

**ANNALES INSTITUTI SLAVICI  
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS**

# Slavica

**XXXII.**

**EDITIONEM CURANTE  
CSILLA KUKUCSKA**

**ADIUVANTE  
LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY**

**REDIGUNT  
KLÁRA AGYAGÁSI  
ZOLTÁN HAJNÁDY  
ISTVÁN D. MOLNÁR**



**DEBRECEN, 2003**



**SLAVICA XXXII.**

ISSN 0583-5356

Debreceni Egyetem  
Felelős kiadó: Imre László rektor  
Szedés: DE BTK Szlavisztikai Intézet  
Nyomás: DE Reprográfiai Osztály

ANNALES INSTITUTI SLAVICI  
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS

# Slavica

XXXII.

EDITIONEM CURANTE

CSILLA KUKUCSKA

ADIUVANTE

LÁSZLÓ KÁLMÁN NAGY

REDIGUNT

KLÁRA AGYAGÁSI  
ZOLTÁN HAJNÁDY  
ISTVÁN D. MOLNÁR



DEBRECEN, 2003

## СОТРУДНИКИ НАШЕГО ТОМА

**К. АДЯГАШИ**

хабил. профессор  
Дебреценский Университет  
Венгрия, 4010 Дебрецен  
[agyagasi@delfin.unideb.hu](mailto:agyagasi@delfin.unideb.hu)

**Б. БАКУЛА**

хабил. профессор  
Университет имени Адама Мицкевича  
Польша, Познань  
[bakula@amu.edu.pl](mailto:bakula@amu.edu.pl)

**Л. ВАХНИНА**

старший научный сотрудник  
НАН Украины  
Украина, Киев

**КС. ГОЛУБ**

PhD-докторант  
Университет им. Л. Этвеша  
Венгрия, 1088 Будапешт  
[golubx@freemail.hu](mailto:golubx@freemail.hu)

**М. ДАМБРОВСКИ**

хабил. профессор  
Варшавский Университет  
Польша, Варшава  
[midab@mercurv.ci.uw.edu.pl](mailto:midab@mercurv.ci.uw.edu.pl)

**Б. ДЁРФИ**

PhD-докторант  
Дебреценский Университет  
Венгрия, 4010 Дебрецен  
[gingerb@freemail.hu](mailto:gingerb@freemail.hu)

**Э. КРЕПЛЕР**

PhD постдоктор  
Технический Институт  
Венгрия, Будапешт  
[krepler.ertzsebet@freemail.hu](mailto:krepler.ertzsebet@freemail.hu)

**П. ЛЁКЕШ**

хабил. профессор  
Дебреценский Университет  
Венгрия, 4010 Дебрецен

**М. МЕЗЁШИ**

PhD постдоктор  
Веспремский Университет  
Венгрия, 8200 Веспрем  
[mezosimi@mail.inext.hu](mailto:mezosimi@mail.inext.hu)

**А. МОЛЛАР**

PhD постдоктор  
Венгрия, 1082 Будапешт  
[mangie@freemail.hu](mailto:mangie@freemail.hu)

**Л. МУШКЕТИК**

старший научный сотрудник  
НАН Украины  
Украина, Киев

**А. РЕЙХМАНН**

PhD-докторант  
Дебреценский Университет  
Венгрия, 4010 Дебрецен  
[reichmanna@freemail.hu](mailto:reichmanna@freemail.hu)

**М. РЫШКЕВИЧ**

PhD-адъюнкт  
Университет Марии Кюри Склодовской  
Польша, Люблин  
[mrvszkie@klio.umcs.lublin.pl](mailto:mrvszkie@klio.umcs.lublin.pl)

**П. СПЯРТО**

PhD-адъюнкт  
Дебреценский Университет  
Венгрия, 4010 Дебрецен  
[szinre@delfin.klte.hu](mailto:szinre@delfin.klte.hu)

**П. УДВАРИ**

хабил. профессор  
Институт им. Д. Бешенен  
Венгрия, 4400 Ниредьхаза  
[udvarii@zeus.nyf.hu](mailto:udvarii@zeus.nyf.hu)

**В. А. ФЕДОСОВ**

научный сотрудник  
Институт им. Д. Бешенен  
Венгрия, 4400 Ниредьхаза

**М. ФОДОР**

PhD-докторант  
Дебреценский Университет  
Венгрия, 4010 Дебрецен

**З. ХАЙНАДИ**

хабил. доцент  
Дебреценский Университет  
Венгрия, 4010 Дебрецен  
[hajnavdz@tigris.klte.hu](mailto:hajnadvz@tigris.klte.hu)

**Г. ХИМА**

хабил. профессор  
Реформатский Университет  
им. Гашпара Кароли  
Венгрия, 1088 Будапешт  
[himag@ludens.elfe.hu](mailto:himag@ludens.elfe.hu)

**М. ШАБИЧ**

PhD-адъюнкт  
Загребский Университет  
Кроация, 41000 Загреб

**К. ЭГЕРЕШ**

PhD-докторант  
Университет им. Л. Этвеша  
Венгрия, 1088 Будапешт

## OUR CONTRIBUTORS

### **K. AGYAGÁSI**

habil. professor  
University of Debrecen  
4010 Debrecen, Hungary  
[agvagasi@delfin.unideb.hu](mailto:agvagasi@delfin.unideb.hu)

### **B. BAKULA**

habil. professor  
Adam Mickiewicz University  
Poznań, Poland  
[bakula@amu.edu.pl](mailto:bakula@amu.edu.pl)

### **M. DĄBROWSKI**

habil. professor  
University of Warsaw  
Warsaw, Poland  
[midab@mercurv.ci.uw.edu.pl](mailto:midab@mercurv.ci.uw.edu.pl)

### **B. GYÓRFFY**

PhD-student  
University of Debrecen  
4010 Debrecen, Hungary  
[gingerb@freemail.hu](mailto:gingerb@freemail.hu)

### **K. EGERES**

PhD-student  
Eötvös Lóránd University  
1088 Budapest, Hungary

### **V. A. FEDOSZOV**

scientific assistant  
Bessenyei György Teacher Training School  
4400 Nyíregyháza, Hungary

### **M. FODOR**

PhD-student  
University of Debrecen  
4010 Debrecen, Hungary

### **X. GOLUB**

PhD-student  
Eötvös Lóránd University  
1088 Budapest, Hungary  
[golubx@freemail.hu](mailto:golubx@freemail.hu)

### **Z. HAJNÁDY**

habil. associate professor  
University of Debrecen  
4010 Debrecen, Hungary  
[hajnadvz@tigris.klte.hu](mailto:hajnadvz@tigris.klte.hu)

### **G. HIMA**

habil. professor  
Károli Gáspár University of the Reformed Church  
1088 Budapest, Hungary  
[himag@ludens.elte.hu](mailto:himag@ludens.elte.hu)

### **E. KREPLER**

PhD-assistant professor  
Technical Colledge  
Budapest, Hungary  
[krepler.erszebet@freemail.hu](mailto:krepler.erszebet@freemail.hu)

### **I. LÓKÓS**

habil. professor  
University of Debrecen  
4010 Debrecen, Hungary

### **M. MEZŐSI**

PhD postdoctor  
Veszprém University  
8200 Veszprém, Hungary  
[mezosimi@mail.inext.hu](mailto:mezosimi@mail.inext.hu)

### **A. MOLNÁR**

PhD-postdoctor  
1082 Budapest, Hungary  
[mangie@freemail.hu](mailto:mangie@freemail.hu)

### **L. MUŠKETIK**

scientific contributor  
Academy of Sciences of Ukraine  
Kyiv, Ukraine

### **A. REICHMANN**

PhD-student  
University of Debrecen  
4010 Debrecen, Hungary  
[reichmanna@freemail.hu](mailto:reichmanna@freemail.hu)

### **M. RYSZKIEWICZ**

PhD-assistant professor  
Marie-Curie Skłodowska University  
Lublin, Poland  
[mrvszkie@klio.umcs.lublin.pl](mailto:mrvszkie@klio.umcs.lublin.pl)

### **M. ŠABIĆ**

PhD-assistant professor  
University of Zagreb  
41000 Zagreb, Croatia

### **I. SZLJARTÓ**

PhD-assistant professor  
University of Debrecen  
4010 Debrecen, Hungary  
[szimre@delfin.klte.hu](mailto:szimre@delfin.klte.hu)

### **I. UDVARI**

habil. professor  
Bessenyei György Teacher Training School  
4400 Nyíregyháza, Hungary  
[udvari@zeus.nvf.hu](mailto:udvari@zeus.nvf.hu)

### **L. VAHNINA**

scientific contributor  
Academy of Sciences of Ukraine  
Kyiv, Ukraine



# **ЛИНГВИСТИКА**



## ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОНЯТИЯ ПРЕДИКАТИВНОСТИ В РУССКОМ И ОБЩЕМ ЯЗЫКОЗНАНИИ

GYÓRFFY Beáta

### Введение

Предикативность является одной из основных категорий языка, развитие которой произошло параллельно с развитием человеческого мышления. Само явление предикативности в первый раз было упомянуто у Аристотеля. С течением времени она становилась центральной категорией и универсалией логики и языкознания.

Несмотря на универсальный характер предикативности, в научной литературе наблюдается ряд разнообразных интерпретаций данного концепта, поскольку с развитием лингвистики и логики он несколько раз переосмыслился. Цель нашего сообщения представить эти различные дефиниции и выбрать из них ту, которая больше всего соответствует универсальному характеру явления.

Соответственно вышеуказанной цели, вопросы будут изучаться в двух направлениях. С одной стороны, дается краткое представление развития понятия предикативности в логике, с другой, рассматривается изменение трактовки понятия в лингвистике.

### Предикативность в логике

У древних греков исследование явлений языка находилось в тесной связи с логикой, поскольку они воспринимали язык как материальное проявление внутреннего, виртуального мира. Первые сведения о явлении предикативности дают о себе знать у Аристотеля, в произведениях *Категории*, *Герменевтика* и *Первая аналитика*. В его системе и категории и общие термины можно считать предками предикатов. Общие термины являются предшественниками моноаргументных предикатов. Что касается категорий, то Аристотель различает следующие 10 типов: 1. субстанции (напр.: человек, лошадь) 2. качества (напр.: белый) 3. количества (напр.: крохотный) 4. реляции (напр.: больше чем) 5. место (напр.: в Лукеионе) 6. время (напр.: вчера) 7. положение (напр.: лежит, сидит) 8. действие (напр.: читает) 9. страдание (напр.: читается) 10. владение (напр.: одет) (АРИСТОТЕЛЬ 19973: 23)

Аристотелевое определение термина стало центральным понятием логических исследований средневековья. Таким образом понятие термина встречается в работах нескольких авторов (Вилием оф Шервуд, Буриден, Абелард, Вилием оф Окхем ... и т. д.), однако они используют данное понятие в аристотелевом определении: то есть они считают термин одним из составных элементов суждения в противоположность другому конститутивному элементу, субъекту.

Самый большой шаг в логическом определении предикативности связан с деятельностью Фреге (1980). В своей системе он различает три основных понятия: имена, предложения и функторы. Функторами он считает такие осмысленные, незаконченные выражения, которые, с одной стороны, не являются ни именами, ни предложениями, а с другой стороны, заключают в себе одно или более пустых мест, заполнением которых получаем законченные единицы, предложения или имена. Фреге различает три типа функторов на основе того, какими выражениями они заполняются и заполняя их пустые места, какое выражение получаем в результате:

функторы – предложения: образуют составные предложения от предложений

функторы – имена: образуют имена от имен

предикаты: заполняя открываемые места именами они дают в результате предложение.

Пустые места предикатов называются аргументами. На основе количества аргументов Фреге различает 1. монадические предикаты (интранзитивные глаголы, существительные, прилагательные); 2. диадические предикаты (транзитивные глаголы, прилагательные сравнительной степени, притяжательные конструкции); 3. триадические предикаты; 4. полиадические предикаты. Из вышеуказанных типов больше всего употребляются монадические и диадические предикаты.

### **Формирование понятия предикативности в лингвистике**

Предикативность является центральным понятием лингвистики с 19 – го века. Определение понятия находилось в тесной связи с развитием синтаксических исследований. Несмотря на универсальный характер предикативности, возникли разнообразные понимания этого понятия. Представление отдельных пониманий термина дается отдельно в русской и в зарубежной лингвистике, поскольку в них встречаемся с разными трудностями. Восприятие предикативности на материале русского предложения долгое время остается вне теоретических оснований, в то время как в зарубежном языкознании оно развивается параллельно с теориями.

Термин предикат в русском языкознании в первый раз был упомянут в 1833 году у А. С. Будиловича, который занимался исследованием предикативных словосочетаний (Будилович 1833). В последующие 70 лет

сам термин не упоминается в лингвистических трудах, однако явление предикативности все таки остается в центре лингвистических исследований, поскольку в 19 – ом веке отношение между логической структурой суждения и формами его выражения привлекало внимание ряда лингвистов (таких, как Ф. И. Буслаев, В. В. Классовский, А. А. Дмитриевский, А. А. Потебня).

В русской лингвистике 20-го века в связи с решением вопроса о предикативности наметились два противоположных взгляда. Традиционный взгляд основывается на механическом заимствовании логических терминов субъект и предикат. Его представители, следуя за концепциям аристотелевой логики, воспринимали предложение языковым выражением суждения. Они настаивали на тезисе об обязательной двучленности мысли. Представители этого взгляда видят выражение предикативности в отношении между субъектом и предикатом, то есть между подлежащим и сказуемым предложения. Предикатом они считали лишь глагольное сказуемое. Образцовым структурным типом предложения они воспринимали двусоставное предложение с четко выраженной конструктивной связью между его главными членами. Остальные структурные типы предложения не считались по их мнению полноценными. Главным представителем данного взгляда явился профессор В. Г. Адмони (1955). Естественно, данный взгляд встречается в работах некоторых русских (В. С. ЮРЧЕНКО 1977; Г. П. УХАНОВ 1983) а также зарубежных лингвистов (Х. ПАУЛ 1955; Х БРИНКМАН 1962; В. ШМИТ 1967).

Другой подход к проблеме предикации возник вследствие распространения прагматики и теории о тема – рематическом членении предложения. Представители данного подхода воспринимают предикативность более широко. По их мнению основное значение данного понятия заключается в отнесении содержания предложения к действительности и не ограничивается отношениями между подлежащим и сказуемым (Н. Ю. ШВЕДОВА 1971: 48) Данную точку зрения впервые высказывал академик В. В. Виноградов. По его определению «существо предложения заключено в предикативности – комплексе категорий, выражающих отношения сообщения и действительности с позиций говорящего.» (В. В. ВИНОГРАДОВ 1954: 72). Он утверждает, что «предикативность не всегда выражается в предикативной связи между членами предложения» и «предикативность может быть присуща предложению в целом и не вызывать его расчленения» (В. В. ВИНОГРАДОВ ук. соч. там же). При определении понятий предикат и предикативность он пишет следующее: «Значительная часть современных синтаксических теорий в области изучения русского языка и теперь продолжает ставить общее определение структуры предложения в зависимость от наличия (реального или потенциального) глагольных форм, имеющих значения лица, времени и наклонения; эти формы и получают название предикативных форм глагола

или форм сказуемости. Таким образом, понимание глагола как организатора предложения объясняется не только преобладанием особенной употребительности глагольных типов предложения, но и тем, что в личных формах глагола непосредственно, наглядно, морфологически выражены те грамматические категории лица, времени и модальности, с которыми связано понятие синтаксической предикативности как существенного признака предложения.» (ВИНОГРАДОВ 1975: 266)

По виноградовскому определению предикат – это тот знак, который приписываем субъекту. Как таковой, он всегда содержит в себе новую информацию, то есть, равен реме высказывания, и не обязательно совпадает со сказуемым. Ряд лингвистов до сегодняшнего дня настаивает на виноградовском определении предикативности и даже дальше развили его. (Д. Н. ШМЕЛЕВ 1973; П. А. ЛЕКАНТ 1982; Н. Ю. ШВЕДОВА 1982; М. В. ВСЕВОЛОДОВА 1999).

В истолковании предикативности у В. В. Виноградова примечательно, что выделяются два аспекта изучения понятия: 1. системно категориальный и 2. речевой аспект (назначение предикативности включение предложения в речь). Соответственно этому понятие предикативности изучается в неразрывной связи с категориями модальности, синтаксического времени и синтаксического лица, которые он называет «частными предикативными категориями». (БОНДАРКО 1995: 105)

Позже на основе стремления к инкорпорации речевого аспекта предложения развивалось новое направление исследования под названием коммуникативный синтаксис.

В шестидесятые годы параллельно с изучением различия между языком и речью появилось противопоставление по истолкованию предикативности и предикации, которое отражается и в *Словаре лингвистических терминов* (О. С. АХМАНОВА 1966 ). Предикативность определяется как «выражение отношения содержания высказываемого к действительности как основа предложения.» Предикация воспринимается как «отнесение данного содержания, данного предмета мысли к действительности, осуществляемое в предложении (в отличии от словосочетания)» (О. С. АХМАНОВА 1966: 346).

С распространением теории функциональной грамматики изучение понятия предикативности снова оказалось в центре лингвистических исследований. Находим ряд попыток для определения минимальной структурной схемы, предикативного минимума предложения. Минимальная структурная схема понимается как «отвлеченный образец, состоящий из одной или нескольких форм слов, по которому может быть построено предложение как грамматически достаточная предикативная единица» (Н. Ю. ШВЕДОВА 1971: 48). Существуют два понимания структурной схемы. Согласно первой, в структурную схему входит прежде всего предикативный

центр, т. е. компонент, непосредственно связанный с выражением предикативности (синтаксических категорий модальности и времени) и компоненты, облигаторные с точки зрения грамматической достаточности предикативной единицы. По другому определению в предикативный минимум кроме предиката входят все элементы, которые необходимы для информативной достаточности предложения. (Данный взгляд нашел отражение в работах Т. П. Ломтева, Ю. Д. Апресяна, П. А. Леканта) (см. подробнее у С. И. КОКОРИНОЙ 1975: 73).

