch of 14 Russian coursebooks to select the most suitable ones.⁴²

The efforts of Hungarian cultural politics were aimed at introducing Russian as a world language in Hungary, and providing the conditions and facilities necessary for it to the extent that is allowed by the financial resources of the nation. The Hungarian initiatives were made without any external, political, or other kind of pressure. The ambition of introducing Russian language education in Hungary,

³⁹ UMKL-XIX-I-1e. 1946-54117

⁴⁰ UMKL-XIX-I-1e. 1946-78005

⁴¹ UMKL. I. 3-1.

⁴² UMKL-XIX-I-1e. 1946-96835

however, did not meet a boundless enthusiasm in the USSR. No financial or cultural reasons explain the reactions of the Soviets. Their real motivations were primarily political. In 1945-46 the Soviet Union was unwilling to make any effort in this field. The "uncertainties" in the Soviet attitude to Russian language teaching before the autumn of 1946 are explained by the Soviet worry that Hungary would not fully belong to their sphere of interests. The Soviet Union used Russian language teaching in a foreign country to serve its purely imperial political interests.

5. The Effects of the „Year of Change” on Cultural Diplomacy and Scientific Cooperation

In 1945-46 Soviet authorities reacted politely but cautiously to Hungarian initiatives and efforts aimed at gaining the good will and assistance of the Soviet Union in order to expand cultural and scientific cooperation and enrich professional life in both countries. The reason for this Soviet attitude was a lack of confidence in Hungary's unsettled international situation. Although Hungary's fate had been decided in Yalta, the USSR regarded Hungary's situation as provisional before the signature of the peace treaty and the consolidation of Hungarian domestic political relations. As a result of the "provisional status" the USSR was unwilling to make a move in any major field of sciences and culture, not even in the field of Russian language education, although it would have indirectly served the benefit of the emerging status of the Soviet Union as a superpower.

The relationship with Hungary, regarded by the USSR as provisional, changed in the autumn of 1946. The Communists, at their 3rd Congress from 28 September to 1 October, finally gave up political pluralism they had temporarily accepted because it was dictated by international and domestic relations alike after World War II. They came up with the slogan "Out with the people's enemies from the coalition!" and made it clear that they were determined to exclude the bourgeois democratic alternative from Hungarian political life, and to create a political system that matched the Soviet way of thinking and imperial objectives.

From the Soviet point of view, international relations also changed for the better in the autumn of 1947. After the peace treaty had been signed in Paris on 10 February, 1947, the USSR consolidated its positions in Hungary and in the whole Central European region. From the spring of 1947, there was no obstacle in the way of the USSR to make long-term plans in cultural relations. The important question was, whether Soviet politics would change in relation to Hungary. One thing was certain: the Hungarian Communists implemented major changes.

In the autumn of 1946 far-reaching changes began in Hungarian cultural diplomacy, which had been open to the whole world, ready to absorb and process external effects, always taking interaction between Hungarian culture and universal culture into account. The modifications of cultural connections were, no doubt, in close connection with the changes going on in domestic politics. The Communists, abandoning political pluralism at their 3rd Congress, did not only declare their determination to exclude a bourgeois democratic alternative from domestic politics,

but they also outlined a "new" orientation of cultural relations. Although somewhat superficially, they still included the necessity of maintaining connections with the West, in addition to emphasizing the preferred Soviet orientation and cooperation with the neighbours, which were also under Soviet influence.

In 1947–48 the Hungarian Communist Party carried out a change of the political system as a result of which the country turned away from its traditional cultural values and began to follow the Soviet patterns. The Communists wanted to implement this "new" model according to well established methods. Although the demolition of the bourgeois democratic political forces in Hungary took place with active Soviet assistance, the USSR back then behaved reservedly in the field of cultural connections. For the Zhdanovian Soviet cultural political leadership, Hungary in its provisional state was an uncertain area, despite the new communist leadership of the country. After the building of the totalitarian system: 1949, the obstacles disappeared from the relations that were clearly in the interest of the Soviets.

РЕЦЕНЗИИ

-

JOSIP BRATULIĆ – STJEPAN DAMJANOVIĆ: HRVATSKA PISANA KULTURA. IZBOR DJELA PISANIH LATINICOM, GLAGOLJICOM I ĆIRILICOM OD VIII. DO XXI. STOLJEĆA. I. SVEZAK: VIII–XVII STOLJEĆE. VEDA D. O. O. – KRIŽEVCI-ZAGREB, 2005. 359. P. ISBN 953-96657-3-6 (CJELINA) ISBN 953-96657-4-4 (1. SVEZAK) ; HRVATSKA PISANA KULTURA. IZBOR DJELA PISANIH LATINICOM, GLAGOLJICOM I ĆIRILICOM OD VIII. DO XXI. STOLJEĆA. 2. SVEZAK: XVIII. I XIX. STOLJEĆE. VEDA D. O. O. – KRIŽEVCI-ZAGREB, 2007. 270. P. ISBN 978-953-96657-3-7 (CJELINA) ISBN 978-953-96657-6-8 (2. SVEZAK).

1.

Hrvatska pismenost pripada najranijim poglavljima europske kulturne historije. Proces pokrštavanja Hrvata je bio započet u VII. stoljeću i približio se početkom IX. stoljeća svojem kraju. Spomenici latinske pismenosti se pojavljuju već prije X. stoljeća. Najprije su bila zabilježene imena hrvatskih vladara: Trpimira, Mutimira, Branimira. U IX. stoljeću u tzv. *Čeladskom evanđelistaru* zabilježili su imena hodočasnika, hrvatskih knezova i njihove pratnje. Na prvome mjestu se spominje Trpimir („domno Tripimeri”) i u njegovoj pratnji su bili Bribina, Dragovid, Presula i Petrus, „filius domno Tripimeri”. Poznato je da na dvoru hrvatskog kneza Trpimira boravio je benediktinac Gottschalk koji je u svojem zapisu u IX. stoljeću Trpimira nazvao kraljem (rex). Poznati spomenici su spomenuta doba „*natpisi*”: *Natpis kneza Muncimira*, *Natpis kneza Branimira* („Branimiro com[es] dux Croatoru[m] cogit[avit]”). U raznim gradovima Dalmacije u X. stoljeću umnožavaju se dalje slični natpisi.

Ovo rano razdoblje je „ukorjenjivanje” pisma, kako monah Hrabar kaže: „Prije, dakle, Slaveni ne imahu pisma, nego crtama i urezima brojahu i gatahu jer bijahu pogani. Pokrstivši se, trudahu se slavensku riječ zapisati rimskim [tj. latinskim] i grčkim pismenima, bez sustava.” Ova rana srednjovjekovna aluzija na pismenost Hrvata potvrdi nam i to da onovremena Hrvatska „politički i crkveno-upravno pripada zapadnom, rimskom kršćanstvu te je označena latinskim jezikom u bogoslužju i latinskim pismom u upravi i crkvenim poslovima.”

Kad o svemu tome nas informiraju autori knjige *Hrvatska pismena kultura*, upozoravaju i na to da hrvatska kultura primala je i „plodne poticaje i tekstove i od istočne crkve, a oznaka je toga ćirilično pismo.” Sve to vodilo je do rezultata hrvatske „tripismenosti”, jer pored latinice i ćirilice postala je od ćirilice ranija glagoljica u hrvatskim područjima kao determinantni sloj srednjovjekovne kulture. Pažnje je vrijedno glagoljaštvo koje se razvijalo i poslije srednjega vijeka. U XVI. stoljeću s razvijanjem tiskarstva na hrvatskim područjima tiskali su i glagoljične inkunabule. Poznata je npr. senjska glagoljična tiskara u kojoj su bile tiskane glagoljične knjige već na početku XVI. stoljeća. U doba baroka hrvatski franjevac Rafael Levaković (1590-1650) napisao je knjižicu (naslov je *Azbukovidnjak*) koja

je bila tiskana u Rimu 1629. i „koja ima 32 nepaginirane stranice i otisnuta je glagoljicom.” Levaković je priredio i *Misal rimskij*, koji je „početak rusifikacije hrvatskoglagoljskih tekstova” i koji je kasnije, od sredine XVIII. stoljeća imao još tri izdanja. I ćirilicom se hrvatski jezik bilježi već od XII. stoljeća, koja se naziva u stručnoj literaturi: *bosanica*, *poljičina*, *arvacko pismo*. Ta pismenost je novi tip ćirilice koja se počinje oblikovati u XII. stoljeću, a od XV. do XVIII. stoljeća su je upotrebljavali bosanski franjevci.

Dakle – objašnjavaju pitanje autori – tri pisma se upotrebljavalo paralelno do XVIII. moglo bi se reći do kraja XVIII. stoljeća. Prva knjiga *Hrvatske pismene kulture* sadrži bogati materijal spomenute pismenosti iz različitih razdoblja hrvatske kulture (srednji vijek, renesansa, barok). U knjizi su predstavljene različite discipline i umjetničke produkcije hrvatske kulture kao književnost, jezikoslovlje, teologija, povijest, pravo, ekonomija, politika, tiskarstvo, likovna umjetnost, kiparstvo, arhitektura. Književnu tradiciju od srednjega vijeka do kraja baroka bogato ilustrira izbor tekstova: pjesme, pripovijesti, odlomci romana i drame, misali, brevijari, evanđelistari, molitvene knjige, rječnici, gramatike, priručne knjige, kodeksi, statuti.

Posebna je zasluga autora knjige da pojedina razdoblja sažeto, sa stručnom preciznošću ali ipak u popularnom stilu prikazuju razvoj i spektar književnosti pojedinih razdoblja, aludirajući na najnovija stručna dostignuća. Tako npr. dobijemo najvažnije informacije o raznolikim književnim vrstama i oblicima srednjega vijeka; o hrvatskoj renesansnoj književnosti u širem smislu, dakle o hrvatskim petrarkistima, o protestantskom izazovu, o razvoju hrvatskoga jezika u XVI. stoljeću i o hrvatskom tiskarstvu XVI. stoljeća; a na kraju o pojedinim svojstvenostima hrvatskog baroka, kao npr. barokni slavizam, hrvatski književni barok, razvoj hrvatskog jezika u XVII. stoljeću i tiskarstvo XVII. stoljeća.

Budući da u posljednjim desetljećima (od 1945 – do danas) prosuđivanje hrvatske srednjovjekovne književnosti bilo je neko vrijeme promjenljivo i politički motivirano, valja malo opširnije skicirati današnje, već objektivno shvaćanje discipline medievistike koje predstavljaju i autori knjige.