Определение предикативности, несмотря на новый теоретический базис, с распространением коммуникативного синтаксиса продолжает основываться на виноградовской трактовке термина.

По мнению Г. А. Золотовой «Каждому предложению, независимо от состава и строения, присуща предикативность, т. е. отнесенность к действительности, которая делает его средством формирования и сообщения мысли.» (Г. А. ЗОЛотова 1973: 138.) «Предикативность, характеризующая каждое предложение, и означает предикативное отношение между структурными опорами мысли-предложения – субъектом и предикатом, выражающееся в языковых категориях времени, модальности и лица.» (Г. А. ЗОЛотова 2001: 24)

В *Синтаксическом словаре* найдем следующее истолкование предиката «предикат, предидирующий компонент, сказуемое – второй из двух организующих модель компонентов, выразитель признака, приписываемого субъекту в категориях времени, модальности, лица.» (Г. А. ЗОЛотова 1988: 431)

В академической *Русской грамматике 1982-го года* (Н. Ю. ШВЕДОВА 1982) предикативность также воспринимается как грамматическое значение предложения, которая «целым комплексом формальных и синтаксических средств соотносит сообщение с тем или иным временным планом действительности.» (Н. Ю. ШВЕДОВА 1982: 86.)

Несколько иное восприятие предиката встречается у М. В. Всеволодовой. Согласно ее определению предикат является одной из денотативных ролей (наряду с партиципиантами). «Предикаты (атрибуты) – это действия, отношения, зависимости, признаки (качественные, количественные), связывающие партиципианты друг с другом.» (М. В. ВСЕВОЛодова 2000: 134).

Всеволодова изучает понятие предиката в его отношении к предикации. Примечательно, что у М. В. Всеволодовой в центре внимания стоит изучение предикатов, как организаторов предложений. Она различает следующие классы предикатов: 1. экзистенциальный (бытийный) 2. акциональный (действие, событие) 3. стальной или стативный (состояние) 4. реляционный (отношение) 5. характеристический (признак). (М. В. ВСЕВОЛодова, ШУФЕНЬ 1999: 7)

Предикация воспринимается "не как актуализационная категория предикативности, а сопряжение особыми отношениями синтаксисом, называющих предизируемый и предизирующий компоненты. Выразитель категории предизирования (в отличии от категории предикативности) интонация, актуальное членение. Тема – предизируемый, рема – предизирующий компонент. (М. В. ВСЕВОЛОВА, ШУФЕНЬ 1999: 6)

Несмотря на абстрактный характер предикативности и предиката, в русской лингвистике находим несколько попыток для определения грамматических категорий, через которые данное явление находит выражение. Поскольку предикативность является универсальной категорией лингвистики, она выражается при помощи понятийных категорий, т. е. категорий, которые «представляют собой отражение свойств и отношений реальной действительности и имеют опору на язык.» (А. В. БОНДАРКО 1978: 72). Отвлеченные, универсальные понятийные категории в отдельных языках выступают в форме языковых семантических функций, которые являются «результатом процесса языковой интерпретации понятийных категорий» (ук. соч. стр. 73) и которые выступают в «конкретной языковой одежде» т. е. в форме грамматических категорий.

В. В. Виноградов 1954, И. И. Распопов 1958, С. И. Кокорина 1975 и Г. А. Золотова 1973, 1988 воспринимают категории модальности, лица и времени основами предикативности, поскольку они необходимы для связывания содержания высказывания с действительностью.

В. С. Юрченко (1977 72) отождествляет предикацию с категориями времени и объективной модальности.

Согласно трактовке предикативности авторов академической грамматики 1982 года грамматическими категориями предикативности являются время, и реальность/ирреальность, которые слиты воедино в категорию объективной модальности.

И. Пете (ПЕТЕ 1998) высказывает такое мнение, что с семантической точки зрения подлежащее является структурным центром русского предложения, а с синтаксической точки зрения сказуемое, поскольку формы глагола обладают грамматическими категориями наклонения, времени, аспектуальности, лица, числа, залога, рода, ведь они важны для оформления бытийного признака подлежащего и для построения предложения. «Он актуализован во времени, локализован в пространстве, квантифицирован, в нем выражается реальное или нереальное отношение к предмету мысли и к действительности и способ существования бытийного признака в форме утверждения или отрицания. Эти признаки реализуются в категориях темпоральности, персональности, квантификации, предикативной модальности, утверждения и отрицания и аспектуальности.» (ПЕТЕ 1998: 45). Из данного определения вытекает, что Пете имеет пресуппозицию о предикативности в полном отождествлении с глагольностью, и поэтому

определяет оптимальный набор его грамматических категорий вышеуказанным образом.

При изучении классов предикатов в русском языке Петерсон (ПЕТЕРСОН 1972) в духе функциональной лингвистики проводит характеристику предикатов на основе синтаксических признаков (*syntactic features*). Он считает следующие четыре признака релевантными для русских предикатов:  $[\alpha VB]$ ,  $[\alpha V]$ ,  $[\alpha Activity]$  и  $[\alpha Time]$ .  $\alpha$  является переменной, которая может иметь значение +/- или может быть не обозначена. + обозначает наличие данного синтаксического признака, в то время как – его отсутствие.  $[\alpha VB]$  обозначает вербальность, поскольку первичная функция глаголов и прилагательных выступать в качестве предиката. Наличие признака  $[V]$  служит для различения глаголов и прилагательных. В признаке  $[\alpha Activity]$  находит себе выражение различие между активными и статическими вербальными элементами.  $[\alpha Time]$  воспринимается как необходимое для выражения предикативности и находит себе выражение во всех типах предикатов. (ПЕТЕРСОН 1972: 25)

В западно – европейской лингвистике предикат дает о себе знать в ряде теорий, правда, под разными названиями. Эти интерпретации имеют много общих элементов.

В середине прошлого столетия возникла теория зависимостей, основоположником которой является Л. Теньер. Хотя в этой теории не употребляется сам термин «предикат», все-таки изучается явление предикации. В теории зависимостей выделяют две единицы предложения: функтор/регент, и депendent/аргумент. Представители данного направления функторами считают лишь элементы, обладающие грамматической функцией. С синтаксической точки зрения они воспринимают глагол как главный организатор предложения. Что касается семантики, то валентность глагола и других членов предложения служит организатором предложения.

Генеративная лингвистика (Н. ХОМСКИЙ 1957) не занимается подробно понятием предикативности, термин предикат считается лингвистической эвиденцией. Только глагол считается предикатом. Система Хомского подвергалась критике потому, что она выработалась на материале английского языка, и таким образом не соответствует синтаксической особенности других языков, где, например, кроме глагола и другие части речи могут функционировать в качестве предиката. (ДИРВЕН, РАДДЕН 1987)

Развивающаяся из нее теория функциональной грамматики (С. ДИК 1987; А. КОМЛОШИ 1992) в организации предложения приписывает центральную роль предикатам/регентам. Предикатами считаются выражения, которые обозначают свойства предметов или выражают связи между ними. У предикатов в словарной статье зафиксировано количество и качество управляемых слов, появления которых они требуют в предложении. Они также определяют грамматические, семантические свойства, обязательный

или факультативный характер аргументов и приписывают грамматическую функцию своим аргументам. Категории слов, выступающих регентами, специфичны для языков. Предикаты не воспринимаются как изолированные элементы, а считаются структурами (predicate – frames), составляющими предикацию.

В современном американском направлении языкознания, референтно – ролевой грамматике (ВАН ВАЛИН, ЛАПОЛЛА 1997) также встречаемся с трактовкой предиката, несмотря на то, что и здесь употребляется иное название. Цель данного направления – раскрытие связи между семантикой, синтаксисом и прагматикой в языковых системах. В построении структуры предложения представители направления приписывают главную роль предикатам (в синтаксической репрезентации – нуклеус), семантика которых определяет аргументы. Направление разделяет два типа распространителей: аргументы ядра, то есть аргументы, появляющиеся в семантической репрезентации предиката (они соответствуют обязательным и факультативным управлениям грамматики зависимостей) и периферию, (которая соответствует обстоятельствам теории зависимостей). Ядро и аргументы ядра составляют синтаксический минимум предложения.

Разнообразные мнения по определению предиката и предикативности суммированы в следующей таблице:

Исследователь	Время	Определение предиката	Определение предикативности	Требуемые категории предикативности
В. Г. Адмони Х. Паул Х. Бринкман В. Шмит В. С. Юрченко Г. П. Уханов	1955 1955 1962 1967 1977 1983	предикат=сказуемое	Отношение между подлежащим и сказуемым предложения	
В. В. Виноградов Д. Н. Шмелев Н. Ю. Шведова	1954 1973 1983	Тот знак, который приписывается к субъекту. Он равен реме высказывания.	Связывает содержание предложения с действительностью.	Время, модальность, лицо
О. С. Ахманова	1966	предикат= сказуемое	Выражение отношения содержания высказываемого к действительности как основа предложения.	Различает понятия предикации и предикативности.

В. С. Юрченко	1977			Отождествляет предикацию категориями времени и объективной модальности.
Г. А. Золотова	1973	Выразитель признака, приписываемого к субъекту в категориях времени, модальности, лица.	Отнесенность к действительности, которая делает предложение средством формирования и сообщения мысли.	Время, модальность, лицо
Н. Ю. Шведова	1982		Грамматическое значение предложения, которое «целым комплексом формальных и синтаксических средств соотносит предложение с тем или иным временным планом действительности.	Время, (реальность/ирреальность) объективная модальность
М. В. Всеволодова	2000	Один из денотативных ролей. Предикаты/атрибуты – это действия, отношения, зависимости, признаки, связывающие партиципianты друг с другом.		
Пете И.	1998	Предикат = глагол		Наклонение, время, аспектуальность, лицо, число, залог, род
Петерсон, Т.	1972			[VB], [V], [Activity], [Time]
Л. Теньер	1959	Функторы/регенты: элементы, обладающие грамматической функцией. Только глагол.		
Хомский, Н.	1957	глагол		

Дик, С. Комлоши А.	1987 1992	Предикат/регент: у которых в словарной статье зафиксировано количество и качество аргументов, их грамматическое и семантическое свойство.		Грамматические категории предиката специфичны у отдельных языков.
Ван Валин, Р. Д. ЛаПолла, Р.	1997	Нуклеус: определяет набор и свойства аргументов		

### Заключение

В настоящей работе представлен ход развития логического и лингвистического понятия, предиката. Трактовка термина в русской и в западной лингвистике различается, хотя находим и ряд общих черт. Оба взгляда основываются на универсальном характере понятия и воспринимают предикат как главный организатор предложения.

Было доказано, что в русской лингвистике под влиянием коммуникативного синтаксиса долгое время в центре исследований находился не предикат, а отвлеченное явление предикативности. Лингвисты стремились определить каким образом осуществляется связь между мышлением и действительностью, в чем существо предложения, и наличие каких свойств делает элемент предложения предикатом. Абстрактному характеру предикативности противоречат разнообразные попытки для определения набора грамматических категорий, формирующих предикативность.

Только современные лингвистические труды (М. В. Всеволодова 1999, 2000) занимаются связью между предикатом и его аргументной структурой.

В теориях западно-европейской и американской лингвистики в центре исследований находится конкретный предикат. Теория зависимостей и генеративная лингвистика опираются на глагольный характер предиката. Более современные теории функциональной и референтно-ролевой грамматики, уже учитывая типологические различия языков, порывают с тезисом о глагольном свойстве предиката. Функциональная и референтно – ролевая грамматика подчеркивают, что предикат относится к пропозициональной стороне предложения, которую следует считать универсальной. Грамматические категории (напр.: аспект, время, модальность ... и т. д.) вносятся в предложения извне.

Данный обзор существующих в науке трактовок содержания предиката и предикативности свидетельствует о том, что вербальность является основным признаком понятия предиката и в русском и в общем языкознании. Однако, содержание средства и функции предикации в номинальных предложениях, возможных также во многих языках, осталось

вне поля зрения исследователей. Дальнейший сдвиг по решению вопроса будет возможным при выделении минимального набора дифференцирующих признаков предиката и предикативности, универсально действительных во всех типах предложений разных языков.

### Литература

- АДМОНИ 1955: Адмони, В. Г., Введение в синтаксис современного немецкого языка. Москва
- АЛЕН, ВАН БУРЕН (eds.) 1975: J. P. Allen, P. Van Buren, Chomsky: Selected Readings. London
- АРИСТОТЕЛЬ 1993: Arisztotelész, Kategóriák. Budapest
- АРИСТОТЕЛЬ 1994: Arisztotelész, Hermeneutika. Budapest
- АХМАНОВА 1966: АХМАНОВА, О. С., Словарь лингвистических терминов. Москва
- БОНДАРКО 1978: Бондарко, А. В., Грамматическое значение и смысл. Москва
- БОНДАРКО 1995: БОНДАРКО, А. В., Теория предикативности В. В. Виноградова и вопрос о языковом представлении идеи времени. // Вестник Московского Университета № 4. 105–111.
- БРИНКМАН 1962: Brinkmann, H., Die deutsche Sprache. Düsseldorf
- БУСТ 1955: Boost, K., Neue Untersuchungen zum Wesen und zur Struktur des deutschen Satzes. Berlin
- ВАН ВАЛИН, ЛА ПОЛЛА 1997: Van Valin, R. D. Jr., J. LaPolla, Syntax: structure, meaning and function. Cambridge
- ВИНОГРАДОВ 1954: Виноградов, В. В., Грамматика русского языка. Москва
- ВИНОГРАДОВ 1958: Виноградов, В. В., Из истории изучения русского синтаксиса. Москва
- ВИНОГРАДОВ 1975: Виноградов, В. В. Исследования по русской грамматике. Москва
- ВСЕВОЛОДОВА, ШУФЕНЬ 1999: Всеволодова, М. В., Г. Шуфень, Классы моделей русского простого предложения и их типовых значений. Москва
- ВСЕВОЛОДОВА 2000: Всеволодова, М. В., Теория функционально – коммуникативного синтаксиса. Москва
- ГЕЛЬБИГ, ШЕНКЕЛ 1973: Helbig, G., Schenkel, W., Wörterbuch zur Valenz und zur Distribution deutscher Verben. Leipzig
- ДИК 1987: Dik, S. C., Some Principles of Functional Grammar. // Dirven, R., Radden, G. (eds.) Concepts of Case. Tübingen
- ДИРВЕН, РАДДЕН 1987: Dirven, R., Radden, G. eds., Concepts of Case. Tübingen.
- ЗОЛотова 1973: Золотова, Г. А., Очерк функционального синтаксиса русского языка. Москва
- ЗОЛотова 1988: Золотова, Г. А., Синтаксический словарь. Репертуар элементарных единиц русского синтаксиса. Москва
- ЗОЛотова 2001: Золотова, Г. А., Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. Москва
- КОМЛОШИ 1992: Komlósy A., Régensek és vonzatok. // Kiefer F. (ed.) Strukturális magyar nyelvtan 1.: Mondattan. Budapest
- КОКОРИНА 1975: Кокорина С. И., О реализации структурной схемы предложения. // Вопросы языкознания №3. 73–83.

- ЛЕКАНТ 1982: Лекант, П. А., Синтаксис простого предложения. Москва  
ЛОМТЕВ 1958: Ломтев Т. П. Основы синтаксиса современного русского языка. Москва  
ЛОПАТИН, ШВЕДОВА (ред.) 1989: Лопатин, В. В., Шведова Н. Ю., Краткая русская грамматика. Москва  
МЕЩАНИНОВ 1963: Мещанинов, И. И., Структура предложения. Москва  
ПАУЛ 1955: Paul, H., Deutsche Grammatik. Halle  
ПЕТЕ 1998: Pete I., Синтаксис русского языка. Szeged  
ПЕТЕРСОН 1972: Petterson, T., On Russian Predicates. Göteborg  
ПЕШКОВСКИЙ 1956: Пешковский, А. М., Русский синтаксис в научном освещении. Москва  
РАСПОПОВ 1958: Распопов, И. И., К вопросу о предикативности. // Вопросы языкознания №5. 70–77  
РУЖА 1997: Ruzsa I., Bevezetés a modern logikába. Budapest  
СЮТЕРЛИН 1910: Sütterlin, L., Die deutsche Sprache der Gegenwart. Leipzig  
ТЕНЬЕР 1959: Tesnière, L., Elements des syntaxe structurale. Paris  
ФРЕГЕ 1980: Frege, G., Logika, szemantika, matematika. Budapest  
ХУСАР 1979: Huszár Á., A predikatív viszony szintaktikai kategóriái. Budapest  
ШАХМАТОВ 1941: Шахматов. А. А., Синтаксис русского языка. Ленинград  
ШВЕДОВА 1971: Шведова, Н.Ю., Входит ли лицо в круг синтаксических категорий, формирующих предикативность. // Русский язык за рубежом №4. 48–51  
ШВЕДОВА (ред.) 1982: Шведова Н. Ю., Русская грамматика. Москва  
ШМИТ 1967: Schmidt, V., Grundfragen der deutschen Grammatik. Berlin  
ЮРЧЕНКО 1977: Юрченко, В. С., Сказуемое. // Вопросы языкознания №6 71–84.

### **Abstract**

#### **An Overview of Predication in Russian and General Linguistics**

Although predication and predicate are perceived as universal concepts of linguistics, certain controversies occur when looking at the definitions of this notion. The paper introduces the various interpretations of 'predicate' and 'predication' in Russian linguistics and in certain western linguistic theories.

In Russian linguistics predication is understood as an abstract syntactic concept that either expresses the connection between the main parts of the sentence (subject – verb), or relates the meaning of the sentence to reality. The paper discusses the attempts to define the grammatical categories through which predication gains formal expression.

In western linguistic theories (Dependency grammar, LFG, RRG) however, another attitude towards predication may be perceived: the predicate is present in all syntactic theories, though under different headings (verb, functor, regent, nucleus, predicate). Various theories define the concept in a similar way: they regard the predicate as the key element in the prepositional layer of the sentence.

The interpretations proposed in LFG and RRG may be successfully applied both for typological and diachronic syntactic analyses.

## ВАРІАНТНІ ЛЕКСИЧНІ ВІДПОВІДНИКИ В УГОРСЬКО-УКРАЇНСЬКИХ ПЕРЕКЛАДАХ

## Леся МУШКЕТИК

Як відомо, основною передумовою перекладу на відміну від інших видів двомовної діяльності є те, що текст оригіналу в цілому має замінити текст перекладу, бути йому еквівалентним, тобто еквівалент – це співвідношення між першотвором і вторинним тестом або їх сегментами.

Поняття еквіваленту не є однозначним, адже погляди читачів, перекладачів і дослідників на еквівалент доволі різняться.

Сприймання читача найпростіше. Те, що дається йому до рук, він уже вважає еквівалентом першотвору. Якщо твір йому не подобається, то він у цьому звинувачуватиме автора. Перекладач, як правило, залишається в тіні, а якщо читач і згадає про нього, то лише у зв'язку з окремими словами й виразами, які, на думку читача, перекладені невірно.

Складніше ставлення перекладача до поняття еквівалентності. Він уже має певні погляди на створення еквівалентів, вироблені власною практикою, і які є частково науково обґрунтованими. Однак перекладач привносить у переклад і багато суб'єктивного, власних рішень, концепцію, погляди, які можуть розходитися з загальноприйнятими. Тож часто те, що він вважає еквівалентом, не є ним у суто науковому розумінні.

Перед дослідниками проблема еквівалентності розкривається у всій її складності й неоднаково розцінюється. Так, для В. Коптілова, Ф. Федорова еквівалентність (повноцінність, адекватність) – це семантична і функціонально-стилістична відповідність тексту оригіналу текстові перекладу. Найда виділяє динамічну й формальну еквівалентність, Черняховська еквівалентність смислової структури, К. Клауді, Л. Бархударов та ін. комунікативний еквівалент тощо. Таким чином, погляди дослідників різняться в основному тим, що треба зберегти в перекладі, тобто інваріантом перекладу. Це може бути зміст, смисл, інформаційна структура, функція тощо: «Інваріантним залишається смисл, що формується контекстом і ситуацією спілкування. Саме мовленнєвий контекст і ситуація спілкування дають можливість нейтралізувати відмінність між нетотожними значеннями, іншими словами, використати різні значення для передачі одного й того ж смислу.» (Д. ШВЕЙЦЕР 1988: 206)

Еквівалентність може виступати й на інших рівнях тексту, зокрема на рівні слів і словосполучень.

У процесі роботи перекладач ділить текст на окремі «відрізки думки». Правильність чи неправильність цього поділу може відбитися на якості перекладу.

Перекладач має працювати як над передачею смислу цілого тексту, так і над окремою фразою, окремими словами, з яких вона складається. Для правильної передачі думки треба насамперед правильно зрозуміти й перекласти пов'язані між собою смислові групи слів, що її складають. Тобто треба враховувати не лише те, як перекласти все речення, а й працювати над конкретними рішеннями. Співвідношення цілого й окремого є дуже важливим, адже ним визначається специфіка твору у єдності форми і змісту. Детально точна передача окремих елементів, що беруться у відриві від цілого, ще не означає повноцінної передачі цілого, бо останнє не є простою сумою цих елементів, а складає певну систему. Відтворення загального змісту і структури твору, що ігнорує окремі характерні питання, може призвести до втрати його індивідуальності й до подібності з іншими творами. І тільки співвідношення між твором, взятим у цілому, і його окремими моментами надає йому індивідуальної своєрідності.

Таким чином, переклад може здійснюватися на будь-якому рівні, у будь-якому великому тексті ці рівні постійно змінюються: в одному випадку переклад робиться на рівні речення, у другому на рівні слова чи словосполучення, у третьому – шляхом використання тих і інших засобів.

Перекладач ділить текст на певні смислові сегменти й поступово перекладає їх. Сегменти він розчленовує на менші смислові групи й підбирає еквіваленти до кожної з них. У процесі перекладу він може задуматися над передачею слова-реалії, перебрати в пам'яті синонімічний ряд певного слова, шукаючи найвлучнішого варіанту, може зайнятися пошуками відповідного фразеологізму. Знайшовши вдалий, на його думку, варіант, він «встановлює» його у мовну тканину твору, ще раз перевіряючи його відповідність цілому – як окремій частині речення, фрази тощо, так і тексту загалом. Увага перекладача може затриматися на, здавалося б, незначному елементові тексту – знаку вигуку, допоміжному дієслові тощо, який теж може нести смислове, експресивне та ін. навантаження у тексті. Перекладаючи таким чином окремі сегменти твору, перекладач згодом перевіряє увесь текст з метою їх відповідності цілісності, гармонійності даного тексту

Гармонійність тексту полягає у сполучуваності слів, адже мова є надзвичайно багатою і гнучкою системою, у якій її одиниці набувають доволі складних і різноманітних комбінацій. Ці комбінації можуть бути дуже різноманітними, однак не довільними. Обмеження у сполучуваності слів значною мірою залежить від лексичної системи (від семантики, стильової належності, емоційно-експресивних якостей, від граматичних особливостей і норм слововживання, від етичних обмежень та ін). Таку правильну побудову

висловлювань і називають мовним чуттям, яке є неодмінним компонентом перекладацької компетенції.

Основна проблема, яка виникає у перекладача при передачі лексики висхідного твору – це неспівпадіння кола значень, характерних для одиниць мови-джерела й мови-перекладу. Не існує мов, у яких би смислові одиниці співпадали у повному об’ємі всіх значень. І хоча самі значення (поняття), що виражаються, у більшості випадків співвідносяться, їх групування, членування, поєднання в межах однієї формальної одиниці (чи кількох одиниць), як правило, в різних мовах розходяться.

В цілому всі типи семантичних відповідностей між лексичними одиницями двох мов можна звести до трьох основних: повна відповідність; часткова відповідність; брак відповідності.

У даній розвідці розглядається другий випадок, який досить поширений при перекладі і пов’язаний з багатозначністю слова.

У цьому випадку значенню одного угорського слова частково відповідають значення кількох українських слів, тобто у даного слова в українській мові є кілька словникових відповідників, аналогічних йому за значенням. Цей тип відповідності можна назвати варіантним. Від перекладача вимагається відшукати ряд відповідників угорського слова і вибрати такий, який найповніше передає значення слова в даному контексті. Часто це досить складне завдання: «Перекладачеві треба засвоювати не лише одне значення слова, а й другорядні значення, які якраз і реалізуються у різноманітних мовленнєвих ситуаціях. Акцент треба робити на засвоєнні усього кола значень чи слова-поняття й тоді жоден із відтінків не уникне уваги перекладача» (КОПІЛОВ 56).

На всіх стадія перекладу слова у тексті вирішальне значення має аналіз контексту. Контекстом називають відрізок тексту писемної чи усної мови з закінченою думкою, який дає змогу точно встановити значення окремого слова чи виразу, що входить до його складу. Контекст може бути вузьким чи широким. Вузьким контекстом вважається словосполучення чи речення, широким – абзац, глава, цілий твір. Розглянемо це на окремих прикладах.

Угорський прикметник „szép” (прислівник „szépen”) перекладається як гарний, красивий, чудовий, хороший (гарно, красиво, чудово, хороше), однак вживається і в інших значеннях залежно від контексту.

1. Olyan <u>szép</u> , mint egy angyal.	Вона <u>прекрасна</u> , як ангел.
2. Nagyon <u>szépen</u> sütött a nap.	Сонечко гріло так <u>гарно</u> .
3. Szarvaskőn <u>szépen</u> sütött az őszi nap.	В Сарвашкьо <u>лагідно</u> світило осіннє сонечко. (ГАРДОНІ 353)

4. – Hanem egy szép napon mi történt?	–То що сталося одного погожого дня? (ДОМОКОШ 186)
5. Szépen kirakott áruk.	<u>Мальовничо</u> розкладені товари (ЧАПЛАР 91)
6. Szépen lenyomozni.	<u>Детально</u> розслідувати.
7. Milyen szép, milyen egészséges!	Який <u>гарненький</u> , який <u>міцненький</u> ! (ГАРДОНІ 134)

(1) У першому випадку говориться про красиву дівчину, її краса неземна, ангельська, тут доцільно вжити прикметник *прекрасний*.

(2) Прикметник „szép” тут вживається на означення природного явища – гарний погожий день, на небі ясне сонечко, яке світить *гарно*, мило, приємно.

(3) Наступає осінь, сонечко світить гарно, однак воно не гріє, не пече, його проміння *лагідно* огортає землю.

(4) Приклад наводиться з народної казки, гарного, *погожого* дня, якби за контрастом з природою, і починаються таємничі, дивовижні пригоди з головним героєм.

(5) У наступному реченні йдеться про яскраву вітрину, яка приваблює покупців, у цьому випадку «гарно, красиво розкладені товари» звучить не зовсім зрозуміло, тож доцільно вжити слова *мальовничо*, адже вітрина привертає увагу яскравістю, незвичайністю, мальовничістю.

(6) Тут найбільше пасує слово *детально*, перш за все слід виходити з дієслова «розслідувати», адже воно є керуючим. Гарно провадити слідство означає вести його відповідально, скрупульозно, *детально*, тобто вникаючи у всі деталі.

(7) Перекладачі «Зірок Егера» вжили у даному випадку слово *гарненький*, що мало передати експресію речення, адже йшлося про немовля, про яке ми довідуємося з більш широкого контексту. Хлопчик сподобався султану й він у захваті вигукує вказані слова. До речі, й слово „egészséges” (здоровий) тут вдало перекладається як *міцненький*, як прийнято говорити про дітей.

Вибір влучного синоніма має велике значення при перекладі. І якщо у деяких випадках заміна одного синоніма іншим є правомірною, не відбивається на якості перекладу, то в інших випадках це приводить до порушення мовної норми, узусу, а то й спотворення змісту, чинить вираз незрозумілим. Так, прикметник „tisza” загалом перекладається як «ясний,

чистий, охайний»: *tiszta tekintet* – ясний погляд; *tiszta idő* – ясна погода, однак у словосполученні “*tiszta szív*” можна вжити лише прикметник «щирий» – щире серце. Або ж у виразі “*tisztában voltak*” він передається як «вони зрозуміли».

Синоніми можуть бути дуже близькими, відрізнятися лише відтінками значень:

<p>A magyar végvári <u>katonaságot</u> fizetés nélkül szélnék eresztették, helyükbe idegen zsoldosokat vezényeltek.</p>	<p>Угорських <u>солдат</u> прикордонних фортець розігнали, а замість них набрали іноземних найманців. (IV. 58)</p>
<p>Hanem ebben a pillanatban rárohantak a <u>tigriskatonák</u>.</p>	<p>Та в цю хвилину на нього накинулися <u>тигри-охоронці</u>. (Домокош 88)</p>
<p>Mindez valóban hozzájárult ahhoz, hogy Magyarország nem tudott ellenállni a töröknek, noha az is tény, hogy a török birodalom <u>katonailag</u> és gazdaságilag sokszoros túlerőben volt.</p>	<p>Дійсно, все це сприяло тому, що Угорщина змогла протистояти туркам, хоча незаперечним фактом було й те, що турецька імперія як у <u>воєнному</u>, так і економічному відношенні мала велику перевагу над Угорщиною. (IV. 39).</p>
<p>A bronzkorban már földvárakban lakó, jól felfegyverzett és arany ékszerekkel hivatkozó <u>katonai</u> arisztokrácia állt a néptömegek ellen.</p>	<p>В епоху бронзи на чолі народних мас вже стояла <u>військова</u> аристократія, котра проживала у земляних городищах, була добре озброєна і пишалася своїми золотими прикрасами. (IV. 68)</p>

Тут слово „katona” /солдат, військовий, воєнний/ та його похідні перекладаються в залежності від контексту за смыслом. У першому випадку йдеться про *солдат*, які служать на кордоні, до слова «відношення» більше пасує прикметник *воєнне*, а аристократія при армії називається *військовою*. У прикладі з фольклору краще вжити вираз *тигри-охоронці*, бо тут йдеться про вартових солдатів в’язниці.

Семантичними відтінками відрізняється і переклад іменника „*nyugak*” (пани, вельможі, знать тощо).

<p>Niába volt azonban IV. Béla minden erőfeszítése, hogy a vagyonban és tekintélyben gyarapodó <u>nagyurak</u> hatalmát ellensúlyozza.</p>	<p>Однак всі потуги Бели IV. на зменшення влади <u>олігархів</u>, яка зростала завдяки їх маєтностям і зв'язкам, були марними (IV. 23)</p>
--	--

Перекладач вживає тут слово *олігархів* задля підкреслення їхньої могутності, впливовості в державі.

<p>Igyekezett minél kevésbé igénybe venni a <u>nagyurak</u> magánhadsergeit, s ehelyett csak tőle függő zsoldoshadat fogadott, a híres „fekete <u>sereget</u>”.</p>	<p>Він намагався якомога меншою мірою спиратися на війська <u>аристократів</u> і замість цього вербував наймане, залежне тільки від нього <u>військо</u>, знамениту «Чорну <u>армію</u>». (IV. 29)</p>
---	--

Війська *аристократів* тут протиставляються «чорній» армії. „Sereg” перекладається як *армія* і як *військо* задля уникнення повторів.

<p>Ez nagyon sok pénzbe került volna, s a magyar <u>nagyurak</u> pénzüket inkább magánhadsergeikre költötték, azokat pedig váraikban helyezték el.</p>	<p>Це вимагало значних грошей, а угорські <u>магнати</u> витрачали свої гроші швидше на утримання власного війська, що перебувало у фортеці. (IV.45)</p>
--	--

Ще один синонім – *магнати*, теж є близьким і може взаємозамінятися зі словами олігархи, аристократи тощо.

<p>A Magyar Űri Asszonyok Lapja</p>	<p>«Газета Угорських <u>панських жінок</u>» (IV.186)</p>
-------------------------------------	--

У цьому випадку переклад не є вдалим, тут слово *панський* набирає негативного звучання, хоча насправді йдеться про видання «для дам», «панночок», елегантних жінок тощо. Тут можна запропонувати назву газети «Угорська пані».

Досить широкі синонімічні ряди можуть давати дієслова.

Itt újabb idegen népek, az iráni alánok és a türk bolgárok szomszédságába <u>kerültek</u> .	Тут вони <u>потрапили</u> в оточення нових, чужих народів, іншомовних аланів і тюрків-болгарів.(IV. 11)
Az első időkbén bizalmas emberei kivétel nélkül a köznemességből <u>kerültek ki</u> .	На перших порах його довірені особи <u>були вихідцями</u> із дрібного дворянства. (IV. 67)
Árpád apjának, Álmosnak <u>életébe került</u> , hogy a honfoglalást előidéző bese-nyő támadás idején nem tudta sikeresen megvédeni a hét törzsből álló magyar nép etelközi szállásait.	Батько Арпада, Алмош <u>поплатився життям</u> за те, що не зумів під час нападу печенігів, який передував віднайденню батьківщини, захистити етелкьозські стійбища семи угорських племен. (IV. 3)

Дієслово „kerülni” (потрапляти, обходити та ін.) є часто вживаним в угорській мові і дає у перекладі досить відмінні варіанти. У другому випадку перекладач заміняє дієслово «виходити» іменником з допоміжним дієсловом бути – *були вихідцями*. Словосполучення із словом “життя” дає переклад *поплатився життям*, тут також можна було б запропонувати рівноцінний варіант: «Алмошу *коштувало життя*» з іменником у давальному відмінку, як в оригіналі. Інколи синоніми при перекладі бувають досить віддаленими:

<u>Kövér</u> álom táplálta, mely jóleső lanyhasággal duzzasztotta tagjait.	<u>Міцний</u> сон додавав йому снаги, все тіло повнилося приємною легкістю (КОСТОЛАНІ 116)
--	--

Основне значення слова „kövér” – товстий, гладкий, в українській мові сказати «товстий сон» буде неправильно, тож продовжуючи далі синонімічний ряд знаходимо відповідний прикметник – гладкий, повний, повноцінний, глибокий, *міцний*.

Mátyás tudta, hogy a külföldi iparcikkekéért, a <u>jó</u> magyar aranypénz e két város piacaira ömlik, ezért is akarta az uralmat felettük megszerezni.	Матяш знав, що на <u>ярмарки</u> цих двох міст стікаються <u>цінні</u> угорські золоті гроші за іноземні товари, і тому він хотів здобути над ними панування. (IV. 30)
---	--

Тут дуже поширений в угорській мові прикметник „jó” – «гарний, хороший, добрий» та ін. перекладається досить віддаленим синонімом

цінний, чого потребує контекст, адже в даному випадку йдеться про характеристику грошей, які робилися з золота, мали велику вартість, тож високо цінувалися.

По-різному може перекладатися й слово „riac” – «базар, ринок ярмарок». У даному випадку йдеться про давні, традиційні місця торгівлі, які історично називалися *ярмарками*.

1849 <u>sötét</u> őszben valóban egymást követték a kivégzések.	Справді, <u>важкої</u> осені 1849-го страти слідували одна за одною. (IV. 104)
---	--

Прикметник „sötét” в основному означає «темний», та тут «темна осінь» означає не явище природи, а явища з людського життя, *важкий* період після придушення революції.