O razvedenosti hrvatske srednjovjekovne proze autori su npr. recipirali shvaćanje akademika Eduarda Hercigonje (*Srednjovjekovna književnost*, Liber-Mladost, 1975). Prema njegovoj klasifikaciji spomenuta bogata hrvatska proza se raščlanjuje na sljedeće dijelove: „liturgijski i biblijski spisi, religioznopripovjedna proza (liturgijski i neliturgijski legendariji, pasije), apokrifi (starozavjetni i novozavjetni), svjetovna pripovjedna proza, prenja, moralizatorsko-didaktička proza, statuti, konstitucije, regule, matrikule, diplomatika, povijesna proza (s izvješćima i povijesnim zapisima), poučna proza, polemika.” Nakon svega toga već logična je konstatacija autora da „hrvatska srednjovjekovna književnost čuva najzanimljivije tekstove europskoga srednjovjekovlja.” Kao dokumentaciju nabrajaju po naslovu najvažnija djela, tako npr. *Knjigu Kata mudroga*, *Lucidar*, *Fiziolog*, *Zapis popa Dukljanina* – spominjajući i citirajući riječi Dunje Fališevac koja kaže da od ovih djela u nekima „je dominantan elemenat prozne strukture fabula, priča: u tim djelima pripovijeda se nešto što se bilo i dogodilo.” Dakle odgovaraju estetskim zahtjevima one dobi.

Osobito je važna interpretacija one srednjovjekovne proze sa kojom se recipirao europski „*ars verborum*”. U vezi s tim citiraju autori opet riječi Dunje Fališevac koja upozorava na estetsko značenje spomenute hrvatske proze: „Opći, europski karakter tih srednjovjekovnih ostvarenja nije uvjetovan samo raširenošću latinskih verzija Marijinih čudesa, već u mnogo većoj mjeri time što su sva djela ove vrste karakterizirana zajedničkom kršćanskom tematikom, identičnom književnom strukturom, jedinstvenim senzibilitetom koji je oblikovao glavni lik tih čudesa – Mariju ... i činjenicom da se u svim tim djelima ocrta jedan mali viteški svijet u kojem se Marija pojavljuje kao hrabri vitez, ali i kao – u slijedu platonističke poetike – idealna gospa...”

Naglašavanje estetske vrijednosti i važnosti te literature ima posebno značenje kad znamo da i u nekim zapadnim povijestima nacionalnih literatura više puta se zanemari crkvena, duhovna, srednjovjekovna književnost.

Što se tiče hrvatske svjetovne proze srednjega vijeka, sa zadovoljstvom smo čitali riječi autora o srednjovjekovnim romanima o Troji (*Rumanac trojski*) i o Aleksandru Velikom (*Aleksandrida*) ali na našu najveću žalost uzalud smo tražili barem aluziju na mađarske veze ovih tekstova o kojima je László Hadrovics već prije pola stoljeća potvrdio da su po svojoj prilici prevedeni iz mađarskog jezika. Mađarski originalni tekstovi su nestali ili danas još se skrivaju negdje, ali Hadrovics baš je na temelju hrvatskih tekstova potvrdio da su izvori hrvatskih tekstova bili mađarski. (Vidi: Hadrovics László: *Az ómagyar Trójaregény nyomai a délszláv irodalomban* [Tragovi mađarskog romana o Troji u južnoslavenskim književnostima], MTA I. Osztályának Közleményei; V., 1954. str. 79–181.; *A délszláv Nagy Sándor-regény és középkori irodalmunk* [Južnoslavenska Aleksandrida i naša srednjovjekovna književnost] MTA I. Osztályának Közleményei; XVI. 1960. str. 235–293.)

U potrebnoj mjeri se spominje problem usmene književnosti i odnos usmene i pisane literature. Budući da početkom XVI. stoljeća došlo je novo doba s „autorском поезијом” u hrvatskoj lirici, stari usmeni model srednjovjekovne lirike se iscrpio. Ali uzajamnost između dvije vrste lirike bila je sigurno svakodnevna. U vezi s tim citiraju autori riječi Josipa Kekeza: „Usmena književnost prožimala se s pisanom od početaka hrvatske književnosti do danas (u svim književnim rodovima) i ona je u vrijeme srednjega vijeka ... i intenzivno djelovala na pisanu književnost...”

U zaključnim dijelovima njihove studije autori knjige udostojе i početke hrvatske dramske književnosti koja se razvijala vjerojatno pod talijanskim utjecajima, pa još pod utjecajem umbrijskih lauda, nositelji čijega su bili članovi flagelantnih bratovština. Poglavlje o srednjovjekovnoj književnosti knjige *Hrvatska pisana kultura* se završavaju sa naglašavanjem književnog i kulturološkog značenja *Bašćanske ploče*: „... kraljevska kamena darovnica iz Jurandvora, *Bašćanska ploča*, nije samo dragi kamen hrvatskog jezika, nego i ugaoni kamen hrvatske književnosti, krsni list našega naroda u kojem je on svojim književnim jezikom prvi put zapisao svoje ime i istodobno započeo onaj proces koji nazivamo poviješću hrvatske književnosti...”

S takvom utemeljenošću primila je hrvatska kultura društveni pokret i umjetnički i književni smjer renesanse koji se već u XV. stoljeću počeo širiti na hrvatskim područjima. Moramo odmah na početku spomenuti da su uvjeti brzog širenja novog europskog književnog i umjetničkog smjera bili maksimalni. Hrvatska inteligencija, osobito u Dalmaciji, u Primorju i u Istri, uz latinskoga vladala je i talijanskim jezikom. Recepcija humanističke naobrazbe se izvršila skoro bez zapreke i teškoće. Razvijanje talijanskog književnog jezika (Dante, Petrarca, Boccaccio) utjecalo je na književnu djelatnost najboljih predstavnika hrvatske renesansne književnosti i tako se desilo da već 1501. bio je napisan prvi originalni ep europskog nivoa na hrvatskom jeziku. Marko Marulić je napisao svoju *Judit* za one „ki nisu naučni knjige latinske aliti dijačke”, tj. koji ne znaju ni latinski ni talijanski. Uspjeh djela pokaže nam da *Judita* je 1521-1523. imala već tri izdanja. I na hrvatskom kulturnom prostoru pojavila se promjena u mišljenju: humanisti „od *studia divina* skreću se prema *studia humanitatis*, a to je porodilo divljenjem ljudskoj, posebice ženskoj ljepoti, nježnosti i dobroti.” Razvijala se ljubavna poezija, i u hrvatskoj književnosti nastupili su predstavnici petrarkističke poezije i uopće se razvijala svjetovna književnost u svim književnim rodovima. Već prije Marulićeve *Judite* poznati su bili pjesnici petrarkizma (Šiško Menčetić, Džore Držić), a u XVI. stoljeću i u Dubrovniku i u gradovima Dalmacije (Zadar, Šibenik, Split) i na otocima (Hvar, Korčula) uz liriku procvati dramska književnost (Marin Držić) i pojavljuje se renesansna proza (Petar Zoranić).

Što se tiče jezika hrvatske kulture renesanse u knjizi Damjanovića i Bratulića dobije čitatelj precizne informacije i o simbiozi latiniteta i *lingua croatica*, i o tome, da na tragovima talijanske književnosti i pod utjecajem književnih djela Dantea, Petrarce čak i Boccaccioa i hrvatski narodni književni jezik (i čakavština i štokavština i kajkavština) slijedi europski nivo. Drame Marina Držića, pjesništvo Hanibala Lucića, Dinka Ranjine, Mavra Vetranovića itd., čak i proza Petra Zoranića već predstavljaju i u čakavštini i u štokavštini najveći nivo književnog jezika onoga doba. Nije slučajno da autori u posebnom poglavlju raspravljaju o „razvoju hrvatskog jezika u XVI. stoljeću.” Važi to za tri hrvatska idioma potpuno neovisno o tome da XVI. stoljeće nije riješilo pitanje koje će narječje postati temeljem modernog hrvatskog jezičnog standarda...

Autori se naravno bave i sa težnjama i pokušajima standardizacije jezika ova doba, aludirajući na shvaćanje akademika Dalibora Brozovića prema kojem „stvorila su se ... dva kompleksa: sjeverozapadni (kajkavsko-sjeveročakavski) i jugoistočni (štokavsko-južnočakavski) i samo zadarsko područje sudjeluje u procesima jednoga i drugoga. Na tom području stvorit će se zadarski književni krug (Zoranić – Karnarutić – Baraković) koji će brižljivo njegovati čakavsku umjetnost riječi uključujući dosege prošlih vremena i povezujući čakavski sjever i jug.”

Spominje se u ovom poglavlju jezična praksa predstavnika hrvatskog protestantizma, tj. da protestanti će svoje knjige tiskati i glagoljicom i ćirilicom i latinicom koji su pokušaji već u XVI. stoljeću značili „nova odabiranja i zametci onih procesa koji će u sljedećim stoljećima dovesti do današnjega modernoga hrvatskoga jezičnog standarda.” U vezi s jezičnim tendencijama hrvatskog protestantizma

moramo podsjetiti na poglavlje ove knjige Damjanovića i Bratulića pod naslovom *Protestantski izazov* koje s jedne strane pokazuje zanimanje hrvatskih povjesničara i književnih povjesničara za pokret reformacije u Hrvatskoj, a s druge i to da još uvijek u središtu stručnog zanimanja stoji djelatnost Flaciusa, tj. Matije Vlačića Ilirika. Istina je da u Hrvatskoj „se uopće ne može govoriti o nekom protestantskom pokretu” i poznata je i činjenica da kad se 1597. „na požunskom saboru htio stvoriti zakon da se dozvoljava kalvinizam i u Hrvatskoj, doviknuo je hrvatski ban Ivan grof Drašković odlučno” (Slavko Ježić): „Volim sa čitavom svojom kraljevinom [Hrvatskom] razvrći svaku vezu s krunom ugarskom, nego da dozvolim da se u Hrvatsku uvede duševna i smrtonosna kuga, a za moju domovinu najsramojnija ljaga.” Ali činjenica je i to da u Urachu kraj Tübingena Hans Ungnad osnovao je hrvatsku tiskaru koja je radila do godine 1565. i on sa svojim suradnicima Hrvata Stjepana Konzula i Antuna Dalmatina će prevoditi i tiskati *Prvi i Drugi del novoga testamenta* (1563). Uslijed jezičnog naslojavanja svog prijevoda (istarski čakavski govori, jezik stare hrvatske crkvene književnosti i starih glagoljskih tekstova, kajkavski i štokavski elementi) ovaj „hrvatski” *Novi zavjet* vjerojatno bio je prihvaćen relativno u širim krugovima hrvatskih čitatelja. Uzmemo li u obzir da su sin Nikole Zrinskog (Sigetskoga) Juraj Zrinski i njegov sin Đuro simpatizirali s reformatorima, možemo pretpostaviti da, barem ukratko, ipak je bilo recipirano učenje reformacije u banskoj Hrvatskoj čak i u Slavoniji. Možda bi bilo dobro ponovno razmišljati o svemu tome, o čemu je pisao u svojoj knjizi Franjo Bučar *Povijest hrvatske protestantske književnosti za reformacije* (1910), čak bi bilo jednom opširnije voditi komparativni diskurz o značenju hrvatskih, slovenskih, mađarskih, čeških prijevoda *Biblije* sa gledišta razvoja povijesti i razvijanja spomenutih književnosti i književnih jezika.

Posljednji veći dio knjige autori su posvetili hrvatskom baroku. Nakon objašnjenja naziva ovog umjetničkog smjera i odnosa reformacije i katoličke obnove autori se bave sa ulogom isusovaca u razvoju europskog i hrvatskog baroka. O djelatnosti isusovaca naglašavaju ulogu latinskih škola ovoga redovničkog reda u kojima dalje se zadržava latinski jezik, ali „i nacionalnim se jezicima posvećuje velika pozornost, jer će samo pomoću nacionalnih jezika đaci i studenti dobro naučiti latinski jezik...” Sve to će objasniti djelatnost predstavnika baroka da oni pišu gramatike i rječnike hrvatskog jezika (Bartol Kašić, Juraj Habdelić, Andrija Jambrešić). Kao u europskim institucijama isusovaca i u Hrvatskoj bio je glavni predmet povijest. (Iz povijesti su se izvodile teme u školskim dramama.)

U Hrvatskoj već u doba baroka je prevladavalo mišljenje da štokavski dijalekt će postati osnova općega književnog jezika za sve Hrvate, koji se nazvao *lingua illyrica*. 1601. izašla je poznata knjiga Mavra Orbinija pod naslovom *Regno degli Slavi* u kojoj se pojavljuje nadahnuće da „Hrvati su svojim jezikom i svojom pisanom kulturom trebali prednjačiti u postizanju crkvenoga i nacionalnoga jedinstva i zajedništva.” Ovo mišljenje – upozore nas autori – i „barokni patriotizam” karakterizira najvažnija djela hrvatske književnosti XVII. stoljeća koji se danas u disciplini kroatistike zove *barokni slavizam*. „To je postignuto – upozore nas autori – ponajprije baroknim epom kojemu je kao uzor poslužio vergilijanski ep, odnosno Tasso-

va inačica takvog epa.” Riječ je naravno prije svega o *Osmanu* Ivana Gundulića. Uz *Osmana* protuturski nacionalno angažirani spjev u hrvatskom baroku reprezentiraju djela o Sigetu. Obrada teme započeta je već s Karmarutićevim *Vazetjem Sigeta grada* (1584), temu je opjevao na mađarskom jeziku ban Nikola Zrinski, a njegov brat je Petar preradio ovo djelo na hrvatski i izdao je – „naglasivši patriotsku komponentu.” Pavao Ritter Vitezović barokni način je opjevao opet tu temu. Autori nabrajaju još i ostale barokne epove kao *Sveti Ivan*, *biskup trogirski* Petra Kanačevića, *Vilu Slovinku* Barakovića, *Bogatstvo i uboštvo* Jerolima Kavanjina, *Kristijanidu* Junije Palmotića koja je preradba *Kristijade* Girolama Vide.

Što se tiče daljnjeg razvoja hrvatske barokne književnosti isto tako dobijemo o svemu tome informacije, tako npr. o tome da „hrvatski barok razvio je i neke posebne književne vrste: ponajprije poemu, kraći lirsko-epski spjev koji se redovito povezuje uz neki događaj iz prošlosti ili iz mitologije”. Spominju se u tom kontekstu *Sveta Katarina od Sijene* Junije Palmotića, *Sveta Rožalija* Antuna Kanižlića, *Mandaljena pokornica* Ivana Bunića Vučića, *Život i pokora svete Marije Egipatske* Nikole Marčija, *Suze sina razmetnoga* Ivana Gundulića itd.; odnosno parodijski parovi barokne poeme kao npr. *Derviš* Stijepe Vučića ili *Suze Marunkove* Ignjata Đurđevića. Kao mnoštvo hrvatskih baroknih epova tako i dramska književnost prihvaća teme iz povijesti i kao tipičan primjer citiraju autori tu „najbolju i najpoznatiju” Palmotićeve dramu pod naslovom *Pavlimir*. O Gundulićevoj drami *Dubravka* s razlogom kažu da ovo djelo „afirmira ... melodramu-pastoralu do razine nacionalne kazališne igre apoteoze slobodi, Gradu i Republici tj. Dubrovniku.”

Na kraju dobijemo i u svojoj kratkoći stručni sažetak o lirici hrvatskog baroka, u kojem dobiju svoje mjesto Ivan Bunić Vučić, Vladislav Menčetić, Antun Gledević, Ignjat Đorđević.

Malo nas inspirira na razmišljanje primjedba autora da „izvan utjecaja baroka stoji pjesništvo Frana Krsta Frankopana i njegove sestre Katarine”. O tome bilo bi vrijedno jednom posebno razmišljati i pisati. (U vezi s pjesničkom pozicijom u XVII. stoljeću već je Endre Angyal postavio interesantno pitanje kad je pisao o petrarkističko-marinističkoj motivaciji pjesništva Frankopana, odnosno pretpostavio je mogućnost kasne recepciju njemačkog „gotskog Minnesanga” u pjesmama hrvatskog pjesnika-mučenika. (Andreas Angyal: *Die slawische Barockwelt*, Leipzig, 1961. str. 166.)

Dok listamo bogate i izvanredne ilustracije iz doba hrvatskog baroka ove knjige, moramo obratiti pažnju i na ocjenu baroknog govornišva i na poglavlje o razvoju hrvatskog jezika u XVII. stoljeću. Mi Mađari npr. odmah tražimo paralelizme Pázmányevih i Káldijevih propovijedi na hrvatskom jeziku i odmah padaju nam na pamet propovijedi Jurja Habelića i Ivana Belostenca koji su dragocjeni tekstovi i u srednje-europskom kontekstu. I kad je riječ o govorništvu, odmah asociramo opet na razvoj jezika o kojem nas informiraju autori u duhu današnjeg hrvatskog jezikoslovlja. Za čitatelja, mislimo, da će biti jedno od najvažnijih informacija da je „to razdoblje, kome je definitivno riješeno pitanje općehrvatskoga pisma: ćirilica više nije bila ravnopravan takmac latinici, a kako je već postavljalo pitanje kojim pismom pisati, nego kako urediti latinicu da što bolje služi bilježenju hrvatskih fone-

ma.” Sa gledišta kasnijeg razvoja hrvatskog književnog jezika (XIX. stoljeće) specifični prethodni događaj „jezikoslovne koncepcije ozaljskoga jezičnoga kruga” kojemu su pripadali Petar Zrinski, Fran Krsto Frankopan, Ivan Bilostinac, Ana Katarina Zrinska, Juraj Rattkaj Velikotaborski itd. U jezičnoj koncepciji ovog kruga se dodiruju čakavština, kajkavština i štokavština i u pisci i pjesnici ovog kruga „izgradili književni jezik u kojem se miješaju elementi svih naših narječja ... Predstavnicima ozaljskog kruga jezično-književnoga kruga provodili su taj koncept ne samo u svojim književnim, nego i u leksikografskim djelima (Zrinski, *Adrijanskoga mora sirena*; Frankopan, *Garlic za čas kratiti*; Bilostinac, *Gazofilacij*.”

Poslije pregleda pojedinih sintetičkih poglavlja knjige (srednji vijek, renesansa, barok) kad recenzent počne recipirati bogate i dokumentativne ilustracije obuze ga osjećaj da stoji pred nekakvom monumentalnom katedralom u kojoj se nalaze kompletno sve relikvije, slike, kipovi, građevinski spomenici, rukopisi, misali, inkunabule, najvažnija izdanja pojedinih pisaca i pjesnika spomenutih kulturnih razdoblja Hrvatske. Znanstveno značenje i monumentalnost knjige se definira u tome da svaka ilustracija ima svoj sažeti komentar koji su pisani s uporabom najnovijih stručnih interpretacija, studija i monografija. Dakle čitatelj dobije iz ovih tekstova sve informacije o danoj ilustraciji. Evo jedan primjer: „*Pariška pjesmarica*, XIV. st., pergamen, 200 listova, 11x17 cm. *Pariška pjesmarica* popularni je naziv za hrvatskom glagoljicom pisani kodeks, koji se kadšto naziva i po signaturi pariške knjižnice a kojoj se čuva (Cod. Slav. 11). Uz misale, brevijarske i psaltirske tekstove u njemu se nalazi zbirka od devet pjesama koja često zovemo najstarijom hrvatskom pjesmaricom (*Pisan svetago Jurja*; *O Marija, Božja Mati*; *Pozdravimo oca Boga* itd.). Neke od tih pjesama vrlo su poznate u svim hrvatskim krajevima i iznimno su svjedočanstvo cjelovitosti hrvatske srednjovjekovne kulture. Na slici se vidi početak pjesme *Svit se konča*, Pariz, Bibliotheque Nationale, Cod. Slav 11).”

Kako se vidi, tekst sadrži sve najvažnije podatke o kodeksu (karakter, sadržaj, književna objašnjenja, signatura, nalazište kodeksa). Kad čitatelj prelista knjigu i pročita pojedine tekstove koji objašnjavaju pojedine ilustracije, svugdje konstatira da oni sadržavaju i najnovije podatke o posebnim spomenicima. Ukazali bismo ovdje i na to da se u knjizi nalazi posebni popis hrvatskih glagoljičnih tekstova u knjižnicama i muzejima u svijetu. „Danas se zna – pišu autori – za više od 60 knjižnica i muzeja u inozemstvu koje posjeduju neke hrvatske glagoljične knjige” u sljedećim gradovima: Vatikan, Beč, Petrograd, Ljubljana, Oxford, Budimpešta, Pariz, London, Sibiu (Erdelj), Prag, Venecija, Moskva, Berlin, Kopenhagen, Porto, Delft (Nizozemska), Krakow, Padova, New York, Washington. Posebni tekstovi se čuvaju i u Bambergu, Frankfurtu am Main, Kasselu, Magdeburgu, Münchenu, Stuttgartu (Njemačka), Güsingu, Innsbrucku, Linzu, Schwarzenauu (Austrija), u Firenzi, Trentu, Trstu, Sieni (Italija), u Madridu (Španjolska), o Oslou (Norveška), u Martinu (Slovačka), u Wrocławu (Poljska).