...hogy a liberális elemeknek ezúttal nem sikerül majd dűlőre vinnie az <u>égető</u> korkérdéseket, még a <u>legégetőbbet</u> , a jobbágyviszonyok felszámolását sem.	...що ліберальній опозиції і на цей раз не вдасться вирішити <u>пекучі</u> , епохальні питання, навіть <u>найгостріші</u> з них, такі як відміна кріпосницьких відносин (IV. 97)
---	--

Про нагальні, складні, болючі питання можна сказати *пекучі* за аналогією з дієсловом «палати, горіти» *légetni*, яке вживається в угорському тексті. Разом з тим, аби не повторюватись, перекладач далі вживає прикметник *найгостріші*, що в поєднанні зі словом «питання» звучить вдало.

Подібний випадок можна навести і з виразом “A „boldog békekor” legbékésebb éveit jöttek el” (Наступили найспокійніші часи «щасливої мирної епохи» (IV. 120), де перекладач задля уникнення повтору слова «мирний» міняє його на *спокійний*.

У досвідченого перекладача у пам’яті зберігаються цілі синонімічні ряди слів, вони можуть бути ширшими, ніж дає словник. Ці слова неодноразово зустрічаються перекладачеві у різних контекстах і він запам’ятовує їх. Часто потрібне слово одразу майже автоматично спадає на думку, інколи треба працювати певний час над вибором влучного слова. Значною у цьому процесі є роль інтуїції.

Особливо важливо пам’ятати синонімічні ряди слів, що часто є ключовими в логічній структурі речення чи тексту або часто зустрічаються. До прикладу, угорське слово „mondani” може мати цілий шерег значень поряд з нейтральними «говорити, сказати, мовити, промовляти» тощо,

можуть вживатися «додати, повторити», слова з експресивними значеннями «бовкнути, ляпати, сказонуту, буркнути, дзявкнути» та ін. Ряд «járni-menni» теж може мати багато відповідників, таких як «іти, ходити, плентатися, волочитися, ошиватися, тинятися» тощо. Часто ці слова вибираються перекладачем для пожвавлення тексту, надання йому динамічності, уникнення повторів, що досить актуально при перекладі з угорської на українську мову. Якщо в угорському тексті дієслово „mondani” може часто повторюватися, що звучить нормально і не викликає враження монотонності, в українському перекладі цього слід уникати, тобто підбирати інші, близькі синоніми. До прикладу, з цією ж метою до перекладу вводять різні аналоги прислівника „azután” (потому), це урізноманітнює текст, сприяє його кращому звучанню. Можна сказати : потому, далі, потім по цьому, з часом, після цього, затим, опісля , згодом тощо. Характерний для угорської мов вираз „azt hiszem” (від дієслова „hinni” – думати, гадати, вірити) теж може перекладатися як «я думаю, я гадаю, я вважаю», мені здається, мені видається, на мою думку, на мою гадку тощо. Перекладач підбирає необхідний вислів і, вводячи його в контекст, вирішує, чи він пасує, чи органічно входить у текст.

Сполучення „zavarba jönni” може викликати у досвідченого перекладача значно більше асоціацій, ніж дається у словнику, воно може передаватися як «розгубитися, знітитися, зашарітися, засоромитися, збити з пантелику, збентежитися, зняковіти» тощо, кожне з яких передає певні відтінки значень і вживається у кожному конкретному випадку. Так, до прикладу «зашарітися» краще пасуватиме до дівчини, яка засоромилася, розгубитися можна в непередбачених обставинах, збентежитися від якогось недоречного вчинку тощо.

Велике значення при перекладі має і передача експресивних відтінків, що теж враховується при виборі синонімів.

Дієслово „bámulni” за словником має два основні значення: 1) вдивлятися, втуплюватися і 2) бути враженим, дивуватися. Крім нейтральних значень при перекладі воно може набувати й експресивних відтінків – зокрема у жартівливих, іронічних ситуаціях:

–Átvizszlek a Pipacsba, hadd bámulj-nak!

–Поведу тебе в бар «Піпач», там усі повилуплюють очі! (ЧАПЛАР 99)

Можуть вживатися й інші вирази – «витріщатися, витріщати очі, втупитися, втупити очі» та ін.

У деяких випадках синоніми доводиться доволі змінювати в перекладі, як , до прикладу, при передачі певних стилістичних відтінків.

<p>Jobb is vagyok, tisztább, mint azok a <u>korlátoltak</u>, akiket jellemeseknek, azok a <u>képzethíjas durvák</u>, akiket férfiaknak, azok az <u>esztelenek</u>, akiket hősöknek neveznek.</p>	<p>Я є чистішим, кращим від цих <u>самозакоханих людей</u>, яких називають шляхетними, за <u>примітивних неуків</u>, яких мають за мужчин, <u>нерозважливих шибайголів</u>, яких величають героями. (КОСТОЛАНІ 188)</p>
--	---

У перекладі звучать слова Сенеки, мудрого старого філософа, який викладає свою життєву позицію гіркими, сповненими іронії та болю словами, тож задля кращого звучання перекладач вживає експресивно забарвлені синоніми. Так, „korlátoltak”/обмежені люди/ передається як «самозакохані людиці», „képzethíjas durvák” /грубі, позбавлені уяви/ як «примітивні неуки», „esztelenek” (нерозважливі) як «нерозважливі шибайголови». У перекладі шерогом синонімів конкретизується й слово «називати», яке в угорському тексті вживається лише раз, однак в українському його слід повторювати з кожним порівнянням, отже, задля уникнення одноманітності вводяться синоніми: *називати, величати, мати за когось*.

Подібні стилістичні вимоги при перекладі лягли в основу перекладу назви твору Ласло Амаде (XVIII.):

<p><u>A szép fényes katonának arany-gyöngv élete</u></p>	<p><u>Золоте життя бравого солдата красуня.</u>(ГЬОРЬОМБЕІ 21)</p>
--	--

Насамперед стояло завдання передати вираз як цілісність, відтворити його колорит. Означення „szép fényes katona” /красивий блискучий солдат/ вирішено передати як *бравий солдат-красень*, адже саме цей вираз найкраще відповідає створеному автором образу. „Arany-gyöngv élete” дослівно означає «золото-перлинове життя», яке варто спростити до *золоте*, тобто чудове, прекрасне. Зробивши у кінці інверсію, ми отримаємо висловлювання, що передає романтичний, піднесений настрій першотвору.

При перекладі синонімів слово мови-джерела може відповідати не лише слову, а й виразу цільової мови і навпаки. При цьому можуть замінюватися частини мови, іменник прикметником тощо. Так, у різних контекстах слово „maszek” може передаватися як «приватний, приватний заклад, ресторан, або ж приватник, бізнесмен». У деяких випадках угорський синонім має деталізуватися цілим виразом:

<p>A török szultán kincstárnoka Timár Mihály hajóján menekül üldözői elől hatalmas, de nem <u>tiszta kincseivel</u>.</p>	<p>Скарбник турецького султана втікає кораблем Мігая Тімара від переслідувачів з величезними, та <u>нечистим шляхом здобутими</u> скарбами. (ГЬОРЬОМБЕІ 70)</p>
--	---

Як ми бачимо, вибір синонімів є досить складним завданням, правильно дібраний синонім сприяє адекватності перекладу, органічності звучання тексту, точності передачі інформації. Остання умова є дуже важливою при перекладі наукового тексту, у якому певне угорське слово чи вираз може передаватися по-різному в залежності від контексту.

Прикметник „modern”/ сучасний, новий, новітній/ перекладається по-різному, його вибір часто залежить не лише від вузького контексту, а й від широкого, у певному випадку від цілої глави, а то й цілої книги.

<p>(1) <u>Modern magyar lira. Modern magyar irodalom kibontakozása.</u></p>	<p>Нова угорська лірика. Розвиток <u>нової</u> угорської літератури.</p>
<p>(2) A modern klasszicizmus képviselője.</p>	<p>Представник новітнього класицизму.</p>
<p>(3) Költői nyelve is ennek megfelelően szintetikus: gazdagan magába olvasztja a régi magyar nyelv és a népnyelve értékeit s a <u>modern költői vívmányokat</u> egyaránt.</p>	<p>Його поетична мова згідно з цим є синтетичною: він поєднав цінності староугорської народної мови з досягненнями <u>тогочасної</u> поетичної мови. (ГЬОРЬОМБЕІ 58)</p>
<p>(4) Költői hangnemének gazdagsága, a fájdalom és ironia ötvözése a magyar irodalom <u>modern hangjait</u> készíti elő.</p>	<p>Багатство поетичних тональних, сплав іронії й болю у творчості Араня підготували ґрунт для виникнення <u>модерністських</u> напрямків угорської літератури. (ГЬОРЬОМБЕІ 64)</p>

У першому випадку йдеться про ХІХ ст., тож доцільно вжити слово *новий* (на той час), на відміну від наступного варіанту (2), де йдеться про ХХ ст., відновлення певних традицій класицизму, тобто *новітній* класицизм, який не може бути новим чи сучасним. У (3) варіанті йдеться про поетичну мову, сучасну поетові, тож тут доцільно вжити означення *тогочасний*. В

останньому прикладі йдеться про спадкоємність поезії Араня, вона вплинула на «модерністські голоси, модерністське звучання» (дослівно). Оскільки такі словосполучення не звучать українською мовою, їх можна замінити *модерністськими* напрямками. Синоніми нові, новітні тут не надаються тому, що вони точно не передадуть думку автора. Адже йдеться саме про вплив Араня на поезію, а не на всю сучасну літературу, саме модерністська поезія характеризується вищевказаними рисами творчості великого поета.

Багато складнощів у деяких текстах причиняє переклад угорського слова „*polgár*”, яке досить часто вживається в угорській мові в ситуаціях, які вимагають введення досить відмінних один від одного синонімів. У словнику подається кілька значень слова: 1) громадянин; 2) представник буржуазії, буржуа; 3) міщанин, житель міста.

(1) <u>Polgári</u> szabadelvű meggyőződés. <u>Polgári</u> demokratikus törekvések. <u>Polgári</u> házasság.	<u>Громадські</u> ліберальні переконання. <u>Громадські</u> демократичні устремління. <u>Громадський</u> шлюб.
(2)A háború a hátszág <u>polgári</u> lakosságát sem kímélte.	Війна не милувала також і <u>цивільне</u> населення тилу. (IV.151)
(3)A sokat nyomorgó és beteg költő számára a rokokó stílus a képzelettel teremtett boldog világot jelentette, de az idillt széttöri vagy erősen árnyalja a <u>polgári</u> életformához felemelkedni nem tudó ember fájdalma.	Для злиденного і хворого поета стиль рококо означав щасливий світ, створений за допомогою багатої уяви, та цю ідилію розбиває чи сильно затінює людський біль, що не може піднятися над <u>міщанським</u> способом життя. (ГЬОРЬОМБЕІ 90)
(4)E kismemesi, <u>polgári</u> vagy paraszti származású értelmiségi réteg főnemesek vagy városok szolgálatában állt, s azok érdekeit képviselte irodalmi alkotásaiban.	Цей прошарок інтелігенції – вихідців з дрібного дворянства, <u>міщанства</u> чи селянства, що стояли на службі великих міст і їх інтереси репрезентували у своїх творах. (ГЬОРЬОМБЕІ 6)
(5)A <u>céhpolgárság</u> maradványai és a legalsó rétegek szerkezeti összetartás nélkül, önálló tudat és értékrend híján, az úri középosztály konzervatív csoportjainak tartalékai voltak.	Залишки <u>цехового бюргерства</u> і найнижчі прошарки, не об'єднані в організацію, за відсутністю самостійної свідомості і життєвого кредо були консервативними резервами буржуазного середнього класу. (IV. 135)

<p>(6) „Egy <u>polgár</u> vallomásai” (1934) című önéletrajzi regénye életének időrendben felvázolt eseménytörténete révén ad tárgyilagos és összetett képet a <u>polgárságról</u>, melytől ugyan elszakadt már életformája szerint, de értekeihez, kulturájához büszkén ragaszkodik.</p>	<p>В автобіографічному романі – есе «Признання одного <u>буржуа</u>» (1934), послідовно описуючи події свого життя, він дає об’єктивну і складну картину буржуазії, від якої він уже відірвався завдяки своєму способу життя, та гордо тримається її цінностей, культури. (ГЬОРЬОМБЕІ 123)</p>
<p>(7)E politikai küzdelmek fő törekvése a nemzeti függetlenség, <u>polgárosodás</u>, a jobbágyrendszer eltörlése volt.</p>	<p>Головним прагненням цієї політичної боротьби була національна незалежність, <u>обуржуазнення</u> суспільства, відміна кріпацтва. (ГЬОРЬОМБЕІ 34)</p>

Синонім громадянський у даному випадку є одним із найрозповсюдженіших варіантів. У другому випадку йдеться про цивільне населення в час війни. У (3) випадку впадає у вічі критичний відтінок оцінки способу життя, тут доцільно вжити слово міщанський у його негативному значенні, тобто підкреслюється обмеженість, бездуховність певного способу життя. Далі з контексту речення (4) стає зрозумілим, що говориться про міщанство, як суспільний прошарок, тобто про жителів міст, які на той час були невеликими і їх населення зростало й формувалося. Жителів міст тоді називали бюргерами (5). Складним був вибір синоніма у (6) прикладі з-поміж «громадянин» чи «буржуа», та з контексту видно, що в цьому випадку краще вибрати друге слово, адже автор книги є вихідцем з буржуазії і тримається її цінностей. У варіанті (7) перераховуються основні прагнення політичної боротьби XIX ст., серед них і обуржуазнення, яке було позитивним і актуальним на той час.

Як видно з вищесказаного, передача варіантного відповідника з угорської на українську мову вимагає від перекладача обережного, вдумливого підходу до тексту, гарного знання реалій угорського життя, вільного володіння лексичним багатством своєї мови, мовного чуття та інтуїції.

### Література

- ГНАК (ред.) 1997: Ганак П., Коротка історія Угорщини. Пер. з угор. Й.Кобаль –А.Шолтес. Ніредьгаза  
 ГАРДОНІ 1987: Гардоні Г., Зірки Егера. Роман. Пер.з угор.І. Мегели., І. Петровція. – К.: Молодь, 478.

- ГЬОРЬОМБЕІ 1997: Гьорьомбеї А., Історія угорської літератури. Пер. з угор. Л. Мушкетик. Ниредьгаза, 225.
- ДОМОКОШ: Домокош А., Угорські народні казки рідкісної краси. Пер. з угор. Л. Мушкетик (У друці)
- КОПТИЛОВ 1982: Коптілов В. В., Теорія і практика перекладу. К.: Вища школа
- КОСТОЛАНІ 1995: Костолані Д., Нерон, кривавий поет. Роман. Пер з угор. Л. Мушкетик. К.: Веселка, 224.
- ЧАПЛАР 1994: Чаплар В., Грошей, та чимбільше. Роман. Пер. з угор.Л. Мушкетик // Всесвіт, н.5-6.с. 3–60.
- ШВЕЙЦЕР 1986: Швейцер А. Д., Теорія перекладу. Статус. Проблеми. Аспекти. Москва

### **Abstract**

#### **Lexical Correspondence-variants in Translations from Hungarian into Ukrainian**

The equivalent in translation occurs on different text levels, in particular on the levels of words and word combination. In general all types of semantic correspondences between lexical units of two languages can be divided into three main types: full correspondence, partial correspondence and lack of correspondence.

In the given research we study the second type of correspondence, i.e. partial or variant correspondence, which is rather widespread in translation and concerns polysemantic words.

The author supports her theoretical statements and conclusions with examples of Hungarian-Ukrainian translation, taken from both her own translations of scientific and artistic literature and also translations made by other translators. The author explains the reason for choosing by a translator this or that lexical variant, which depends on the broader or narrower context of the work. She made a conclusion that during the translation of vocabulary the translator should know the reality of Hungarian life, have a good command of the native language vocabulary, and possess the feeling of the language and intuition.

Such a research, which is based on Ukrainian-Hungarian material, is being studied for the first time.

# **КУЛЬТУРОВЕДЕНИЕ**



FACTS AND FIGURES ON THE FOLK LIFE OF SERBIANS AND THE BUNYEVAC  
PEOPLE IN *BÁCS* COUNTY DURING THE REIGN OF MARIA THERESIA

UDVARI István

According to data collected during the census taken under Joseph II (1784-1787)<sup>1</sup>, the actual population figure in *Bács* County (area: 10286 km<sup>2</sup>) was 184,248. The overall figures listed for the whole of *Bács* County in *Lexicon locorum*<sup>2</sup>, the toponymical collection compiled at the time of regulating the system of socage tenure are as follows:

Number of settlements:	89
Number of villages:	81
Number of (market) towns:	8
Number of Roman Catholic parishes:	56
Number of Greek Catholic parishes:	2
Number of Orthodox parishes:	44
Number of schoolmasters:	101
Hungarian as the dominant language:	in 25 settlements
German as the dominant language:	in 20 settlements
Slovakian as the dominant language:	in 5 settlements
Illirian <sup>3</sup> as the dominant language:	in 59 settlements
Ruthenian as the dominant language:	in 2 settlements
Romanian as the dominant language:	in 1 settlement

In both *Magyar Országos Levéltár*<sup>4</sup> [Hungarian National Archives] and *Bács* County Archives<sup>5</sup> there are only 22 Serbian (Serbo-Croatian) confes-

<sup>1</sup> Dezső Danyi – Zoltán Dávid, *Az első magyarországi népszámlálás* [The First Census Taken in Hungary (1784–1787)]. Budapest, 1960. 50–55.

<sup>2</sup> *Lexicon locorum regni Hungariae populosorum anno 1773 officiose confectum. Magyarország helységeinek 1773-ban készült hivatalos összeírása* [The Official Registration of the Settlements of Hungary Prepared in 1773]. Budapest, 1920; Cf. Mihály Hajdú, *Az 1773. évi helységnévtár névvégmutató szótára* [Word-End Index and Dictionary of the 1773 Registry of Settlements] // *Magyar Névtani Dolgozatok* [Hungarian Studies in Toponymy]. 74. Budapest, 1987.