Iako naslov knjige je *Hrvatska pisana kultura*, među ilustracijama se nalazi bogati ilustrativni materijal iz okvira likovnih umjetnosti, slikarstva i kiparstva, i arhitekture koji i vizualno predočavaju atmosferu pojedinih kulturnih razdoblja. I još

jedan podatak: broj pokazanih djela sa stručnim komentarima je u prvom svesku 201.

2.

Drugi svezak Hrvatske pisane kulture ponudi nam spomenike hrvatske pisane kulture XVIII. i XIX. stoljeća. Prvi dio ovog sveska bavi se sa spomenicima XVIII. stoljeća dijeli se na četiri poglavlja: 1. *Obilježja prosvjetiteljstva*, 2. *Hrvatska književnost u doba prosvjetiteljstva*, 3. *Razvitak hrvatskog jezika u XVIII. stoljeću*, 4. *Tiskarstvo u XVIII. stoljeću*. Iza ovih analitičkih i kulturnopovijesnih tekstova slijedi bogati izbor djela XVIII. stoljeća.

Prvo poglavlje sažeto saopći sve ono što je važno za razumijevanja književnih djela, smjerova i ideološke tendencije prosvjetiteljstva. Autori ukratko aludiraju i na europske feudalne vladare koji su prihvatili u manjoj ili većoj mjeri težnje prosvjetiteljstva, neovisno o tome da se prosvjetiteljstvo započelo u krugu europskoga građanstva. Geografski prostor hrvatskog prosvjetiteljstva su prije svega Banska Hrvatska i Dalmacija ali pojavljuju se prosvjetiteljske težnje i u Slavoniji i u Vojnoj krajini. Karakterizirajući hrvatsko prosvjetiteljstvo autori s razlogom naglašavaju „jezičnu problematiku” u hrvatskoj verziji ovog pokreta, spominjajući sastavljanje gramatike i rječnika i težnju „da se uredi jedinstveni slovopis, kao i ... da u javnom životu prevlada narodni jezik.” Spominje se kao specifičnost i to da hrvatsko prosvjetiteljstvo su „vodili uvjereni kršćani-katolici” i to će nam objasniti da u Hrvata „nema ni pomisli o ateizmu ili nekog zamjeni za vjeru Boga.” Razlog je svega toga da Hrvati su bili „na granici prema Otomanskom carstvu u Dalmaciji i Hrvatskoj, a Slavonija je tek izašla ispod turskoga jarma.” Na kraju ovog, kratkog poglavlja aludiraju autori na dvojnost hrvatskog prosvjetiteljstva, naime na to da s jedne strane „u dalmatinskim se gradovima prosvjetiteljstvo širi putem različitih društava i književnih akademija, u kojima se propagiraju gospodarske znanosti i njihova primjena na selu, ali se također tajno čitaju francuski prosvjetiteljski pisci (Votaire, Rousseau, Montesquieu)”, a s druge da „u narod prosvjetiteljske ideje ulaze Kalendarima, jednako onima na narodnom kao i na latinskom jeziku (u njima se tiskaju članci s povijesnom problematikom).”

Poslije uvodnih riječi dobijemo kratki pregled hrvatske književnosti u doba prosvjetiteljstva. Poznato je da je hrvatska književnost u XVIII. stoljeću, u usporedbi s XVI. i XVII. stoljećima, u defenzivnom stanju. Ima nekoliko istaknutih književnih tvorevina, ali u količini i u bogatstvu književnih rodova i vrsta ta književnost je zaostala od učinka XVI. i XVII. stoljeća. Odražava to i tekst autora o razvoju književnosti hrvatskog prosvjetiteljstva. U njihovoj interpretaciji se spominje *Cvit razgovora naroda i jezika iliričkoga aliti rvackoga* Filipa Grabovca, *Razgovor ugodni naroda slovinskoga* Andrije Kačića Miošića, putopisi Alberta Fortisa i Ivana Lovrića koja su bila tiskana na talijanskom jeziku, *Satir* Matije Antuna Relkovića i dvije drame Tituša Brezovačkoga: *Matijaš*, *grabancijaš dijak* i *Diogenes*. Drugačije stoji stvari u vezi sa jezikom. Pogledamo li izdanja knjige iz okvira jezikoslovlja, možemo nabrajati više primjera. Već na početku XVIII. stoljeća bile su „tiskane latinske gramatike bosanskih franjevac pisane hrvatskim jezikom.”

Gramatika Tome Babića imala je dva izdanja (1722., 1745), a gramatika Lovre Šitovića Ljubušaka 1713. Bio je izvanredan i važni događaj 1745. izdanja kapitalnog djela Franje Šušnika i Andrije Jambrešića *Lexicon latinum interpretatione illyrica, germanica et hungarica lucuples* u kojem nađemo više dijalektalna rješenja. 1761. bila je tiskana knjiga Blaža Tadijanovića pod naslovom *Svašta pomalo ili kratko složenje imena i riči u ilirski i njemački jezik*, a *Nova slavonska i nimačka gramatika* Mantiije Antuna Relkovića tiskana u tri izdanja: 1767., 1779., 1789. *Neue Einleitung zur slvavonischen Sprache* Marijana Lanosovića tiskalo se također tri puta: 1778., 1789., 1795. Sve to pokazuje nam dobro da sve više i više se razvijala težnja za stvaranje jedinstvenoga književnog jezika. Dakle autori s razlogom pišu da „može se reći da je u čisto jezičnom pogledu sredina XVIII. stoljeća najvažnije razdoblje za nastajanje hrvatskoga jezičnoga standarda. Naime, u prvoj polovici toga stoljeća završava predstandardno razdoblje, a druga polovica XVIII. stoljeća prvo je razdoblje razvitku standardnog jezika.” Sve to naravno još nije značilo to da bi Hrvati tada imali stabilnu jezičnu normu, pogotovo nisu imali kodifikaciju (pisanu normu), „ali riješen je problem osnovice.” Pišu autori i o tome da u to doba na ukupnom hrvatskom jezičnom prostoru je „nastalo dvojstvo iznadregionalnih jezika”: osim zapadne novoštokavštine oblikovao se i kajkavski. Barem prednost kajkavštine sa središtem u Zagrebu bila je činjenica „već u XVIII. stoljeću na hrvatskom sjeverozapadu počinje se prihvaćati činjenica da štokavsko-kajkavsko književnojezično dvojstvo nema perspektive jer ne može koristiti hrvatskoj kulturi.”

Sve to ništa drugo ne znači nego to da predstavnici jezikoslovlja XVIII. stoljeća i u Hrvatskoj raspoznavali su da moderna književnost (mogli bismo reći da klasicizam, sentimentalizam, još više romantizam) zahtijeva moderni nacionalni jezični standard. Prosvjetiteljski nazor modernog književnog jezika svugdje se pojavljuje u naroda Europe. Poznata je modernizacija njemačkog jezika prema Adelungu ili stilski i jezični pokret Mađara Ferenc Kazinczyja koji je između 1805. i 1817. organizirao reformu jezika u Ugarskoj. U Češkoj je Josef Dobrovský u svojoj knjizi *Ausführliches Lehrgebäude der böhmische Sprache* definirao normu češkog književnog jezika XIX. stoljeća a u Slovaka 1787. Anton Bernolák je forsirao stvaranje samostalnog slovačkog književnog jezika u svom djelu *Dissertatio philologico-critica de litteris Slavorum*. I naravno mogli bismo aludirati na primjer poljskih prosvjetitelja, Hugoa Kołłataja i Franciszka Salezyja Jezierskoga koji su bili markantni predstavnici stvaranja jedinstvenoga poljskoga književnog jezik. Težnja za stvaranje hrvatskog književnog standarda u XVIII. stoljeću bila je prolog ilirskog jezičnog programa što nam potvrdi i europski kontekst jezičnih pokreta u doba prosvjetiteljstva.

Posebno poglavlje informira čitatelja o stanju tiskarstva (*Tiskarstvo u XVIII. stoljeću*), što je logično kad znamo da cijeli prosvjetiteljski jezični i općekulturni program ne može oskudijevati mogućnostima tiskanja knjige. U prvom pogledu se konstatira da na početku hrvatske knjige sa prosvjetiteljskim tendencijama bile su tiskane tradicionalno u Veneciji. „Na čuvenoj Rivi de' Schiavoni – Rivi od Hrvatov – imao je tiskaru i knjižaru poznati tiskar Bartolo Occhi koji je tiskao brojne

hrvatske knjige. Uz knjige koje su prodavane u njegovoj «butiji» privezivao je spise, kataloge knjiga, redovito s cijenom. U popisima naslova 200 knjiga navedeni su i talijanskim i hrvatskim jezikom ... [i hrvatske] knjige su prodavali ne samo u Veneciji nego i u gradovima Dalmacije. Rodak Bartola Occhija – Carlo Antonio rukovodilo je prvom dubrovačkom tiskarom koja je počela djelovati 1783. godine.”

Hrvatski autori dali su naravno tiskati svoje knjige i u drugim europskim gradovima (Ancona, Beč, Graz, Magdeburg, Drezden). Od početka stoljeća (1715) Jakob Vjenceslav Heywel, kasnije Ivan Krstitelj Weitz tiskaju knjige Štefana Zagrepca, Stjepana Fučeka i Belostenčev rječnik *Gazophylacium*. Početkom 1769. u Kaptolskoj tiskari su tiskana dva djela Baltazara Adama Krčelića (*De regnis Dalmatiae, Croatiae, Slavoniae Notitiae Praeliminares* i *Historia chatedralis ecclesiae Zagrabienensis*). U tiskari isusovaca bio je tiskan 1742. Šušnik-Jambrešićev *Lexicon latinum interpretatione illyrica, germanica et hungarica*. Poslije varaždinskog djelovanja 1774. i u Zagrebu otvorio je tiskaru svoju Ivan Toma Trattner u kojoj su bile tiskane njemačke novine *Kroatischer Korrespondent*. Trattnerovu je tiskaru 1794. kupio biskup zagrebački Maksimilijan Vrhovac u kojoj su bile tiskane Katančićev *Fructus auctumnales*, *Historiae universalis Illyrici* Andrije Blaškovića i djelo Josipa Šipuća *Temelj žitne trgovine*. Nakon intervencije cara Franje II. biskup je prodao svoju tiskaru svom šurjaku Antunu Novoselu. Ova tiskara tijekom 30 godišnjeg djelovanja tiskala je oko 200 knjiga. Među izdanjima su bila djela Katančića, Matije Antuna Relkovića i Stjepana Relkovića i još drugih pisaca. Dakle zagrebačko tiskarstvo efikasno je djelovalo za razvoj pisane hrvatske kulture prosvjetiteljstva. Sažete rečenice čitamo u ovom poglavlju i o djelovanju tiskara nekih regionalnih kulturnih centara (Rijeka, Zadar, Dubrovnik).

Što se tiče „izbora djela” XVIII. stoljeća, opet moramo konstatirati znanstvenu preciznost, razmjernost opsega, neposredan i lagan stil informativnih objašnjenja pojedinih ilustracija. Čitajući ove pojedine komentare razotkriju se dimenzije povijesti hrvatske pismene kulture XVIII. stoljeća. Poznajemo povijesnu orijentaciju, ideološku angažiranost pojedinih pisaca – što nam pokaže razmjor suzdržane recepcije prosvjetiteljske ideologije – poznajemo i determinantni kulturni karakter prosvjetiteljstva; napor Matije Petra Katančića za stvaranja hrvatskog klasicizma; i naravno rezultate beletrističkih težnja. Autori su težili osim toga i za tim da pokažu čitateljima i neka sporna pitanja književnosti XVIII. stoljeća. Možda je najbolji primjer u vezi s tim komentar *Razgovora ugodnoga naroda slovinskoga* Andrije Kačića Miošića. Ovo vjerojatno najpopularnije djelo cijele hrvatske književnosti, koje je „izvršio snažan utjecaj na brojne hrvatske dopreporodne književnike” i koje je originalno književno djelo posebnih estetskih vrijednosti. Ipak – pišu autori – „hrvatska književna historiografija XX. stoljeća nije mu bila sklona: uglavnom na njegovu štetu stalno ga je uspoređivala s usmenom epskom pjesmom. U najnovije vrijeme hrvatski ga književni povjesničari (Stipe Botica) afirmiraju kao iznimnu vrijednost naše književne i kulturne baštine.”

Manje-više slična je situacija u vezi sa *Satirom* Matije Antuna Relkovića koji je imao u XVIII. stoljeću dva izdanja: prvo iz 1762. a drugo prerađeno iz 1779. Prvo je bilo tiskano u Drezdenu, a drugo već u Osijeku. Istina je da *Satir* nije baš na

umjetničkom nivou Gundulićeve epike ili Držićeve drame ali konstatacija vrijednosti djela je pitanje stanovišta. Hoćemo li objektivno ocijeniti ovo djelo moramo to činiti sa uzimanjem u obzir pod povijesnim i kulturnim uvjetima svoga doba. Na to upozoravaju autori kad spominju da ranije „hrvatski književni povjesničari strogo su sudili o *Satiru*” i složivši se shvaćanjem Dunje Fališevac kažu „da je uvođenjem mitološkoga bića – Satira – Relković zakoračio za područje fikcionalnosti i svoje djelo čvrsto povezao sa satirom kao književnom vrstom i uveo ga u maticu bukoličke književnosti koja ističe ljepotu mirnoga seljačkoga života... Dva njegova samostalna sastavka u drugom izdanju (*Komedija iliti vesela prikaza naravi* i *Tragedija iliti strahovita prikaza naravi*) pripadaju u najljepše prozne stranice hrvatske književnosti XVIII. stoljeća.”

Društvena i politička povijest Hrvatske u XIX. stoljeću počinje se sa pokretom narodnog preporoda. Na početku preporoda glavnu ulogu je igrao ilirski pokret, koji je počeo organizirati i modernu hrvatsku književnost u znaku romantizma. Iz pokreta narodnog preporoda se rodila i književnost druge polovice XIX. stoljeća, čak i Hrvatska moderna do izvjesne mjere je produžila težnju preporoda. Sve ono što se pripovijeda u drugom svesku *Hrvatske pisane kulture* desi se prema ranijem strukturom knjige: 1. crtanje društvenih i političkih prilika u Hrvatskoj u XIX. stoljeću, 2. Hrvatska književnost u prvoj i u drugoj polovici i na kraju stoljeća, 3. Razvitak hrvatskog jezika u XIX. stoljeću, 4. Razvoj tiskarstva, nakladništva i knjižarstva u XIX. stoljeću. Nema dvojbe da je ovaj povijesni period hrvatskog društva i kulture buran i bogat društvenim, političkim, književnim i umjetničkim događajima. Narodni preporod u stvari znači rođenje modernog, građanskog hrvatskog naroda u smislu prosvjetiteljskih ideja. U nekim zemljama Europe to doba je i vrijeme težnje organiziranja moderne nezavisne nacionalne države. U Hrvatskoj državna samostalnost ostala je samo nada i do kraja stoljeća čak i do kraja sloma Habsburške monarhije i u novoj južnoslavenskoj državi ostala je samo iluzija.

Kad se suočavamo događajima Hrvatske i spomenicima i tradicijom hrvatske pisane kulture, moramo sve to uvijek uzeti u obzir. Sve to determiniralo je veze sa Austrijom i Ugarskom, i sa ovoga gledišta možemo razumjeti npr. i poneki put intoleranciju između mađarske i hrvatske politike.

Poslije defenzivne situacije hrvatske književnosti doba prosvjetiteljstva razvoj hrvatske pisane kulture u XIX. stoljeću karakterizira pristup za zapadno stanje književnosti. Sa ilirizmom i preporodom se rodi hrvatska romantika, pojavljuje se realizam čak se pojavljuju i težnje francuskog naturalizma i na prijelazu stoljeća – u doba *fin de siècle* – smjerovi Moderne – osobito impersionizam i simbolizam. Rodi se romantična poezija, drama i proza, kasnije realistički i naturalistički roman, u Gjalskoga i Janka Leskovara prozni impresionizam, u Matoša pjesništvo i proza simbolizma.

Autori o svemu tome pišu koristeći hrvatsku povijesnu i književnopovijesnu tradiciju. Posebna je pojava da u naslovima glavnih poglavlja nema ni riječi o pojmu i smjeru romantike. Događaji hrvatske književnosti prve polovice XIX. stoljeća autori interpretiraju pod naslovom *Hrvatska književnost do sredine XIX. stoljeća*, a u drugu polovicu kao *razdoblje realizma*. Romantizam i u tekstovima spomenutih

studija je u defenzivi. A mi pak velimo da romantizam u hrvatskoj književnosti XIX. stoljeća prvi je pokret koji već na početku, tj. u doba narodnoga preporoda, bio je na europskom nivou. Lirika Stanka Vraza, Petra Preradovića, epska poezija Ivana Mažuranića imaju zajedničko mjesto na Parnasu europske romantike sa Mickiewiczem, Słowackom, Puškinom, Prešernom. Pokušaji hrvatske romantične drame (Demeter, Bogović) nisu na razini djela Schillera, ali August Šenoa već opet na europskom nivou predstavi romantični roman Walter Scott-ovog tipa, čak i Bogovićeve pripovijesti su u doba apsolutizma značajne produkcije hrvatske romantike. Mislimo da nećemo se varati ako osporavamo realistički karakter Šeninog romana i ako tvrdimo da u hrvatskim uvjetima bez ovog grandioznog razvoja romantike ne bi se rodio s takvom elementarnošću ni Matošev simbolizam.

Naravno je da sve to ne bi se desilo tako ako predstavnici preporoda ne bi mogli ostvariti program književnog jezičnog standarda. Baš zbog toga dobije u knjizi posebnu važnost poglavlje *Razvitak hrvatskog jezika u XIX. stoljeću*. Čitatelj dobije u ovom poglavlju sažetu i preciznu povijest razvoja hrvatskog jezičnog standarda od narodnog preporoda do početka XX. stoljeća. Onima koji se nisu bavili kroatiističkim pitanjima, bit će to poglavlje precizan vodič koji će osvijetliti cijeli proces razvoja jezičnog standarda. Najprije npr. dobijemo informacije o tome da „jezičnu situaciju u XIX. stoljeću” možemo „podijeliti u dva dijela: prvi pripada hrvatskom narodnom preporodu i rezultatima koji su postignuti u to, za hrvatsku povijest, prevažno vrijeme, a drugi je dio obilježen borbom među filološkim školama (zagrebačka, zadarska, riječka, hrvatski vukovci) da uvjere hrvatsku kulturnu javnost kako su upravo njihovi prijedlozi najbolji i najkraći put prema postizanju stabilnoga općehrvatskoga jezičnog standarda.” Najveća zasluga preporoda – čitamo u argumentaciji važnosti prvog razdoblja – da je „uspostavimo jezično jedinstvo u Hrvata.” Sve to naravno „ne znači da izgradnja općehrvatskoga standarda završena.” Ostalo je više pitanja „kojima će se u drugoj polovici stoljeća baviti filološke škole”, i koje će nuditi „svoja rješenja za probleme koji su ostali nakon preporoda.” Ta su rješenja – pišu dalje autori – „ticala odnosa prema jezičnoj starini, prema neštoakavskim elementima u zajedničkomu književnom jeziku i prema (i)jekavsko-ikavskom dvojstvu.” Čitatelj koji se zainteresira za djelatnost spomenutih filoloških škola, dobije u tekstu najvažnije podatke i karakteristične crte pojedinih škola (riječka, zadarska, zagrebačka, skupina vukovaca). Bave se među ostalom sa problemom „serbokroatizma” koji će od početka „do naših dana ostati kamen smutnje za hrvatske i srpske filologe i književnike te za svjetsku slavistiku.” (Vidi u vezi s tim Maretićevu *Gramatiku i stilistiku hrvatskog ili srpskog jezika*, 1899., i *Rječnik hrvatskog jezika* Broza-Ivekovića, 1901.)

U posljednjem poglavlju povijesti hrvatske pisane kulture XIX. stoljeća bave se autori sa stanjem tiskarstva, nakladništva i knjižarstva stoljeća. Sada, u XIX. stoljeću Hrvatska već ima bolje uvjete među kojima se razvijalo tiskarstvo, već u doba preporoda. Ivan Suppan koji je kupio novoselsku knjižaru od biskupa Vrhovca i on je igra znatnu ulogu u ilirskom pokretu. On je izdao već prije preporoda djela Janka Draškovića, T. Blažeka, I. Kukuljevića Sakcinskoga. „Prva tri godišta Gajeve *Danice* tiskana su također u toj tiskari, uz koju je djelovala knjižara i izdavačka kuća.”