<sup>3</sup> Serbian and Croatian

<sup>4</sup> The socage tenure regulation documents of the individual settlements are kept in alphabetical order by counties in the archives of *Magyar Országos Levéltár Helytartótanácsi Levéltár* [Hungarian National Archives Archives of the Council of the Governor-General], and are available

sions/declarations filed altogether. In the market town called *Futak*, which used to belong under the jurisdiction of two individual landlords, there were two separate registrations of the census taken. In *Kalocsai Érseki Levéltár* [The Bishopric Archives of Kalocsa], there is an 1856 copy of the “confession” of the settlement called *Csávoly*.<sup>6</sup> The contemporary Lexicon does not make any distinction between the Serbian population originally from *Bácska* (orthodox) and the Croatia contingent (Roman Catholic), indicating both of them as Illyrian. For the reader’s information, I am also going to cite the relevant data collected by *Elek Fényes*<sup>7</sup> further below. The socage tenure confessions demonstrate the presence of an internal migration within the Serbian community. It is also to be noted, however, that the population patterns and conditions have changed quite remarkably in the *Bácska* region since the time of the socage tenure regulation. For example, the settlement called *Kiszács*, established in 1775, is identified by Lexicon locorum to be populated by a Romanian majority, according to the socage tenure confessions. *Elek Fényes*’s account denotes it as a German-Serbian settlement, while today its inhabitants are mostly Slovak people. *Csávoly* used to be a Bunyevac village back in 1772. The Germans moved there in 1782, who then soon made up the majority of the inhabitants. Following World War II, the Germans living in the *Bácska* region in Yugoslavia were deported. Then again, at the end of the 20<sup>th</sup> century, during the atrocious times that followed the disintegration of Yugoslavia, a significant portion of the Hungarian community in *Bácska* were forced to leave their homes behind and relocate somewhere else.

Under the auspices of the nationwide regulation of the socage tenure system in 1770, Queen Maria Theresia sent a Royal Commissioner to *Bács* County, under whose supervision and coordination, the commissioned personnel of the county divided the villages into districts. Then a district administrator, together with a counselor representing the county, accompanied by the required number of clerks or scribes, were delegated to each district in order to record and certify the confessions of the villeins living there. The whole procedure served as a precondition for the regulation process proper, and it was based upon nine questions to be asked and the responses duly registered. The villeins’ confessions were also

---

for research purposes in *MOL Filmtára* [the Film Archives of MOL]. The source documents on *Bács* county settlements can be studied in the microfilms indexed 4125 through 4127.

<sup>5</sup> The socage tenure regulation documents of the *Bács* County Archives located in *Újvidék* can be researched in the Film Archives of *Magyar Országos Levéltár* in microfilm format. The microfilms are indexed as follows: X4950 (13330, 13743, 39236/2). These microfilms contain the Serbian (Croatian) language versions of only five settlements (*Bereg, Gara, Rigyice, Sztafár, Futak* (II.)).

<sup>6</sup> Cf. *Kalocsai Érseki Levéltár* [The Archbishopric Archives of *Kalocsa*]. II. Urbáriumok [Socage tenure Regulation Documents]. *Csávoly*. It was János Bárt who has called my attention to this valuable declaration source, for which I would like to express my gratitude here.

<sup>7</sup> Cf. *Elek Fényes, Magyarország geographiai szótára* [Geographical Dictionary of Hungary]. I.–II. Pest, 1851.

complemented with data collected on what kinds of plowing fields, meadows, vineyards, and cleared or logged woodlands they used.

For good measure, let us also record here the names of the people who were involved in this preparatory process preceding socage tenure regulation, including those of the contemporary census-takers and the upper-class officials of *Bács* County. A thorough examination and analysis of the list you find below could even serve as the subject matter of a separate study in the future.<sup>8</sup>

- I. ANDREAS SZUCSICS  
JOSEPHUS PAULOVICS  
(Begecs, Futak I., II., Glozsán, Kiszács, Nagykér, Piros)
- II. ANTONIUS PIUKOVICS  
ANTONIUS CSESZMÉR  
(Bereg)
- III. LADISLAUS LIPKAY  
ANTONIUS BERÉNYI  
(Bogyán, Plavna, Tovariszova)
- IV. THADDEUS LATINOVICS  
ANDREAS CSISZÉR  
(Despotszentiván, Kulpin, Ópalánka, Ósóve, Paraga, Szilbács)
- V. CASPAR STEPANOVICS  
MICHAEL HORVÁTH  
(Csávolgy, Felsőszentiván, Gara, Rigyica, Sztanisics)
- VI. NICOLAUS LATINOVICS DE BORSOD  
LAURENTIUS PLATTOS  
(Sztapár)

As I have mentioned above, there are 22 Bunyevac and Serbian socage tenure regulation related confessions/declarations kept in the Hungarian National Archives and *Bács* County Archives, authenticated by the commissioners of six census-taking committees.

During the process of taking the confessions, the landlord (*Kulpin*), or his/her representative, were also present in a few cases: *Bereg* – fiscal property: *Lőrinc Hesze* land steward; *Bogyán, Tovariszova, Ópalánka, Paraga, Plavna* – fiscal property: *János József Sziby* “provisor”; *Nagykér* – fiscal property: *Pál Strásay* property overseer; *Ósóve* – fiscal property: *János Késmárky* “provisor”; *Szilbács* – fiscal property: *János Vujcsity* land steward; *Sztapár* – fiscal property:

---

<sup>8</sup> Cf. István Udvari, *Trencsén vármegyei úrbéri összeíró biztosok nevei* [The Names of Socage Tenure System Registration Commissioners in *Trencsén* County]. (Mária Terézia úrbérendezése idejéből) [From the Times of the Socage Tenure Regulation During the Reign of Maria Theresia] // *Névtani Értesítő* [Toponymical Newsletter] 15. 103 tanulmány Hajdú Mihály tiszteletére [103 Studies in Honor of *Mihály Hajdú*]. Budapest, 1993. 303–305.

József Mandics head-keeper; *Futak* – on behalf of the widow Györgyné Csernovics; Imre Benyovszky “fiscalis.” The demesne was not represented by anybody in the cases of *Gara*, *Csávoly*, *Rigyica*, and *Sztanisics* settlements.

As we can see, during the time of regulating the socage tenure system, the majority of the Serbian and Bunyevac settlements belonged under the legal auspices of the HUNGARIAN ROYAL CHAMBER, i.e., under THE TREASURY. In four settlements (in the villages of *Begecs*, *Glozsán*, and *Piros* and in one half of the market town *Futak*) the owner of the landed property was THE WIDOW OF ARSZENIJ CSERNOVICS, whereas in the other half of *Futak*, it was THE WIDOW OF GYÖRGY CSERNOVICS. The members of the GRASSALKOVICH family owned the villages *Felsőszentiván* and *Gara*, while the members of the family of SZTRATIMIROVITY VUCSKOVITY owned *Kulpin*. According to the sources I have analyzed, the inhabitants of the Bunyevac and Serbian settlements in *Bácska* were legally identified as villeins with the right of free movement. This meant that, having fulfilled their tax commitments, they could move freely to any place they wished to, taking with them all their movable property. The inhabitants of *Despotszentiván* expressed this in the following way: “those who have taken care of all their commitments, could move away freely.” The leaders of *Csávoly* put it in this way: “Like the rest of the people in the *Bácska* region, we also have the freedom to move.” The Bunyevac and Serbian villeins of *Bácska* cultivated the land in a rotational system of two or three shifts, which they annually reallocated amongst themselves. As a consequence, no uncultivated lots were registered in any of the villages. The size of the annually reallocated pieces of land varied from settlement to settlement. The people living in *Tovariszova* could acquire an unrestricted size of land for themselves by clearing the woods, in *Felsőszentiván* the wealthiest person had 150 *holds* [1 “hold” = 0.57 hectares or 1.42 acres]; an average person in *Gara* got 76; while in *Ósóve* the more affluent folks worked on 88 *holds* of arable land and 60 *holds* of mowing land. In *Despotszentiván*, 60 *holds* of arable land and 30 *holds* of mowing land was allocated to individuals who owned a plow; etc. The amount of grains of wheat that they could sow in one *hold* of mowing land was 3–4 *pozsonyi mérő-s* [about 1200 square fathoms] but, for example, in *Rigyica* the records show 5. The villagers did not collect the second harvest hay around most of the settlements, either because there did not grow one, or because they let the domestic animals graze it for lack of sufficient grazing fields.

According to the data collected, the relationship between the landlords and the villeins was not regulated by socage tenure regulation documents in any of the settlements. The inhabitants of *Bereg* had never heard of such a thing, and they did not even understand the term. In the Serbian and Bunyevac settlements of *Bácska*, the peasants were required to fulfill their service commitments neither on the basis of a one-sided force from the landlord, nor according to any “old traditional custom” but based on the provisions of an agreement, contract, or some other written

document (*commisio, libellus*, leaseholders' book, landlords' book, *assecuratio*, etc).

In the recorded responses given to the first two questions, we sometimes find facts and figures related to the history of the settlement or to the history of migration among settlements. *Kiszács*: "This place was first populated fifteen years ago ..."; *Ópalánka*: "This settlement used to be a military post before, and it was populated by villains 27 years ago ..."; *Sztanisics*: "In 1763, when we moved from Dautova and Baracska fiscal property villages here, to Sztanisics, formerly a fiscal uncultivated piece of property, we did not sign a contract."; *Sztapár*: "We arrived here nineteen years ago from Bukcsinovity (the lands around which are being used now by the inhabitants of Apatin)."

In the system of taxation of the peasants, a significant portion of the taxes was collected in monetary form, but they were also expected to perform corvee-type services either with or without a cart and a team of beasts. In quite a number of places, these latter forms were of quite considerable quantity. It was a fairly widespread custom that the landlord demanded corvee plowing in the fall and in the spring, and the transportation of the crops of the manor to the barnyards. Apart from the more recent one-ninth parts and the conventional tithes (which were supplied in the form of wheat, barley, oat, corn, bees and lambs); garden vegetables and legumes were supposed to be delivered in the amount of small one-ninth parts and tithes, whereas in the case of maize, millet, and broomcorn, the amount to be delivered was 2–3 *pozsonyi mérő-s* per *hold*. In the light of the confessions examined, it can also be ascertained when exactly the one-ninth part tax was introduced in the individual settlements: *Begecs* 1720; *Bogyán* 1732; *Despotszentiván* 1730; *Futak* 1721; *Nagykér* 1740; *Ósóve*: 1734; *Paraga* 1736; *Piros*: 1720; *Plavna*: 1735; *Szilbács*: 1740; *Tovariszova*: 1730.

At several locations, like for example, in *Kiszács*, *Kulpin* and *Ópalánka*, one-seventh part of the crops was supposed to be submitted, and the villeins also owed one-seventh part of the yield, or its equivalent in money, coming from the so-called *puszta*-s. The villeins of *Bogyán* were recorded to mention among the disadvantages that they could not obtain *puszta*-category land (i.e., land for which they did not have to perform services, deliver gifts, or pay tax) from the treasury even for money. That is to say, the chance to use of *puszta*-s meant an advantage for the inhabitants of the individual settlements. For this reason, they are oftentimes recorded in the confessions by their names, which I also wish to cite here: *Mironity* (Bereg); *Rim*, *Borota* (Csávolgy); *Taranya*, *Szentpéter*, *Torzsa* (Despotszentiván); *Borota* (Gara); *Alpár* (Kiszács); *Velics*, *Viszinda*, *Sztublina*, *Keresztúr* (Ópalánka); *Kissóve*, *Paska*, *Ugarszki* (Ósóve); *Golodobra*, *Radoevity* (Paraga); *Peakovo*, *Szalasity* (Rigyica); *Sára* (Sztanisics); *Oblica*, *Preradovity*, *Szamotovorica* (Sztapár); *Nagybanacs* (Tovariszova).

On top of all the above, there were also sometimes taxes that the villeins of *Bácska* were supposed to deliver in kind – the inhabitants of *Begecs* had to put

together a thousand head of cabbage amongst themselves and, just like in the case of other villages, the villeins who owned a house were required to perform the weaving of two pounds of hemp, which they could also redeem in cash. The inhabitants of *Bereg* were aware of the fact that, "during the previous session of parliament, or diet, they contributed cash to certain costs." The inhabitants of several settlements employed vine-dressers or vineyardists in the vineyards that belonged to the landlord. (*Ósóve, Paraga, Szilbács* etc.) In most of the cases, the landlord did not require these people to pay tax either in cash or in kind. The inhabitants of *Csávoly* supplied the landlord's kitchen annually with two calves, three pigs, six rabbits, 20 chickens, also 20 cockerels, the same number of hens, six turkeys, and a thousand eggs.

The people of *Futak* living in the part of the settlement that belonged to the widow of *Arszenij Csernovics* were not required to perform any kind of corvee on top of the lease they had to pay, except for having to install the watermill of the landlord on the river Danube in the spring and to remove it in the fall.

In the majority of the villages examined, the quality of the plowing fields was good, but they could be plowed with 6–8 oxen instead of just two. In the good quality and fertile lands they could grow wheat, barley, oats, millet, corn, and bromcorn. It was only the inhabitants of *Bogyán* who complained about insufficient and low quality plowing fields. The residents of *Tovariszova* complained that the majority of their plowing fields was overgrown with thorny bushes and, if they did not clear them, their land would yield scanty crops. One-third of the fields around *Sztapár* were frequently flooded, for which reason the residents of the area were always worried when it came to plowing them. A certain part of the lands belonging to the inhabitants of *Begecs, Csávoly, Plavna* and *Rigyica* was considered sandy and barren by the residents. Some parts of the lands on the side close to the Danube belonging to *Bereg* were also flooded time after time, and the plowing fields were often damaged by spring and subsoil water, just like those of *Rigyica*.

The water coming from the rivers or from under the soil was a blessing and a curse at the same time for the settlements in the *Bácska* region. As we can see, it oftentimes damaged the plowing fields and the pastures on the one hand but, on the other hand, it provided ample and good quality drinking water for the people and livestock; soaking water for hemp and flax, and a good opportunity for fishing and a sustenance for the local fishermen. In the meadows of boggy areas, there was substantial grass for the animals to graze, the wetlands provided an excellent opportunity for cutting reed, which was made use of quite extensively by the people who inhabited areas poor in woods.

The water of the Danube spun the wheels of the water-mills, and the folks living close to the river (in *Csávoly, Felsőszentiván, and Gara*) used this natural highway to transport their crops and goods to one of the most important market centers in the *Bácska* region called *Baja*. The inhabitants of several of the settlements (e.g., those of *Futak*) could also earn some money by taking up boat-towing

for river-merchants as an occasional work opportunity. The residents of *Bereg* mentioned this in a laconic fashion among the benefits they listed, as: "We are located within a fifteen minute walk from the Danube."

More than half of the villages indicated that they did not have either firewood nor reed so they had to use hay for cooking and heating. (*Despotszentiván, Felsőszentiván, Gara, Glozsán, Kiszács, Kulpin, Nagyker, Ósóve, Paraga, Pirosl*). In *Sztanisics*, the wealthier peasants purchased firewood for themselves from the woods across the Danube around *Mohács*, while those who were less fortunate had to make do with hay.

As regards making money, we can ascertain the following. The market centers for the folks in the *Bácska* region were: Baja (serving 12 settlements), Futak (serving 2 settlements), Újvidék (serving 7 settlements), where they could sell most of their wares and livestock. For the villeins residing in *Szilbács*, the closest marketplace was *Pétervárad*. In the case of a couple of settlements, no specific mention was made of market possibilities except in the section on disadvantages: "In order to sell our wheat and to make money, we need to go to a place that is a two days' walk away from where we live." (*Tovariszova*); "We can sell what we have for sale at a place which is two hours' walk from us (*Kulpin*); "Since we are not close to the major thoroughfares, we cannot sell anything nor make money this way." (*Bogyán*). Money was also earned through working in the vineyards of the region called *Szerémség*, or by growing vegetables. (*Begecs, Futak, Glozsán, etc.*). Transporting goods to cities and towns like Szeged, Pest, or Vác was also a means of earning money for the villeins of *Despotszentiván, Nagyker, Paraga, Piros, and Szilbács*. A major portion of the population of *Bereg* undertook fishing for money.

Some of the villages surveyed had vineyards either in the *Szerémség* mountains or in their own vicinity and they could sell their wine in the local pubs and inns: "Across the Danube, in the *Szerémség* mountains, the majority of us also have vineyards, from which we can earn some money" (*Futak*); "Our vineyards produce only low quality grapes that cause the wine to spoil or turn to vinegar by spring, but even so, they are a great help." (*Gara*). Around *Sztanisics*, it was during the year the records were taken that the local population started to grow grapevine. The responses collected also indicated that there was only low quality grapes and wine produced on this side of the Danube.

People living in *Glozsán* had gardens for growing cabbage, which provided them with livelihood. For the market town of *Futak*, it was the orchards and cabbage or vegetable gardens that produced some profit.

For several villages, the possibility of transporting salt also meant a modest but relatively regular source of income. *Felsőszentiván*: "We cannot make much money by transporting goods, except for the occasional shipments of salt from Szeged to Baja, which produces scant profit, especially in rainy weather." *Rigyica*: "We normally cannot earn money by transporting goods, however, when the salt-hopuse in Baja runs out of stock, the landlord makes us drive to Szeged, which is

twenty miles afar, for getting salt, and he pays but 9 *krajcárs* per two hundred-weight." In the declarations given by people living in *Sztanisics*, it can be clearly seen that during rainfalls, the precipitation washes away some of the salt carried, which means that the people involved in transporting it suffer some losses when its weighed again.

I took down the passages above mostly for the purposes of calling the general attention to the topic. They could serve perhaps as an introduction to a future, more detailed and systematic, analysis. I reckon that the greatest merit of the present collection is that it makes available the confessions/declarations of the Serbian and Bunyevac villeins in the original and in Hungarian translation, which can be the basis for further comparative analyses.