Već i u Zadru i u Karlovcu vodili su izdavačku djelatnost Antun Luigi Battara odnosno Gašpar Weitz, Ivan Nepomuk Prettner. Onaj prvi je tiskao dvojezične novine: *Il Regno Dalmata – Kraljevski Dalmatin*, a od onih drugih je Prettner tiskao Gajevu *Die Schlösser bei Krapina*, *Dissertatio* Janka Draškovića, *Hèrvati Madjaron* Ivana Mažuranića itd. 1838. Gaj je osnovao tiskaru u Zagrebu, koje je „preuzela tiskanje *Narodnih novina* i *Danice*, a kasnije djela suvremenih autora (Stanka Vraza, Pavla Štoosa, Ivana i Matije Mažuranića, Dimitrije Demetera, Mirka Bogovića, Petra Preradovića, Franja Račkoga, Eugena Kvaternika).” Čitamo u ovom poglavlju i o tome da se i Ivan Kukuljević Sakcinski bavio izdavaštvom, odnosno i o tome da su u raznim gradovima bile osnovane čitaonica (Varaždin, Karlovac, Zagreb, Osijek itd.). „Predsjednik zagrebačke Ilirske čitaonice bio je grof Janko Drašković, a prvi njezin tajnik Vjekoslav Babukić.” I ne zaboravimo da u okviru ove čitaonice „osnovano je Narodno kazalište, Narodni muzej, Gospodarsko društvo, a 1842. i glavnica za izdavanje knjiga, Matica ilirska.” U drugoj polovici stoljeća očividno se ojačava izdavačka djelatnost. Uz Gajeve «knjigarnicu» se osniva tiskara i knjižara Antuna Jakića, a 1871. bila je osnovana Dionička tiskara sa pomoću biskupa Jurja Josipa Strossmayera, a produži izdavačku djelatnost i Matica ilirska. Društvo svetoga Jerolima koje je bilo utemeljeno 1867. do prvog svjetskog rata izdavalo je više od dvije milijuna knjiga.

Bave se autori sa izdavačima Splita, Zadra, Požege, Dubrovnika, spomenuvši i to da „hrvatska pisana riječ istisnula je njemačke knjige u središnjoj hrvatskoj i Slavoniji, a talijanske u Dalmaciji i Istri.”

Što se tiče ilustracije, tj. „izbor djela” XIX. stoljeća konstatiramo bogatstvo tiskane riječi. Lijepe i karakteristične reprodukcije reprezentiraju razvoj, obogaćenje hrvatske pisane kulture XIX. stoljeća. Divimo se raritetima prvih izdanja djela doba preporoda, knjige Šenoe, Josipa Kozarca, faksimilu rukopisa *Smrt Smail-age Čengića* Ivana Mažuranića, naslovnoj strani *Izabranih pjesama Silvija Strahimira Kranjčevića*, modernim časopisima hrvatskog *fin de sièclea*: *Hrvatski salon*, *Mladost* i *Život*. Recipiravši komentare pojedinih ilustracija čitatelj će posjedovati najvažnije književno-povijesne podatke iz okvira hrvatske književnosti XIX. stoljeća koje se na kraju organiziraju u književnopovijesnu cjelinu.

Hoćemo li sumirati sve ono što smo recipirali nakon čitanja dvije knjige *Hrvatske pisane kulture*, možemo reći da djelo Josipa Bratulića i Stjepana Damjanovića će biti s jedne strane temeljno stručno djelo za radnika kroatistike i uopće slavistike, a s druge neophodan priručnik za studenata.

Na kraju pojedinih svezaka se nalazi sažetak na engleskom i na njemačkom jeziku, osim toga i kazalo djela, imena, gradova, i mjesta i kazalo likovnih priloga u uvodnim studijama. Hvala autorima i izdavačkoj kući Veda d. o. o.

István LÖKÖS

SARKADY SÁNDOR: 1. ÍROM KOROM. VERSEK ÉS FORDÍTÁSOK. EDUTECH KIADÓ, SOPRON. 2005. 575 P. 2. MINDEN ÉLET SZOLGÁLAT. JEGYZETEK, ESSZÉK, KRITIKÁK. EDUTECH KIADÓ, SOPRON. 2005. 598 P

Минуло полвека с момента обретения автором диплома русиста в Сегедском университете. Это целая жизнь, и прожита она не бесплодно. Он стал профессором пединститута г. Шопрона. Читая курс детской литературы для нескольких поколений будущих учителей и воспитательниц детских садов, он на всю жизнь приобщил их к миру искусств, к чувству прекрасного. Как врожденный просветитель, он включился в культурную жизнь Шопрона, этого далекого от родной Большой Кумании города, и, живя в Скрабанции древних римлян уже свыше четырех десятилетий, неутомимо редактирует местные литературные издания.

Но ведь и профессоров, и редакторов в тех краях, как и везде, не так уж мало. А Шандор за те же полвека вырос в большого, настоящего Поэта с Божьей искрой в груди.

Эта искра, хорошо помню, теплилась в нем уже в университетские годы. По сей день бережно храню рукопись одного из первых стихотворений моего студента, напечатанных в Сегеде. Мне отдавал он на проверку и первые пробы переводов особенно близких ему Лермонтова и Некрасова.

А на поэзию его благословил сам патриарх отечественной лирики Дьюла Ййеш. (Как не вспомнить при этом строки «Старик Державин нас заметил...»?)

Тройственная внутренняя «жила» определила его место в «нишах» венгерской поэзии. Это прежде всего замечательный мастер свежей, звонкой лирики для самых маленьких. Поражает и глубина его философской поэзии. А художественный перевод – это его подлинная страсть, не дающая ему покоя с самих студенческих лет.

Другая, также тройная ипостась художественного «я» Шаркади – это редактор, критик и эссеист. В этих прозаических жанрах он нисколько не уступает достигнутому в стихотворной форме.

К сожалению, жанр рецензии не дает «разгуляться» даже в беглой характеристике этих двух основных сторон его творчества.

Поэтому попытаемся вместе с читателем пролистать замечательно оформленный двухтомник его избранных произведений под одним лишь углом зрения – как «пробивается» постоянно присутствующий в сознании автора образ России в его стихи и в разнообразнейшие жанры и темы его прозы.

В том 1 (*Írom korom* – пишу свой век) включены стихи и переводы 1955–2005 гг. В его поэзии, как неоднократно указывала критика, этика и эстетика вырастают с одной ветки. Среди авторов, кого он переводил, наряду с английскими, сербскими, немецкими, китайскими и др., основное место занимают поэты России.

В годы поэтического становления он осваивал художественный опыт классиков 19 века. Ему были психологически близки Лермонтов (центром оси – «Мцыри») и Некрасов. Перевод нередко, казалось, заменял ему возможность высказаться от первого лица. В зрелые десятилетия вырастает интерес к «хорошим и разным» поэтам 20 в. (от Блока через поколение Пастернака и к шестидесятникам).

Не имея здесь простора для оценки качества сделанного, ограничимся отсылкой к признанию мастерами профессиональной критики как содержательной, так и формальной их верности.

Два слова личного. Не могу не сказать ему и здесь спасибо за множественные «окказиональные» переводы отрывков из произведений различных русских поэтов для моих книг, статей и обзоров.

2 том (*Minden élet szolgálat* – любая жизнь – служение.) Его содержание – заметки, эссе и критики. По сути это полувекковая хроника художественной жизни Шопрона. Через калейдоскоп имен, названий и событий возникает панорама самобытной культуры города, вырастает галерея его ни на кого не похожих ученых, писателей, живописцев и графиков. (Лишь упомянем факт наличия и «Золотой книги» – собрания портретов выдающихся земляков 16-20 вв. работы двух Шаркади – отца и сына-историка.) Голос автора-летописца всегда индивидуален, эмоционален и отточен.

Если обратиться к взятой нами «частной теме», бросается в глаза разнообразие русских мотивов в этих не собственно русских темах.

Коснемся сначала вкратце этих мотивов в оригинальных стихах 1 тома. Здесь и «космический всадник», каким предстает у него Гагарин, и разнообразные «лики» нашествия всем памятного 1956 г.

А в прозе мы обнаруживаем столько следов такой «смычки» мотивов в результате насыщенной духовной жизни в небольшом университетском городе. И напоминаем: всё перечисляемое ниже дается в книге через призму критического восприятия и личность самого Шаркади.

Поэт Геза Дьони, приветствовавший Февральскую революцию, умер в сибирском плену. Филолог-германист Карой Моллаи оставил потомству дневник пленного (1942-45) *Когда я был врачом на Кавказе*. Писатель национального масштаба Режё Бехт был и автором путешествия в СССР в 1934 г., и переводчиком русских поэтов, он же и написал первый рассказ 1945 г. о русском солдате.

Заслуживают внимание переводы Имре Кереком стихов Н.Рубцова, и стихи Белы Бота о *Раковом корпусе* Солженицына.

Из искусства М.Шагала родился мотив для медали К. Реннера, а также для картины Ф.Цинке. Реннером создана также медаль в честь Л.Толстого.

Всё это – хотя, как говорится, лишь верхушка айсберга – заслуживает самостоятельного изучения как средоточие разнообразных моментов взаимодействия русской и венгерской культур, как бы в добавку к существующим, но, как всегда, недостаточно полным библиографиям восприятия.

Книга большого мастера и на этот раз оказалась кладом находки ценностей для нескольких сфер гуманитарных наук.

FENYVESI István

**Н.С. Болотнова: ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА. УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ.
ТРЕТЬЕ ИЗДАНИЕ, ИСПРАВЛЕННОЕ И ДОПОЛНЕННОЕ. МОСКВА.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФЛИНТА». ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА». 2007. СТР. 520**

В последние десятилетия в процессе исследовательской работы над художественным текстом усиливается интерес к его филологическому анализу. Интерес ученых к целому тексту, его организации, функционированию обусловлен стремлением раскрыть смысл текста и характер его воздействия на адресата. Внимание к тексту возникает и в современном преподавании русского языка, который объясняется между прочим особенностями развития лингвистической науки. Н.С. Болотнова посвящает свое пособие обобщению и систематизированию материала по теории текста, описанию различных подходов к нему и его признакам. Автор пишет: «В задачи настоящего учебного пособия входит описание не только основ текстоведения, но и филологический анализ текстов разных типов на фоне других видов их анализа (литературоведческого, лингвистического, стилистического, лингвопоэтического, лингвомыслового), знакомство с разными методами и приемами филологического исследования текста.» (стр. 11–12.) Н.С. Болотнова анализирует разные лексические уровни текста опираясь на три главные составляющие коммуникативного акта: автора, адресата (читателя) и соединяющего их звена – самого текста произведения.

Основные понятия теории текста представлены с учетом позиций коммуникативной стилистики. Текст, с этих позиций, осознается в аспекте взаимосвязей: язык (код) – сообщение (текст) – референт (действительность). Разные виды анализа текста показаны как важнейшие составляющие его комплексного филологического исследования.