I do honestly believe that the *fassio*-s of the Roman Bunyevac and Orthodox Serbian villeins of the *Bácska* region, together with the confessions/declarations of Ruthenian and Slovakian villeins, could be a perfect illustration of the notion that "Hungary – is Europe on a small scale."<sup>9</sup>

### On the Orthography of the Declarations

The orthography and style of the declarations collected in the Bunyevac and Serbian villages of the *Bácska* region, just like the confessions/declarations in Hungarian, German, and Slovakian, have to be subjected to a thorough micro-examination. The declarations displaying the features of Slavonian Croatian orthography constitute valuable sources for Serbian and Croatian historical linguistics. In my opinion, it is mostly the disciplines of history of orthography and dialectal lexicography that can best utilize the socage tenure related documents compiled in this collection. The declarations reflect, first of all, the usage and style of the individual scribes and census-takers, yet, through micro-philological examinations and analyses, the peculiarities of the language use of the people giving these declarations can also be identified.

As we all know, the literary language of the Serbs during the Theresian regulation of the socage tenure system was the cyrillic Slavic-Serbian language, the constituent elements of which were the Church Slavic language and the Serbian vernacular.

When compared with the Slavic-Serbian texts, our sources are even more valuable for the dialectologists and scholars of the popular vernacular. The members of the six different committees used Hungarian orthography in a relatively consistent fashion to take down the declarations of the Bunyevac and Serbian villeins, which proves the existence of a contemporary autonomous, stable, and consolidated secular Croatian/Serbian orthographical practice with Hungarian

---

<sup>9</sup> Which see in János Csaplovics, *Ethnographiai Értekezés Magyar Országról*. Az utószót írta: Paládi-Kovács Attila [A Treatise in Ethnography on Hungary. Postscript by Attila Paládi-Kovács]. Budapest, 1990. 19–20; 117–118.

spelling. For example, the syllabic *r\**, unlike in the printed socage tenure regulation document of the *Bácska* region, is not present in any of the declarations as *ar*. The case of the sounds *č*, *đ*(*dj*) also indicates a different, more unified, usage than in the socage tenure regulation document of the *Bácska* region.<sup>10</sup> In rendering the [jaty] (ě), however, in compliance with the printed socage tenure regulation document, the majority of the forms are *i*-forms. The census-takers in the Serbian and Bunyevac villages of the *Bácska* region were exposed to linguistic influences of the most diverse sorts. I seriously believe that these confessions/declarations ought to be considered not as texts in different dialects but rather as the products of the *Bácska* region Bunyevac and Serbian official written expression. A further study would be necessary for determining the exact proportion of dialect elements in the confessions/declarations and of the components of the Slavonian *i*-focused and *ar*-focused Croatian language. An even more thorough examination of the Hungarian spelling present in these sources, just like in the documents of other neighboring peoples<sup>11</sup>, would also be strongly recommended.

<sup>10</sup> Concerning the orthography of socage tenure regulation documents in the *Bácska* region, see István Udvari, *A Mária Terézia-féle úrbérrendezés forrásai magyarországi délszláv népek nyelvén I. Nyomtatványok* [Source Documents of Regulating the System of Socage in the Languages of Southern Slavic Peoples in Hungary. Printed Documents]. // *Dimensiones Culturales et Urbariales Regni Hungariae* 2. Nyiregyháza, 2003. 60–61; As regards the transcript of the (šCroatian/h in natura) socage tenure regulation document of the *Bácska* region into cyrillic characters, see Славко Гавриловић, *Урбар села Кулина из 1773 године*. // Рад Војвођанских музеја. бр. 5. Нови Сад, 1956. 174–181.)

<sup>11</sup> On this issue, see István Kniezsa, *A magyar helyesírás története* [The History of Hungarian Orthography]. Budapest, 1959. 21–25; L. Hadrovics, *Zur Geschichte der einheitlichen kroatischen Schriftsprache*. Budapest, 1942; by the same author, *Zur Geschichte der kroatischen Rechtschreibung im. XVIII. Jahrhundert*. // Nyomárkay István (szerk.), *Segédkönyv a szlavisztikai szemináriumi gyakorlatokhoz Hadrovics László válogatott írásaiból* [A Book of Exercises for Seminar Courses in Slavic Studies Compiled from the Selected Works of László Hadrovics]. Budapest, 1994. 7–40; Király Péter, *A kelet-szláv nyelvjárás nyomtatott emlékei* [The Printed Source Documents of the Eastern Slovak Dialect]. Budapest, 1953. 151; Nyomárkay István, *Das erste handschriftliche Gebetbuch der burgenländischen Kroaten aus dem Jahre 1728*. *Studia Slavica Hungarica*. XXIX. 1983. 150–151; Laslo Dezjo, *Delovaja pismenost' rusinov v XVII-XVIII vekach. Slovar' analiz, teksty*. *Studia Ukrainica et Rusinica Nyiregyháziensia* 4. Nyiregyháza, 1996. 245–333; Cf. also I. Udvari, *A kelet-szláv irodalmi nyelv ismeretlen kéziratok emléke 1778-tól*. (Magyar helyesírású kelet-szláv nyelvjárás emléke Mária Terézia korából) [An Unknown Handwritten Record of the Eastern Slovakian Literary Language from 1778 (An East Slovak Dialect Record of Hungarian Orthography from the Age of Maria Theresia)]. *Acta Academiae Paedagogicae Nyiregyháziensis*. t. 12/C. *Nyelvészeti Közlemények*, 260–280; by the same author, *Ein unbekanntes handschriftliches Denkmal der ostslowakischen Schriftsprache aus dem Jahre 1778. Ein ostslowakisches Mundartdenkmal mit ungarischen Orthographie aus der Zeit von Maria Theresia*. *Studia Slavica Hungarica* 38. 1993. No. 3–4. 247–269; Péter Király, *A közép-kelet-európai helyesírások és irodalmi nyelvek alakulása*. (A budai Egyetemi Nyomda kiadványainak tanulságai.) [The Development of Orthographies and Literary Languages in Central-Eastern Europe. (The Messages Conveyed by the Publications of the University Press of Buda)] 1777–1848. *Dimensiones Culturales et Urbariales Regni Hungariae*. 3. Nyiregyháza, 2003.; Cf. István Lukács, *Dramatizált kaj-horvát Mária-siralom Erdélyből* [A Dramatized kaj/Croatian Lamentation to Mary], 1626. Budapest, 2000.

## Appendix

### I. The Nine Questions

Following the issuing of the edict on regulating the socage tenure system, the process of the regulation commenced under the supervision and guidance of royal commissioners. As a first step, so-called conscription committees were selected from the county level civil servants in order to implement the preparatory phases of the work necessary for the regulation process. The royal commissioners then first put together a list of the settlements (villages and market towns) of the given county, also indicating, among other things, what language(s) was (were) used by the people, or the majority of the people, living there. These lists were sent to the *Helytartótanács* [the Council of Governor-General], which was in turn responsible for preparing the necessary documents /including the nine questions, copies of the printed socage tenure regulation documents, and the printed socage tenure regulation tables/ in time,<sup>12</sup> in the respective languages and in the required quantities. Thus, these documents were then available in the languages of most of the peoples living in Hungary at that time.

During the actual interviews, the peasants and villeins declared under oath<sup>13</sup> what quantity and quality lands they cultivated and what they considered as advantages or disadvantages affecting their work and life in and around their places, etc. They made these declarations on the basis of the nine questions, centrally prepared, printed, and sent to the county level authorities for distribution. The commissioners delegated to the counties received the so-called *kilenc kérdő pont* [the nine queries/questions] from the *Helytartótanács* in printed form in Hungarian, German, and Slovakian. It was from one of these documents then that the query articles were translated into the languages of the Southern Slavic peoples living in Hungary.

#### The Nine Questions in an English Translation:

I. Does this settlement have a socage tenure regulation document at present? If it does, what sort is it? Since when has it been introduced?

II. If it does not have a socage tenure regulation document, do the villeins and the cotters perform their commitments according to a contract? For how long

<sup>12</sup> Concerning the socage tenure regulation printed documents in the languages of Southern Slavic peoples, see István Udvari, *A Mária Terézia-féle úrbérrendezés forrásai magyarországi délszláv népek nyelvén*. I. Nyomtatványok [Source Documents of Regulating the System of Socage in the Languages of Southern Slavic Peoples in Hungary. Printed Documents]. *Dimensiones Culturales et Urbanales Regni Hungariae* 2. Nyíregyháza, 2003.

<sup>13</sup> So far, I have not managed to locate the actual text of the oath taken by the peasants/villeins in the language of any of the Southern Slavic peoples in Hungary.

has this been the custom? Has a contract been signed between them and the lord of their? Had there been in use other contracts before this present one or before the present socage tenure regulation document? If there had been similar documents, what sorts were these and when did the *praestatio* of the current custom start?

III. Where there are no contracts or socage tenure regulation documents in force, what constitutes the taxation commitments effective at the present time of the villeins and the cotters? When and in what manner were these commitments introduced?

IV. What sorts of benefits can be listed about this settlement and its environment? Or, on the contrary, what sorts of adverse or ill effects are they usually exposed to?

V. How many and what quality *hold*-s of plowing fields and meadows does a person who owns a whole unit of land, and how many *pozsonyi mérő*-s of grains can he sow into one *hold* of his land? Is it possible to reap a second harvest on his meadows?

VI. What sort of how many days' worth of service is performed by an individual person in a row and how many draught animals does he use for this purpose? And when they went and came back from socage work, did the coming and going count as part of the day's work?

VII. Do the residents here pay one-ninth part to their landlord here? If they do, what kinds of crops and produce does it comprise? Since when? Is the same kind of taxation based on the one-ninth part used by other landlords in this county? Apart from this, what did the villeins up to the present time pay to the landlord in terms of money or in other kind in a year?

VIII. How many *puszta* locations are there in this settlement? Since when? What was the reason for their deterioration? And who owns these places together with the appertaining belongings?

IX. Are the residents of this settlement permanent villeins or not?

Since the above nine questions were repeated verbatim in each and every settlement, we should not be surprised to find identical responses supplied to them in different declarations. The number of recurrent responses was increased by the fact that, related to question IV., there was yet another form to be filled out by the commissioners taking care of the interviewing process.

## II. Specimens from the responses of the villeins to the nine questions

F u t a k I. — Futog  
Landlord: Widow of Csernovics György

### AD NOVEM PUNCTA URBARIALIA EXAMINIS RESPONSA OPPIDI FUTOK EX PARTE COLONORUM AD JUS TERRESTRALE DOMINAE GEORGIO CSERNOVICSIANAE VIDUAE SPECTANTIUM, IN PRAESENTIA EX PARTE DOMINII DOMINI EMERICI BENYOVSZKI QUA FISCALIS ELLICITA

#### Responsa

Na pervo. Nikakve sztalne uredbe illiti urbarium poznali niszmo.

Na drugo. Dat je nam contract godine 1758. od gospodina Georgia Csernovitya datuma 18-a aprila miszczca porad koga contracta vrimena csetiri godine davali szmo kako glaszti contract Kaszapniczu, Miane u varossi sto sze nahode goszczpoczke hilyadu tri sztotine i pedeszset forinti, to jeszt 1350. f/orinti/ a na to devetak i deszetak davat u szlami, tako szziromastvo smotriilo, da pozaradi nevidnog od varoske sztrane uregyenya szlabu hasznu, i dohodak imajuty goszczpoczkoj sztrani jeszmo tuxbu poloxili i od contracta odsztupili i gospoi szpainicza contract jeszmo povratili, pak budutyi da szmo contract natrag povratili gospoj szpainiczi porad nove ricsne pogodbe davali szmo perve godine arendae na oxenitu glavu 51. xr. [krajcara], na jedno govece koje je u conscripty portinskoj upisano 12. xr.

#### Nahodi sze dobrocsinstva

1-o. Sto zemlye oratye imamo jeszu dobre u vetyemu talu ali na dva vola ne more sze orati.

2-o. Livade na szeliszti koje sze kossze jeszu dobre, od doszagyivanya voda mirno sztoje, dobro szino biva, ali szamo jedanput u godini dana koszi sze.

3-o. Zaradi marve vode dovolyno immade, jer szu barre i bunari a i na Dunav propust immade marvi.

4-o. Od kralyevszke varossi Novog Szada jedan szat immamo na kolli putovati i

[krajcara], na jedno uxe livade 18. xr. [krajcara]. Naiposzli prie seszt godina immenovata goszczpoja szpainicza svome zettu gospodinu Stevanu Monaszterly pod arendu pridala godine 1766. 1-a januara miszczca i porad ovoga contracta takogyer od oxenite glave jedne 3. f/orinte] 15. xr. [krajcara] arenda, od marvene jedne glave koja je u porty 12. xr. [krajcara], od jednog uxeta livade 18. xr. [krajcara]. Platya sze ipak od szvake sztruke litine deveto i deszeto u szlami izdavali jeszmo. Mali pak devetak i deszetak gotovim novczom jeszmo odkuplyivali, od jednog jutra kukuruza davali szmo okrunyeni kukuruza 1 ½ mirova poxunszki.

Na tretye. Budutyi da contract imamo vetye javlyeno jeszt, na drugom visse immenovatom punctu.

Na csetverto.

svakojake stvari sto je za prodaju odneszemo, prodade sze.

5-o. U varosskom gruntu parcse summe immamo, nego niszmo szlobodni s nyome, samo od szrignyne sztruke derva za gradlyiku pod noveze uszityi dopusti nam pribavit, i nie daleko od varossi summa.

6-o. U komsiluku sz one sztrane Dunava na planini szremszkoj vinogradi szu i od poszla vinogracszkoga novacz pribavi texak a i szami na onoj sztrani vinograde dershimo.

7-o. Votynake, kupuszare, bascse za zelen oko varossi derximo, i od nyi novacz pribavlyamo.

8-o. Uxivanye terszke za potribu nassu blizu varossi nahodi sze.

9-o. Na brigu Dunava szidi varos nassa sz kutyama, i iz ove prilike tergovinom szvakojakom uxivati moxemo, a i lagye tergovacske kako gori vutyi, tako doli szpustyati nass csovik uxiva sze za novcze: takogyer kad szu vassari godisnyi, nassi lyudi

sztranzskim tergovczom s Dunava eszpap za novcze iznosze na koli i taliga.

10-o. Priko Dunava na planini Szrimskoj sz vetye sztrane i mi vinograde derximo, i novcze odtud steescemo.

11-o. Polya koszatyega na kvartilyszku sztranu za 30. poszlenika dato nam je od gospostva, i godisnyu jednu meanu brez Arendae derximo kako u contractu sztoi.

12-o. Vodenicze blizu kod varossi na Dunavu a i potocsnyacse priko Duna[va] u komsiluku.

### **Nahodi sze zlocsinsztva u hataru nassemu:**

1-mo. Isztina da u kralyevszkoj varossi Novom Szadu raslicsite stvari koje sze odneszu za prodaju potrose sze, ali sverhu maltae joss taxu moramo platiti od szvakog klusszeta 5 xr [krajcara] uzimlyu.

2-o. Obstinski izpuszt za marvu nassu jeszt malen jer goszpodin spaija Lazar Csernovics jest podszo nasz i na obstinskom gruntu szalash napravio i nyegove ovcze i S.V. svinye napusztio, a nassu marvu na szalass tira.

Na petto. Na sessione niszu podilyene zemlye illiti nyive nego szvake godine po obicsaju dile od najbolye verszte gazdi koy ore na sest volova uszijana xitta ima 12. jutara, ugari takogyer 12. jutara, jecsma, zobi, proje, kukuruza, kudilye, graska, szocsiva 12. jutara, i szvako jutro primi u sze usziva 3. M[irova] P[osunszka].

Szridnyi gazda jeszenog oranya 5. jutara tako pramalitynog usziva jecsma, zobi, kukuruza, graska i szocsiva 5. jutara. Najmanyi gazda jeszenog usziva 2. jutra poszie tako pramalitynog oranya to jest ugari, jecsmu, zobi i kukuruzom 4. jutra i szvako

jutro jeszenog oranya szimena primi 3. M[irova] P[osunszke].

Otava da sze more koszit u nassem hataru ne nahodi sze jer kaszno dospie trava.

U nassem hataru nahodi sze oratye zemlye dva tala dobre, a tretyi tal szrigrnyega na 4 jer je gloxne i szlatinae pak j neplodne. Od koszatye zemlye najbolyi gazda 60. szridni 20. naimanyi 6. plasztova koszi.

Na sesto. Rabotae izvan contracta nikakve ne dajemo niti oremo gospoczkoj sztrani.

Na szedmo. Godine 1721. pocseo sze devetak od szvake sztruke usziva do danasnyega dna, a prigye toga bio je szam deszetak i po drugi miszta. Poklona nikakva od nasz ne iziszkava goszpodin szpaija niti mi u gotovu novczu illi drugoj naravnoj stvari popunyavamo.

Na oszmo. Zapusztiti sessiuna ovde ne more sze natyi.

Na deveto. Da szmo odszelenya xiteli varoski szlobodni i niszmo zavezani jobagyi czillo uffanye immamo.

Military Jovanov +  
Mihajlo Boscsity +  
Mitar Xivancsevity +  
Gyuka Deszpotov +  
Szovra Piszarov +  
Pavao Bogoszavlyev +  
Nedelko Szimin +

adjuratos in p[rae]sentia complurium etiam incolarum possessionis elicitas fassiones in fide[m] subscripti testamus. Actum in oppido Futok die 26-ta 7-bris [1]770.

Andreas Szucsics I[ncliti]  
Co[mi]t[a]tus Bacsiansis Or[dinarius]  
Judlium m[anu] p[ro]pria]

Josephus Paulovics ejusdem  
I[ncliti] Co[mi]t[a]tus Jurassor m[anu] p[ro]pria]

Has ad novem puncta urbariali examinis per suprafatos nominatos colonos

## Contract

Kako je doli podpiszati jako gospodin vecsni varossi Futtoka dolnyega plemenitom comitatu Bacskom isztago va jme moje, i blagorodni szinov moji szustyi i budustyi varossi Futtocski xitelyem svakoga roda, i jezika lyudem na nyiovo proszenie cslovikolyubni szklonio szam sze, i pecsat moj obicsni, s podpiszaniem svojerucsnim na nyego poloxi. Szaderxanie vecsnoje tvrdoje i nepokolebimo, i osznovateljno recsenim xitelyom varossi Futtocske sz predatimi k noi i dovolnimi gruntami im pod arendu szvarinssi ?? kupno danimi za summu kako sze szaszoji 1000. f[orinti] id est mille f[orinti] koju oni nam na szvaki god na dvakrat to jest poszligyneg junia polak, a polak poszlegynog decembra miszczca gotovi novcza obecsase sze dobrovoljno davati sz pokomostyom brez szvakoga izjatie illi mestenie dado[h] im, da mogu oni kripostiu ovoga contracta od mene im danago, ovo po szilye i objavlyenie poszledujusti 19. punctov, to jest devetnajest punctov vecsno recsenoj varossi mojoj i na grunta je i pridati. Kako szadasnyim xitelyem, tako i u napridak koi bi sze doszelili pribivati radovati sze i veszeliti sze dotle, dokle familia moja i naszlidnikom mojim varossi i gruntam i moim vlaszt i szaderxanye immati, i ovo k nam po nacsinu vicsnoga contracta ovoga pribivati radovati sze i veszeliti sze okrom ako bi od nepriatelyski kakvi ratti sto da neda Goszpod Bog varos moja na gruntima moim razorili sze illi razbigli tada je ovaj contract kako od moje gosposzke sztrane tako i od varossi moje sztrane razoren, i ne krepkan bude. Procse poszledujut puncte imxe ukriplajem contract ovaj

1-mo. Arenda, i szvaka szluxba i robotta, szaraorszto, forspont, okrom gospczskog hintova gospodina szvojego u komsiluk illi u hattar gospczki odveszti illi doveszti, illi na comput illi na congregatiu svetle Nemes Varmegyve Bacske duxni odveszti, i to kada bude goszpodin ovde, a osztalo kako oranye, xetva, szeno kossenye, i sztraxe notyne, i kada nizam ovde da ne bude, a kada budem ovde u Dvoru notynu

sztraxu po jedan csovik da bude a szva ta varossi obestavam, i vaross szvim da vlada krome dva officzira moja u szluxbi nassoj goszpczkoj, i oni da budu takovi od szvake datiae, i szluxbe i robotte, varoske szlobodni szvagda i tako da pribivaju.

2-o. Devetak od szvoi xitelya koj bi sze doszelio vaross szlobodna da bude od nyi uzeti od szvakoga usziva, takogyer i koi budu na grunta moij varossi dato szeno koszto, ovcze derxao kosnicze to varossi obetyavam da szlobodna budu od nyi devetak uzeti, takogyer i koji budu sztrani goveda derxali, i konye vaross arendu da uzme i popassu, i szotim da vlada.

3-o. Meanne, i kaszapnicze czili god ravno kako nassa sztrana gospczka, tako i varos da ima sto sze u nassoj meani tocsi to i vaross u svoi meana da ima tocsiti szlobodno. Kaszapniczu dajem moim lyudma, moju pollu za pedeszet forinti id est 50. f[orinti] R[ajnszkih], i varos moja da vlada sza szvom kaszapniczom od moje sztrane, pivo; od goszpczke sztrane da imaju uzimati po pogogyenoj czeni 2 f[orinte] 90. xr. [krajcara] Becska.

4-o. Dopuszta sze varossanom od moje sztrane o vassaru svetoga Dimitrie svetoga velikog Mucsenika szvoje vino i rakiu i Serbet tocsiti, i gospczki Axis da plate p[red]stoje i dojako bilo, a pivo od sztrane goszpczke da kupuju, a sztrani[m] lyudima da nie szlobodno na vassaru tocsiti ni vina, ni rakie, i ako bi sze koj od varossana uszudio izdavati drugome rakiu tocsiti da ima straff goszpczkoj sztrani dati 12 f[orinti], a na druga dva vassara Blagovestenszki i Duhovszki, da im nie nista tocsiti okrom u jednoj csaterlyi, vino varosko i serbet szlobodno tocsiti, i to im sze osztavlya brez akczisza da nejmaju platiti, i mi jesmo duxni kako i do szada od nasse polle da budemo duxni na vassarsku szluxbu poszluxivati goszpostvu.

5-o. Kako je po pervom punctu oglasseno dopusta sze koj pak godi szedi u varossi da platyaju arendu goszpozku okrom jedan provisor i moj klyucsar koim sze imma

opredeliti na uxe sto zemlje za oranye, i za kossenye kako jednome gazdi.

6-o. Szud szav varossi dopusta sze po obicsaju dojako kako je bio, i nitko od sztrane goszczke da sze nejma sztavlyati u varoskom szudu krome sto bi sze doticzalo krvi, illiti kragye, illiti kakvog grablyenya izmegyu lyudi. Sto varos raszuditi ne moxe, sto doticse sze doma, illiti koje zagrade, vinograda, vetye livade, oranya to provizur moj da ima raszuditi, i szud izviditi, sza urednimi varoskim szuczim, i stroff im dat. Koj krivi budu 3 f[orinte] varossi daju sze, a sto sze doticse sest f[orinti] varossi 1 f[orint] 30 xr. [krajcara] daje sze od dvanajest f[orin]ti varossi 3. f[orinte] daje sze, a ipak ako u tugyu livadu uszudi sze koj iti, illi na nepodelyeno miszto, kome brez znanya tanacsnikom, to polak szena kad u plaszti na sztranu goszczku, a polak na varosku stranu dopusta sze, no tako protocul vaross da ima, i raszugyivanye szvako u nyemu da sze upisse da gospostvu svagdar moxe biti na poznanje.

7-mo. Zaradi kolya, prutya, derva, domu zaradi zagrade varoski lyudi moji po taxi szada uregyenoy dopusta sze czedulom mojom i granya szuva, na zemlyi koja lexe s pitanyom moxe sze badava domu radi vatre nosziti.

8-o. Terszku, i prutye verbovo po adda, i ritove brez platye mogu sztyi i kosziti, kako je doszada bilo, okrom jedne addae, koja je protyu varossi brez pitanya moga da sze nejma uszuditi szetyi, i sto sze doticse ribolovia po adda barre, ritovi, koi sze nahode po polyu, i to sze dopustya moim lyudma szlobodno loviti, a sztrani nikako xe ni u csem da sze nejma uszuditi da bi lovio.

9-o. Popassu na vassari, i od kantara sto dohodi stogod izmiri szobi davana, vune i procse polu od moje sztrane varossi dajem. Takogyer i szlucitelyi varoski da imadu eszap varossi davati szvake godine brez szvakoga pregovora, a vaross da ima gospodinu szvome.

10-o. Okrom vassara sto budu dolazili lyudi pod varos takogyer i kola koja bi dosla u vaross, i to sze daje varossi u szlobodu, od vizira, kakuzacseta kantara, i drugo sto bi sze trevilo da ima vaross uzimati szebi.

11. I sto sze doticse grunta moga daje sze varossi u szlobodu da sze imadu uxivati szlobodno, i na nyima delania svoja delati, a sztrani, illi drugi nikako ako li bi od sztrani koj komsiluka koi na grunta ovi orao, illi szejao, illi marvu paszao da mogu manyi straff naloxiti, i uzeti kako arendatori na szvojemu gruntu po szvojemu hattaru, i krepko da csuvaju hatar pod goszczkim straffom.

12. Zaradi vodenicza po zahtevanyu pervo goszczke koliko bude, a drugo po N[ume]ri varoski da sze nametyu, a sztrani da sze poszli dadu nametnuti, po taxi nassega plemenitoga gospodina.

13. Szalassi koj bi na kvar bili varossi, to szlobodno od moje sztrane, izmegyu vasz da moxete ucsiniti i uraditi, takogyer i szallas Herin koj na moju sztranu goszczku uzimam brez szvake stete varoske da bude, i moim lyudma da ne dosadim, i stoga na sztranu goszczku za domasnyu potribu szebi za oranye da moxe imati meszto.

14. Ako bi sze po volyi Boxjoj szlucilo kojemu umreti, i xena osztala udova sz deczom, i ne bi sze mogla oberxavati, i da moxe svoj dom, i drugo svoje dobro prodati szlobodno, i ako bi koj brez nazlidnikov osztali ono dobro da vaross imma vladat si, sza znanym goszczkim kako sze razpoloxi.

15. Na nassu goszczku sztranu vaross nam obestala ukosziti, i uveszti 20. Plasza szena u majur, zafalyuem, a drugo dajem varossi na uxivanye.

16. Zato je prossenie vasse moij lyudi zaradi arendae godisnye visse urecsene u pervom punctu spomenuta szuma za moj grunt od Novoga Szada krome derva goszczke summae gornya, i dolnye na zemlyi uxivati orati, sztyati, i kosziti, takogyer od Pirossa po hattaru mome od Kiszacsza od Irmova, i po Dragova od moje sztrane dajem moim lyudma i sve visse piszate punctæ ovde zaklyucsujem i vlaszt dajem za uxivanye dobroga napritka, takogyer zaradi Dragova ne devetak da sze uzima, no oszmi kerszt xitta a vaross i takogyer u sumi da sze uzima iz oszmoga, a na Szangakovu dokle bude nas gospodin derxat deszetak da ima vaross davati devetak i deszetak.

17. Meanae koje jeszu gospoczke od moje sztrane vaross jest pod arendu szebi uzela za 300 f[orinti] to jest tri stotine forinti tako szamo vino, rakiu i serbet tocsiti mogu, a pivo od gospoczke sztrane da sze uzima, i u meana moja sz troskom moim godisnyim dajem, i novi meana, i u szvoj da mogu po visse recsenom tocsiti szvoje vino, i procsa, i kad ne bi bilo u varossi vina da mogu szlobodno i od drugi sztrana uzimati i tocsiti.

18. Za kaszapniczu od szve moje sztrane sto mene doticse dajem varossi, i od toga da meni dade varos na godinu 50. f[orinti] to jest pedeszet forinti, kako u visse recsenom tretyom punctu, i te obadve sumae kako meanska, tako i kaszapszka sa gornym summom visse upiszata arendskom szasztavlyam sve tri summae zajedno godisnye 1350. f[orinti] po obestanyu pervomu na urecsene termine kako gospodinu svome zemlyanom duxni posteno platiti, i od mene visse izdata puncta tvrdo, i nepokolebilo ne budne.

19. Poszlegyne ako od nasse gospoczke sztrane i ako od szamoga goszpodina ovako, i od szluxitelya gospoczki od praeloxeni punctova preterpit kakolie uszterpleniae, illi pribavlyeniae, i tako kako je u nyemu poloxeno nederxati sze budet, i varossanom ovo u szmanyati sse protivno, i ne povolyno, i hoti li bi od contracta ovoga, i szvoga zavesztanie odressiti sse, i otityi kamo im volyno bude ne zabranjeno radi tako ovoga szlucsaja jako lyudi po privilegyia obste narodnom szlobodni. No prigye toga goda kad bi sze szlucsilo ovo ne izdadu godisnyu gospoczku arendu nikako otityi da mogut. Bolsago radi verovaniae i ovi predloxeni punctova kako od nasse sztrane gospoczke tako i od varossana na vecsnoj i tvrdoj obderxavanyu ovaj contract svojom rukom podpiszati, i pecstom mojim potverditi dato u Futtoku u 1758. miszczca aprila 7-a.

Dovoljeno je megyu mnom i megyu xitelyom moim u varossi Futtocskoj na szledujusti vlaszne moje da budu, i uxivlyaju po puncta dopusta sze za koje i od nyi svaku vernost, i pokomoszt gosposztvu cseszt kako potrebno da budet, i takogyer vaross po 19. Punctu szebe Kautiu od szvojega plemenitog gospodina iziszkava obderxan[i]e tako da imade i gospodin po 19. punctu szebi za Kautiu imat vlaszt.

L[ocum] S[igilli]

Georgie Csernovics od Macsve od pol grunta Futtocskog zemni gospodin m[anu] p[ropria]

Mi dolynega i gornyega kraja varossi Futtocske deputirti narogyeni prvi.

L[ocum] S[igilli]

Georgije Sztanimirovity	+
Sztojko Joanovity	+
Petar Nenadovity	+
Marko Zoranovity	+
Pavao Bogoszavlyevity	+
Sztanimir Vlah	+

1759. godine 1-a Pridala szam varossanom moijm i deszetak takogyer i halasze i vodicize u szummi 1500. f[orinti] to jest hilyadu i pet sztotin f[orinti] sza szvim dohotkom kako sze gori immenuje. Oszim ove summae otye vaross moim katanama dvoiczama davati godisnye 24. M[erova] P[osunszke] xitta to jest dvadeszet i csetiri M[erova] P[osunszka], i toliko M[erova] P[osunszka] ovsza i da vassarszke Katanae koliko budne od potribe brasna da umisze vaross da umiszi za lebacz i to i na szadasnyu godinu da sze razumi i na budustyu 1760.

L[ocum] S[igilli]

Elizabeta Csernovics rogyena od Brankovicsa

Od Kaszapnicze dopustyam moima varossanom csetverti tal na szvaku godinu.

## The Slavic-Serbian Original of this Contract

### Контрактъ

Сгоже азъ долу подписати яко Г/оспо/динъ вѣчныхъ вароши Футога долнегъ, в племенитомъ Комитатѣ бачкомъ сушаго во имя мое и благороднихъ синовъ моихъ сушии и будущихъ вароши футошкїя жителемъ всякаго рода и языка людемъ, напредъ лежащее ихъ прошеніе челоуколюбно склонився и печать мой обичнии с подписаніемъ собственниа моя рука на него положивъ. В содержаніе вѣчное, твердое, и непоколебимоеже и основателное реченимъ жителемъ вароши футошкїя с предатимъ к ней доволними грунтами имъ под аренду с варошю купно данными за суму состоящуюе 1000 фл и словомъ такжеже велимъ хиляду форинти которую они намъ на всякихъ годъ во два крат то есть послѣднегъ јюніа поль, а поль же послѣднегъ декемврїа, в готови новцахъ обѣщашася добротнѣ давати снисходителнѣ без всякаго изятїа, или вмѣщенїа дадохомъ, да могутъ они крѣпостїю сего контракта от мене имъ даннаго по силѣ и обявленїю послѣдующїи 19. пунктовъ вѣчно в реченной вароши моеи и на грунтахъ ей придати якоже нинѣшнїи жителїе тако и в будущїи доселитися хотящїи пребывати, радоватися и веселитися дотолѣ дондеже фамиліа моя и наслѣдниковъ моихъ варошїю и грунтами моими власть и содержанїе имать сїа по завѣшанїю ихъ к намъ по начину вѣчнаго контракта сего пребывати радоватися же и веселитися, развѣ ащеби от неприятелскихъ каковїа рати что да не дастъ г/оспо/дѣ б/о/гъ, варошь моя на грунтама моима разорилися или разбѣглися. Тогда сей контрактъ яко от моя г/оспо/дскїа страни, тако и от вароши моя страни разоренъ и некрепакъ быти имать. Прочее послѣдуютъ пункты, им же укрѣпляемъ контрактъ сей яко

1-ви. Аренда и всякая служба и работа, сараорст/во/ же форшпонта окромъ г/оспо/дскогъ интова Г/оспо/дина своего у

комшилукъ или у атарь г(оспо)дски довести и одвести, или на компуть, или на конгрегацию свѣтлїа немешъ вѣрмеши бачкїя должны отвести и то каде буде Г/оспо/динъ онде, а остало како оранѣ, жатва, сѣнокошенѣ, и страже ношне, и када нисамъ овде да не будетъ, а када будемъ овде у двору ношную стражу по еданъ члоуѣкъ да будетъ, а вся та вѣроши обращаю и варошь с тѣми да владѣть кромѣ два офицїара моя в службѣ нашой Г/оспо/дской суть и будутъ такови от свякаго даянїа службы же и работи вѣрошкїа свободни всегда да суть и пребывають.

2-и. Деветакъ от всѣхъ жителей доселитися хотящїи варошь свободна да будетъ отъ нихъ узети от всякаго прозябенїа, такжеже и кой будутъ на грунтахъ моихъ вароши датому, сѣю, коσιο, овце держаю, кошнице, то вароши обращаю да свободна будетъ отъ нихъ деветакъ взяти. Такжеже и кой будутъ странни говеда держали и конѣ, варошь аренду да узме и попашу и с тѣми да владѣть.

3-и. Механе и касапнице цѣли годъ равно якоже наша Г/оспо/дская, тако и варошь да имать ѣ что в нашой механи точи се, то и варошь во свой механа точити будутъ свободно, касапницу даю моима людма мою полу за 50 ф/оринти/ то есть словомъ за педесеть форинти а варошь моя да владѣть са свомъ касапницомъ, моя страни. Пиво же от Г/оспо/дскїа странни да имѣють узимати по погођенной цѣни два форинта и деведесеть новаца бечка.

4-и. Допушается варошаномъ от моя странни о вашару с/вя/таго великомученика Димитрїя свое имъ вино с ракїею и са шербетомъ точити и Г/оспо/дски азїзъ платити почто и доселѣ било, пиво же от страни Г/оспо/дскїа да купуютъ, а никако же странни да не имѣють продавати илити точити, нити

вино, нити ракію, и ако би се кой от варошановъ дерзную издавати другому ракію точити, да имѣть шрафъ Г/оспо/дскія странни дати 12 ф/оринти/. На други же два вашара, Духовски и Благовѣщенскіи, ничтоже всяческихъ да точать развѣ во единой чатерли вино варошкое и шербетъ свободно оставляется имъ без азіза точити ѱ ми есмо дужни како и досада от наше поле да будемо дужни на вашарскую службу послуживати пиво.