Текст является сложным явлением: он может быть формой коммуникации, дидактическим материалом и феноменом культуры, но может выполнять еще множество разных функций, поэтому изучение его является не только интересной научной проблемой, но и важной повседневной задачей. Изучение текста является предметом в первую очередь филологии, и гуманитарные науки вообще обращают исключительное внимание на выработку разных подходов к тексту, поскольку они ставят в центр внимания именно человека, который находится в постоянном диалоге с окружающим его миром, и в первую очередь с другими людьми. Эта диалогичность как речевое взаимодейст-

вие стала объектом изучения первоначально литературоведения и культурологии, потом постепенно педагогики и методики.

При изучении речевой культуры исследователи тоже обращались к теории диалогизации, в которой изучалась роль «адресата», и его ответная деятельность. В связи с этим стало важным изучение воздействия текста на адресата, именно текста, как основной формы коммуникации. Этот подход к тексту не отрицает прежние идеи и подходы (напр. системность, психологизм или историзм), а дополняет их. Объектом изучения филологии являются тексты, рассматриваемые как явление культуры.

Пособие «*Филологический анализ текста*» играет важную роль в подготовке филологов особенно сейчас, когда возрастает интерес к слову и в России, и за рубежом, в том числе и в Венгрии. Курс полезен в первую очередь для тех, кто учится в средних или высших учебных заведениях с гуманитарным уклоном. Основными понятиями курса являются категории современной лингвистики, литературоведения, стилистики, культуры речи, т.е. таких дисциплин, которые связаны со словесной культурой общества.

Структура книги соответствует целям автора. Она состоит из четырех разделов, и в каждом из них разбираются важнейшие проблемы данного вопроса с большой последовательностью, точной терминологией и без всяких лишних отступлений от разбираемой темы. В первом разделе книги показана многоаспектность разных подходов к тексту как объекту лингвистического, стилистического, литературоведческого и филологического анализа.

Второй раздел освещает основы теории текста. Текст является исключительно сложным явлением, и мы можем смотреть на него как на форму коммуникации, или как на единицу культуры, он может рассматриваться и как дидактический материал и т.п., вследствие чего у него появляются различные признаки и категории. Разные определения текста основаны на разных подходах к нему. В этом разделе автор систематизирует и характеризует их, принимает во внимание семиотический, лингвистический, психолингвистический и т.д. подходы, но среди них выделяет коммуникативный, который является самым комплексным, поскольку он опирается на различные лингвистические и экстралингвистические факторы в организации текстовой деятельности. В таком понимании коммуникативность признается как интегральное совокупное качество текста. Н.С. Болотнова предлагает «к наиболее важным глобальным текстовым категориям... отнести категории диалогичности..., категории времени и пространства, а также событие.» (стр. 209)

В третьем разделе рассматривается понятие о структуре текста, изучается вопрос о том, что является его единицами, какие уровни в нем выделяются, как участвуют в процессе текстообразования языковые единицы и экстралингвистические элементы. За единицы текста автор предлагает принимать следующую концепцию: со стороны лингвистики выделять «информемы», т.е. носители интеллектуально-информативной функции. Ими могут быть единицы звукового, морфологического, лексического, синтаксического уровней. «Прагмемами» называет автор системы, обладающие прагматическим эффек-

том (экспрессивность, эмоциональность, оценочность и т.д.), кроме того стилистические приемы и типы выдвижения (папр. конвергенция, повтор, сцепление). В этом разделе Н.С. Болотнова суммирует и те закономерности, которые определяют процесс создания текста. Все единицы языка участвуют в порождении текста, но «радиус их действия» в перспективе целого произведения не одинаковый. Слово выделяется из них, благодаря своим ассоциативным связям. К наиболее значимым экстралингвистическим параметрам в анализе текста причислены автором фактор адресата, личность автора, социально-исторический и культурный контексты эпохи. В книге представлена следующая концепция: «На основе регулятивной макроструктуры текста стимулируется ассоциативная деятельность адресата, в процессе которой происходит смысловое развертывание текста в сознании читателя. При этом важна структура различных 'кодов'». Когда адресат вступает в диалог с текстом, он ищет «ключи» к этим кодам.

Исследование законов порождения и восприятия текстов разных типов дает возможность решать проблему эффективности речевого общения в разных сферах коммуникации. Поэтому можно предположить, что в обучении русскому языку усиливается интерес к методике изучения текста. Использование различных методов исследования текста является темой четвертого раздела пособия. Болотнова пишет: «Не претендуя на исчерпывающее освещение всех имеющихся в науке приемов анализа текста, автор видел свою задачу в их обзоре и систематизации.» (стр. 401.) Возможности у этих методов разные, выбор наиболее эффективного из них определяется спецификой изучаемого текста и целью исследователя. Наиболее универсальным автор считает сочетание семантико-стилистического анализа с контекстологическим.

Для студентов филологических факультетов университетов и вузов пособие является полезным и тем, что в каждом из разделов даны список рекомендуемой литературы и вопросы для самопроверки. Но обилие ссылок внутри самого текста (впрочем необходимые для работы, претендующей на обобщение) в некоторой степени осложняет использование книги как учебника, но в противовес всему этому схемы и таблицы во многом облегчают усвоение материала. Н.С. Болотнова сама признает, что вообще теория текста, как научная тема в настоящее время еще носит противоречивые черты, и не однозначна. Но представление о тексте постоянно углубляется, вследствие того, что развитие новых направлений в филологии в некоторой степени затрагивают теорию текста. Это объясняется тем, что в тексте языковые явления с коммуникативной точки зрения, смысловой и функциональной значимости приобретают свою настоящую суть. В этом отношении еще многое впереди, ведь текст неисчерпаемый источник для научного исследования.

Н.С. Болотнова с большой уверенностью говорит о том, что учебная дисциплина в наши дни должна обращать больше внимания на исследование вопросов, связанных с «текстоведением». «И хотя интерес к тексту растет, он

по-прежнему остается загадочным феноменом» – заканчивает свою книгу автор.

Список использованной литературы, перечисление словарей и справочников (в помощь учителю) добавляет это пособие, которое будет необходимым в процессе работы над текстом и для студентов-филологов, и для их преподавателей.

FONALKA Mária

OROSZ SAJTÓNYELVI SZÖVEGGYŰJTEMÉNY. OROSZ NYELVŰ OKTATÁSI SEGÉDANYAG. SZERK. LACZIK MÁRIA ÉS RÉPÁSI GYÖRGYNÉ. NYÍREGYHÁZA: BESSENYEI GYÖRGY KÖNYVKIADÓ. 2000. 336 PP.

Составители «Сборника текстов из русской прессы (в помощь преподавателю русского языка)» впервые предприняли попытку помочь венгерскому преподавателю русского языка вовлечь в учебный процесс современный русский газетный материал – как средство для изучения современной русской лексики, относящейся к самым различным областям (темам) ее использования в современной российской жизни.

В Предисловии к Сборнику его составители так определяют современную языковую ситуацию применительно к изучению иностранных языков, в том числе и к русскому языку: «В наши дни знание любого иностранного языка неотделимо от знания современной языковой и коммуникативной культуры, главным составным элементом которой являются масс-медиа. Для того, чтобы быть в курсе последних известий о происходящих изменениях в окружающем нас мире, чтобы идти в ногу с этими изменениями, нам надо уметь целенаправленно следить за материалами печатных и электронных средств массовой информации. Иначе мы можем легко и далеко отстать от всех тех знаний, которые составили современную революцию в информации» (с. 6).

Мы – это преподаватели, обучающие иностранному языку, в частности – русскому языку, а также студенты, готовящиеся стать полноценными участниками жизни с использованием иностранного языка, в том числе – русского языка. Язык – это прежде всего лексика; овладеть иностранным языком – это овладеть его лексикой, в том числе той его частью, которая изменяется вместе с изменением жизни. Составители Сборника справедливо пишут: «... словарный состав языка, благодаря его денотативной функции, является самым чувствительным к изменениям, происходящим во внешнем мире и самым гибким способом отражения этих изменений» (с. 6). (Заметим, что один из составителей Сборника является специалистом в области новой русской

лексики (см. книгу: Répási Györgyné. „Szavak a beszédben, szavak a nyelvben” (Слова в речи, слова в языке), 1999).

Тексты в Сборнике распределены по темам, которые уже давно стали традиционными в практике преподавания иностранных языков, в том числе - русского языка, именно: семья, школа, дом (квартира), покупки, питание, служба быта, спорт, погода, здоровье, туризм, театр (музеи, выставки), библиотека, работа. Сборник поэтому легко становится приложением к типовому, базовому учебнику по практике речи, в том числе и к учебнику, в авторский коллектив которого входит один из составителей Сборника (см. „Orosz nyelvkönyv haladóknak” (Учебник по русскому языку для продвинутого этапа). Szerk.: Répási Györgyné, Németh Gyuláné. 1994). Тексты Сборника тематически легко вовлекается в учебный процесс - при условии, конечно, неплохой подготовки учащихся по русскому языку и основательной подготовки текстов к учебным занятиям со стороны преподавателя. По каждой изучаемой теме учащиеся могут знакомиться с дополнительным материалом, касающимся того, что есть специфического по данной теме в России, но, самое главное, того, что является новым в данной области вообще - по сути дела не только в России, но и в Венгрии (реклама, спорт, бизнес, семья и т.д.). Именно это новое и было, по-видимому, в центре внимания составителей Сборника, когда они подбирали тексты - что отразилось в формулировках тематики. Тема в Сборнике называется не просто «Семья», а «Общественно-социальные изменения в семье», не просто «Школа», а «Новые тенденции в школьном и высшем образовании», не просто «Питание», а «Реформы питания», не просто «Служба быта», а «Технический взрыв в службе быта» и т.д. Некоторые разговорные темы, в связи с большими изменениями в данной сфере жизни, составителям Сборника пришлось переименовать: не «Работа», а «Бизнес», не «Квартира», а «Покупка недвижимости» и т.д. Имея в виду учебное назначение текстов, составители Сборника стремились подбирать такой материал, в котором присутствует дискуссия, выражаются разные точки зрения - чтобы заинтересовать студентов и вызвать их на обсуждение вопроса.

Как видно из подзаголовка, Сборник составлен в помощь преподавателю русского языка. Преподаватель, сокращая материал, видоизменяя его, комментируя и т.д., предлагает его студентам. Но надо пожелать авторам составить и второй вариант Сборника - непосредственно в помощь студентам, изучающим русский язык, например в виде «Книги для чтения» со всеми атрибутами данного жанра учебного пособия; лучше, если эта книга будет прилагаться к базовому учебнику по практике речи.

Но необходимо подчеркнуть: то, что уже опубликовано, имеет самостоятельное значение. Сборник адресуется венгерским преподавателям русского языка, и он может послужить им в том числе и в качестве средства для самообразования, для повышения их осведомленности в событиях, происходящих в различных областях жизни России. Насколько мы можем судить, современные венгерские преподаватели русского языка в настоящее время почти не имеют возможности читать российскую прессу - и данный Сборник поможет

им познакомиться с основной информацией из области экономики, школьного и высшего образования, современной семьи и т.п. (в Сборнике выделено 13 соответствующих разделов). Составители Сборника пишут: «Так как газеты на русском языке малодоступны как преподавателю, так и учащимся, а возможность использования интернета тоже ограничена, наша хрестоматия, как мы надеемся, должна сделать более доступными отдельные средства масс-медиа, сообщающие об актуальных известиях наших дней» (с. 6).

Итак, книга «Сборник текстов из русской прессы в помощь преподавателю русского языка» несомненно надо оценить положительно – как первый опыт вовлечения в практику преподавания русского языка, с помощью специального учебного пособия, материала современных российских масс-медиа, – с тем чтобы познакомить преподавателей и студентов с событиями, происходящими в России (страноведческий аспект), причем познакомить через лексику, называющую эти события (лингвострановедческий аспект).

В. А. ФЕДОСОВ

MARIA JANION. NIESAMOWITA SŁOWIAŃSZCZYŻNA. WYDAWNICTWO LITERACKIE. KRAKÓW 2007. ISBN 978-83-08-04002-7. WYDANIE I

In the end of 2007 the publishing house Wydawnictwo Literackie from Kraków, which has published all the works of writers important for history and contemporary culture, released a new work by professor Maria Janion – a well-known and highly-regarded person not only in Poland. Her enormous literary knowledge as well as her references to numerous sources became the basis of the collection of essays entitled *Incredible Slavism* (*Niesamowita słowiańszczyżna*). This carefully prepared book, written in a beautiful style of Polish language and teeming with accurate opinions and historical observations (supplemented by extensive bibliography including critical contexts) is devoted to the issue of Slavic identity and its development.

In the consecutive chapters the reader follows the researcher's analysis of the visions of Slavic paganism, aesthetics, mythology and their function in the European consciousness. Through analysis of cultural and literary aspects not only does the writer try to find a place for Slavism in consciousness of contemporary Europe, but also tries to define what the Slavic identity in the primal and modern form really is – also in its rejected form.

Incredible Slavism is an extremely interesting voice in current discussion about Eastern Europe. Release of every book written by professor Maria Janion is an important and widely commented event in the field of humanist studies. The initial thought of Maria Janion's research is connected with experiencing complicated group of feelings awoken in the contact with the West when there is fascination,

jealousy, low self-esteem and resentment intertwining together. The researcher examines whether it is possible to see and describe the Poles (and other Slavic nations) as representatives of a country which did not get over the fact that during almost two centuries it had been just...a colony.

Asking for the causes of this state of affairs the author goes back further than the 18th century; making use of the romantic thought, she points out the importance of much earlier facts: thousand years ago Poland became assigned to the sphere of Latin Rome and not the circle of Greek-Christian Byzantium; as a result it never became the integral part of the West and it never separated itself from the East:

(...) let us suppose that because of conquests many tribes became 'badly baptized' and were forced to abandon their old culture. This has to be a reason for kind of a crack, humiliation and kind of a disability felt throughout centuries.

Inability to recognize yourself in the national past would therefore be caused by detachment from the Slavic mythology which by the Latin missionaries was acknowledged to have been worse and had to be eradicated. Our ancestors, who were forced to convert, saw destruction and humiliation of their religion and gods and 'the echo of this pagan despair had been present throughout centuries and – as a historical trauma – could not have gone by without leaving a trace in the culture of Slavic tribes.' This trauma was with all strength revealed in the 19th and 20th century and was to be compensated for through creating various enhancing myths.

According to professor Janion, the germ of the evil is not baptism itself, but the way in which it was conducted. Eradication of Slavism equalled the entire destruction of primal culture and the loss of chance for participation in the Cyril-Method tradition, which after a period of coexisting with the Latin rite (the example of it is the medieval song 'Bogurodzica') was brutally eradicated. The writer placed all her deliberations in present times, when all then binding romantic mythology and national symbolism has entirely faded and do not deal with present needs of 'the citizen of Eastern Europe' searching for identity.

The last chapter entitled *To Part with Poland (Rozstać się z Polską)* is a study of a peculiar tragedy of Polish patriotism and analysis of literary and cultural influence on the current Polish-European relations and self-perception of the Poles.

Therefore it is necessary to renew the form which would make the Polish nation recognize its own spiritual experience, to renew literature and humanistic aspects, 'to tell the story of our culture in a different way,' to think about a place in Europe without the use of a famous quotation by Milan Kundera (for whom Eastern Europe was part of the West, the force seized by the imperialist East), it is essential to describe our east-west Slavism:

We are a post-colonial nation which at the same time – and it happens once in a while – feels superior to its colonizer – Russia. At this point we have felt as Europe dealing with Asian barbarism. As real Latin, catholic, Mediterranean Europeans we cannot really identify with Slavism, because this would bring us closer to 'worse'

Russia. However, being a post-colonial country, we are not real Europeans, because – as a Slavic nation – we are secondary to them, because we are affected by Russian-Slavic decline. We were citizens of a colonized country and at the same time we colonized close Slav lands. Until the present times we have felt superior to those lands and at the same time there has been a certain kinship with their ‘inferiority.’ Similar traits can be found in the attitude of Poles towards the Jews.

The book also contains reflections on the situation of identity of other Eastern European nations and virtues of ‘native Slavism’ (for example in Bulgaria, Croatia or Bosnia) beginning with the mission of Cyril and Method, continuing to the work of Edward W. Said *Orientalism* from 1978.

Ewa URBANIEC

IN MEMORIAM LIEBER LÁSZLÓ
(1943–2008)



25-го марта 2008 года после продолжительной тяжелой болезни ушел из жизни доцент Дебреценского университета, преподаватель кафедры русской литературы д-р. Ласло Либер. Ему было 65 лет. В его лице мы потеряли отличного специалиста, замечательного преподавателя, друга, доброго, прекрасного человека с большим чувством юмора.

По семейному преданию один из его предков по отцовской линии был витязем войска короля Матьяша. Может, от него унаследовал прямой стан и исключительно красивое телосложение. По материнской линии он из преподавательской семьи, отсюда у него исключительная память, прилежание и восприимчивость к языкам. Среднее образование

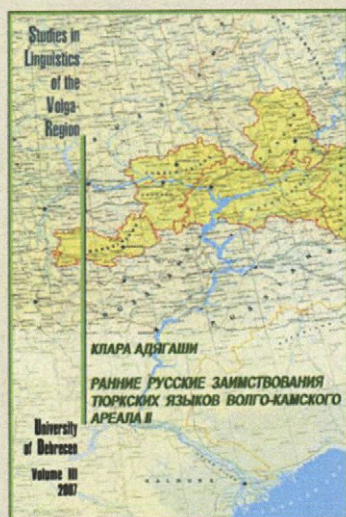
он получил в гимназии бенедиктинских монахов. Эта гимназия привила ему интерес к науке, идеалу добра и любви, что стало его принципом жизни. В середине 60-х годов он был преуспевающим, подающим большие надежды студентом Дебреценского университета по специальности русский и немецкий языки. Какое-то время он работал и в Германии, а с 1972-го года он начал преподавать классическую русскую литературу на кафедре русской литературы. Он занимался творчеством Гоголя, Толстого, Достоевского и Чехова в европейском контексте. Благодаря своим знаниям языков он читал в оригинале классиков немецкой, французской и английской литератур, и, таким образом, мог дать более широкое осмысление прочтению произведений русской литературы. Особенно популярными были его семинарские занятия благодаря его глубоким знаниям музыки, изобразительного искусства и литературы. Доминирующей регулирующей системой общественного общения он считал философию морали Канта, по которой каждый человек – это цель и никто не может быть средством другого. В личной жизни он также верил в возможность осуществления принципа любви и придерживался этого с кротким упорством и наивной детской чистотой.

Помимо преподавательской работы он постоянно совершенствовал свои знания. Принимал участие в организации Дебреценских Дней Славистики и международных конференций. С 1990 по 1995 год он был членом редколле-

гии ежегодника Института славистики «Slavica», который имеет международное признание. Свои теоретические эссе он публиковал в основном на немецком и русском языках, которые свидетельствуют о глубоком прочтении текста. Кандидатскую диссертацию он защитил в начале 90-х годов под заглавием «Осознание ценности героев в прозе Гоголя и Чехова», которая была издана в 1995 году издательством университета «Kossuth Egyetemi Kiadó». Как это видно и по заглавию, его волновала прагматика теории ценностей, точнее, что можно ли их осуществить в условиях самой жизни. Он исследовал те архетипичные и новые нарративы, начиная с Библии, продолжая Гете и заканчивая Чеховым, в которых возможно описание и толкование этих коллизий.

Преждевременный уход на пенсию и тяжелая болезнь помешали раскрыться его необычайному таланту. Память о нем сохраняют его коллеги и ученики.

JAGUSZTIN László



В издании Дебреценского университета
готовятся к изданию
очередные выпуски серий
Studies in Linguistics of the Volga Region
и
Tractata Slavica
Universitatis Debreceniensis

- 1) Клара Адягши, Ранние русские заимствования тюркских языков Волго-Камского ареала ч. II Историко-сопоставительное и ареальное исследование Дебрецен, 2008. 320 стр. Цена 3600 HUF или 18 EUR
- 2) Живка Колева-Златева, Славянская лексика звуко-символического происхождения. Дебрецен, 2008. 300 стр. Цена 3400 HUF или 17 EUR
- 3) Бэата Дьерфи, Историческое изменение синтаксического статуса причастных оборотов в языке Суздальской летописи по Лаврентьевскому списку. Дебрецен, 2009. 300 стр. Цена 3400 HUF или 17 EUR.

Заказы принимаются по адресу:
szigetkonyv@t-online.hu

TRACTATA SLAVICA

UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Vol. I

2008

TRACTATA SLAVICA

UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

Vol. II

2008

Живка Колева-Златева

Славянская лексика
звуко-символического
происхождения



Бэата Дьерфи

Историческое изменение
синтаксического статуса
причастных оборотов
в языке
Суздальской летописи
по Лаврентьевскому списку