5-и. Како е по первомъ пункту оглашено допускается кой паки годъ сѣди у вароши да плаћа аренду Г/оспо/дску окромъ еданъ профизуръ и мой ключаръ, коиама се определити на уже что землѣ за оранѣ и за кошенѣ како одному газди.

6-и. Судъ весь вароши допускается по обичаю доселѣ бывшему и никтоже от Г/оспо/дскія странни да мѣшается в варошкомъ судѣ. Еликоже касается крови и татби, и несложнаго, каковаго грабленія измежду людей что варошъ разсудити не можетъ что дотиче се дома или кое заграде винограда воѱа ливаде ораня то профизуръ мой да имѣть разсудити и судъ извидити, со урежденніи варошкими судци и шрафъ имъ дати кой криви будутъ, три форинта вароши дается да владаеть, что се дотиче шесть форинта, вароши талиръ дается, от 12 ф/оринти/ вароши три форинта дается. А найпаче аще у чуждую ливаду кой косити дерзнетъ или на неопредѣленномъ мѣсту, коме без знания таначниковъ то полъ сѣна кадь у пласти на Г/оспо/дску страну, а полъ на варошку страну допускается на тако протокуль варошъ да имѣть и разсужденіе всяко в не/му/ упише да Г/оспо/дину свагда можетъ бити на познаніе.

7-и. Заради коля, прутія, дрва дому и на обграде варошки людей моих по тази садъ урежденной допускается са цѣдуломъ моиомъ и грана суха на земли лежащая с питанѣмъ можесе бадіява дому ради ватре носити.

8-и. Трску и прутія вербова в ада и ритовѣ без плаѱе могутъ сѣщи и косити, якоже и досѣле кромъ единнія ады противъ вароши без питаня моего да не

имѣють дерзнути, и что се дотиче риболовія по ада, баре, ритови, находящесе и по полахъ, и то допускается людемъ моимъ свободно ловити, страннимъ никако же ни у чемъ да не имѣють дерзнути.

9-и. Попашу на вашарахъ и от кантара что доходить что годъ измѣри, соли, дуана, вуну, и прочая полу от моя страна вароши даю, такоѱер и служителей варошких да имають есапъ вароши давати сваке године без свакога преговора а варошъ да имѣть Г/оспо/дину обявити своему.

10-и. Окромъ вашара что будутъ долазиле ладіе под варошъ, такожде и кола коя би дошла дае се вароши у свободу, от физира, казукашчета, кантара и прочих вещей да имѣють узимати к себи.

11-и. И что се дотиче грунта моего дается вароши у свободу да имѣють уживатися свободно, и на нима дѣланія своя дѣлати, а странни или други никако же, а коли би от странни комшилука кои на грунтах ихъ орао, или сѣяо или марву пасао, да имѣють на нихъ шрафъ наложити и узети како арендатори на своему грунту по своему хатару и крепко да чуваю хатаръ подъ Г/оспо/дски шрофомъ.

12-и. Заради воденица по зактеванію, прво Г/оспо/дске колико будну, а друге по нумери варошке, а странни да се послѣ даде наметнути по тази нашего племенитога Г/оспо/дина.

13-и. Салаши кои би на кваръ били вароши то свободно от мое стране измежду васъ да можете учинити и уредити, такожде и салашъ Херинъ кой на мою Г/оспо/дску страну узимаю, без сваке щете варошке да будетъ и моимъ людма да не досадимъ. За нашего Г/оспо/ди/на домашне потребе себи за оране да може имати место.

14-и. Ако би се по воли Б/о/жіеи случило коему умрети чловѣку и жена остала удова с децомъ и неби се могла обдержавати и да може и да може свой домъ и прочая продати свободно, и ако ли кой без наслѣдниковъ остали оно добро да варошъ владаеть са знанѣмъ Г/оспо/дским и расположеніемъ моимъ.

15-и. На нашу Г/оспо/дску страну варошъ намъ обѣщала укусити и увезти двадесетъ пласта сѣна у маюрь. Захваљуемъ, а прочее даемъ вароши на уживленіе.

16-и. За тое прошеніе ваше мои люди заради аренде годишнѣ выше уреченне у првому пункту споменута сума за мой грунтъ од Новаго Сада кромѣ дровъ Г/оспо/дскія шуми долнія и горнія на земли уживати, орати, и сѣяти, косити, такожде от Пироша по хатару моему от Кисача, от Ирмова и поль Драгова, от мое стране отдаю моимъ людма и всѣхъ выше писате пункте овдѣ заключаю и у власть даю за уживленіе добраго напретка. Такођер заради Драгова не деветакъ да се узима но осми крстъ жита у варошъ и такођер у шуми да се узима из осмога а на Сонгалову докле буде нашъ Г/оспо/динъ држати десетакъ да има варошъ давати деветакъ и десетакъ.

17-и. Механе кое есу Г/оспо/дске от моя страна варошъ естъ под аренду себи узела за 300 ф/оринти) и словомъ такожде за триста форинти, то естъ точити вино и ракию, шербетъ, пиво же от г/оспо/дскія странни, в механа моя с трошкомъ моимъ годишнимъ отдаю имъ, и у ови механа, и у своихъ да могутъ по вышереченномъ точити свое вино и прочая и кадъ не би било у вароши вина да могутъ свободно и от другихъ стран узимати и точити.

18-и. За касапницу от свех мое стране что мене дотиче даемъ вароши, и от тога да мени даде варошъ на годину 50 ф/оринти/ и словомъ педесетъ форинти како и у више реченномъ третиемъ пункту и те обѣ суме како механска тако и касапска са горномъ сумомъ више уписатомъ арендскомъ составляю све три суме заедно годишнѣ хиляду и триста и педесетъ форинти, по обѣщанію првому на уреченне термине како Г/оспо/дину своему земному дужни пощенно платити и от мене выше издате пункте твердо и непоколебимо да будетъ.

Послѣднія аще от наша Г/оспо/дскія странни яко от самага Г/оспо/дина сие и от служители Г/оспо/дскихъ от предложеніи пунктовъ

претерпитъ каковое же ущербленіе, или прибавленіе и тако якоже в немъ положенно не держати се будетъ и варошанномъ сіе возмнитъ противно и несносно и восхоцуть от контракта сего и своего имъ завѣщанія отрѣшиться и отити камо имъ волно могутъ. Невозбранно ради таковаго случая яко людіе по превелегіямъ общенароднимъ свободни. Но прежде даже того года егда случило би ся сіе не издадутъ годишную на Г/оспо/дскую страну аренду никакоже отити да могутъ, болшаго ради вѣрованія и сихъ предложени пун(к)товъ якоже от наша Г/оспо/дскія страни, тако и от варошановъ на вѣчное и твердое обдержанѣ сеи контрактъ собственною моею рукою подписати и печатомъ моимъ потвердити. Дато у Футогу М/ѣсе/ца Априлія 7-го 1758-го лѣта.

Доволеное между мною и между жителейхъ моихъ во вароши Футошкой в наследуемой власти моей да бивають и уживають по пункта допущается за кое и от ихъ всякую верность и покорство Господству, честь яко подобаеть да будетъ и такођер варошъ по деветинаестомъ пункту себе кауцію от своего племенитога Г/ос/п/о/дина изискава обдржавати тако да и люде и Г/оспо/динъ по деветинаестомъ пункту себе за кауцію имѣти власть

Георгіе Черноевичъ от Мачве от пол грунта футошкога землични Г/оспо/динъ (т. р.)

Ми Долнега и Горнега края вароши футошкія депутирти наређени вар/оши/

- + Георгие Станимировић
- + Стойко Јоановић
- + Петар Ненадовић
- + Марко Зорановић
- + Павао Богосављевић
- + Станимиръ Влахъ
- + Георгие Станимировић
- + Стойко Јовановић
- + Петаръ Ненадовић

1759 лѣта 1-га 9-ѣрія придала самъ варошанма моима и десетакъ такођеръ халасове и воденице у суми 1500 ф/оринти/ словомъ хиладу и петстотина ф/оринти зо свимъ дохоткомъ како се горе

іменує осимъ ови суме оће варошь  
моиѣ катанѣ двоицаѣ давати годичне  
24. мерова пожунска жита и толико мерова  
овса и за вашарска катане колико будне и  
потреби брашна да умесі варошь за лебац,  
а то и на садашну годину да се разумі и на  
будућу 1760-ту.

## Contract

Ja nize podpisavshisja daiu na vjedomost vsjem kojim znatj nadlezit. Poneze onu csa[st] varoshi Futoga koja Vjsokorodnoj gosposi Elisaveti od Brankovics, pocsivshago gospodina Georgia Csernovicsa suprugje, mojei ze gosposzje puniczje pristojsja, pod arendu od pomjanute gosposze uzal jessam ziteli ze k toj csasti pripadajusczy bez contracta i do njnje sut, j radi togo mnogy od nih o svojh tyagotah, a najpacse radi podvoza j gospodskih poslov, ili saraorstva tuzatsja. Togo radi u napredak da vsjak od nih znati mozet, koliko j pod kakvim jmenom mnje preko godin[e] platiti dolzen budet, sljedujuscasaju transactiu j pogodbu, dokle sirjecs, pod mojeju vlastju prebudut, socsinil j zakljucsil jessam. Pokraj kojej pogodbi

1-o. Dolzni budut mnje od svake glave ozenite 1 f[orint] j 25. d[enara] a od pol glavj 62 1/6 d[enara], od jednoga komada marve koj u porcisku conscriptiu vhodit 20 xr. [krajcara] i od jednoga uzeta livadi u shirinu 10. a u duzinu 100. fati 30. xr. [krajcara] platiti.

2-o. Ak sze j hotyel jessam poslove j forshpane gospodskja na 12. dana uredity j opredeliti obacse sami varoshani dobrovolno obvezali sse vmjesto nih od vsjakoj ozenitoi glavi po 2. F[orinte] a od pol glavj 1. f[orint] davati v kojem j zancasie razumjevajutsja vo vsej arendi izkupu od roboti dolznih biti, j na nih vishe csto ne nalagati. Trgovczy ze od terga svojeg po priliczje platyati budut. No ashcse forshpani, ili poslovi kakve potrebovati budem, dolzni budut mene so stimi za prilicsnu platyu poslužiti. Jakoze j one poslove koi bi se pri razdjeleni hatara j socsineny ilize soderzany hantar slusilo ne menshe j forshpani kogda na varmegyske skupshtine, ili ja sam poshel bj ili u jme moje kogo drugago poslal bi do perve statie bez

Елезавета Черновичъ рођена от  
Бранковича

От касапнице допушамъ моима  
варошанамъ четверти таль на сваку  
годину.

vsjakago odgovora davati, takogyer j u lov u godini dana po dvaput od vsjakago doma jzity dolzenstvujut. Csto sse udovicz kassajet, one kako od glave ta[ko] j od iskuplenya poslov gospodskih slobodni ostajut: obacse od jmenja svoje[ga] kako j procsy zitelj platyati budut koje pak siromashnje sut j dominy od nih nikakvu hasnu nejmjet, one zito csiniti, j za potrebu vasharsku hljeb pety ilize j na menshe sluzbe tvoriti kad kad budut.

3-o. Vmjesto strazi gospodskia jakoze begcsiluka, j malago birova, jmajut u kassu gospodsku platyati shestdesset forinti id est 60. f[ore]jnos.

4-o. Sedmiczu devetak j desetak, to jest dezmu veliku od zita, jeccsma, ovsa, proj[e] j sirka u slami davati u gumno csrez nih zagrazdenoje dovesti, u stog dobro sloziti, ashcse od potrebe budet j pokriti, potom j vershjocze gospodstvu bez izgovora naty koj po varmegskoj lititaty ris svoj uzeti jmjejut, j zerno u hambar dovesti dolzni budut. Od kukuruza pak na jedno jutro, od kud devetak, j desetak uzima sse, dva velika, a gde sedmicza sse uzima, po dva pozunska merova, kako j doselye davatj budut, a poneze oratye zemlje pod mojeju vlastju dovolno jmejut, zato ashcse bi sse koj ostavivshi moju zemlju usudil na tугyemu hataru orati, j sjati, dolzen budet suhu dezmu daty ili drugi csrez mene njemu nalozeni schtraf terpieti.

5-o. Dezmu od jaganyacza u novczu, j po czjenje, kako vreme pokaze, od koshnicze u naturi davati budut.

6-o. Sitni desetak to jest kupus, tyeten, kudelya, luk, pasul, j procsaja izkuplyujut u 80. f[orinti] a sverhu togo jeshcse 500. glava kupusa za moju potrebu bez platye dajut. Jeshcse k tomu po tri snopa terske od glave, a za kuhinju po jedno pile, j tri jajeta takozde od glave obeshcsavajut.

7-o. Derva za vatru osim rastovih koja sse zabranjujot, j na vsja dopushcsajutsja jm, iz shume gospodske po taxi od jednog konja po 15. d[enara] a prutya po 10. d[enara], granya pak badava jmeti mogut. Mezdu tim radi strojenja domov j rastova drva jm dajutsja, a to za osoblivu platyu, kako po razlicni drev urediti sse budet.

8-o. Zaneze obicsni vashari j varoshanom na hasnu sut, zato obicsnu strazu j pomoshcs j unapred davati dolzni sut: koj pak pri kupljenju dohodkov vasharskih sluziti budet, onim dominium od iskuplenia forshpanta j saraorstva slobodnih jmjeti budet: strazu obacse platyati po obicsaju jm gospodstvo jmjet.

9-o. Dopushcsajutsja varoshanom jednu krcsmu csrez czjelu godinu derzati j na mestu csrez mene opredjelenom postaviti da jmejut; k tomu jeshese od krcsmi na gornoj strani varosha sushcsej pripadajushcsy shesti tal prihodov jmjeti budet. Takozde j na vasharu o svetom Dimitriu u napredak kako j dojako dopushcsa sse varoshanom vino j rakju po vozmoznosti tocsiti no buduty proshadskih godinah poznalo sse da varoshani okolo krcsmi vestma ljenivo, i bez hasne, a to sa shtetom siromashkih zitelej postupavajj jessu, zato unapredak oni kojim pozor nad krcsmami poveriti sse budet, vo pervih hessap varoshanom predati, potom ze po okoncsany godine taki gospodstvu radi razvidjenja, j progledanja toy jsty hessap dati duzni budet. Ashcse li bi varoshani krcsmu svoju njekomu jnomu pod arendu dati hotyely pervenstvo tu pod arendu jmeti gospodstvu ostajet.

10-o. Pustara Dragova na moju stranu ostajet, ukoliko obacse ja ne potreboval bj kako oratye zemlje da sedmiczu tako j od livade da urecsenu taxu platyajut, jm varoshanom dati sse j izmjeriti budet.

11-o. Sicze jedna livada od 30. Polskih baglyah recsenim varoshanom na prilicsnom mjestje na jh obshcsu potrebu dati sse j odjeliti budet.

12-o. Najposle kako od glav cselovjecseskkih, marvi j zivadj, tako j za iskuplenie poslov gospodskih, ili saraorstva, strazj j begcsiluka urecsene novcze na dva termina, pervy sicze mesecza junya, drugy ze decemb[ria] po jednu polovinu. Za sitnycze dessetak arendu o poslednyem terminu podpolno poloziti dolzenstvovati budet.

13-o. Ashcse kto od varoshanov kromje njnjeshnih livad hotyel bi na prilicsnom mjestje livadu krcsiti to od strane gospodstva dopushcsajutsja jemu j od takove krcsevine za 5. godina slobodan budet, samo da sse napred javit kod gospodstva da sirjecs takovo mjesto izmjeriti sse mozet. Takozde od csistoj ledini napraviti livadu so slobodom od platyanya taxi za tri godine slobodno jest vsjakomu, to jest koj bi gyubrio no i taj da priavit se naipred gospodstvu.

Sverhu kojej pogodbi za budushcseje upravljenje j sigurnost recsenih varos sej do vremena gore iz nacsala naznamenovatago trajati jmjejut contract pod podpissom jmena j pecsatom, mojm izdaju. Danno vo N[o]vom Sadje messecza januarya 1-a 1760.

L[ocum] S[igilli]

Stefan Monasterly od Kopolnye m[anu] p[rop]ria

## Резюме

### Данные о быте сербов и буневацев комитета Бач времени Марии Терезии

После урбарского указа императрицы Марии Терезии (1767) под руководством и контролем королём поверенных началась урбарская регуляция, в рамках которой из канцелярских работников двора была создана комиссия для проведения необходимой подготовительной работы.

Важнейшей задачей назначенных королевских поверенных было создание списка жителей сел и городов с указанием языка, на котором общается их население. Запись собранных данных проводилась на том языке, на котором говорило большинство жителей того или иного населенного пункта.

В Венгерском государственном архиве и в архиве архиепископата города Калоча сохранились урбарские данные, подготовленные шестью комиссиями в 22 буневацких и сербских поселениях.

В работе последовательно исследуются ответы на 9 вопросов буневацов и сербов комитата Бач, а также представлены иллюстрации документов, написанных соответственно венгерскому правописанию.

Правописание и язык ответов на вопросы урбария населения сел бачванских буневацов и сербов, как и исследований подобных текстов на венгерском, немецком и словацком языках, требует, на наш взгляд, основательного микроисследования.

Представленные в ответах элементы хорватского правописания являются хорошим источником для исследователей истории становления грамматики сербов и хорватов.

По нашему мнению, в материалах урбарских записей, представленных в настоящем издании, для исследователей истории правописания диалектной лексики содержится много полезного материала. Ответы прежде всего отражают правописание и язык конскрипторов, однако при микролингвистических исследованиях наблюдаются также и языковые особенности опрашиваемых крестьян.

# **ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**



DIE HINWENDUNG ZUR INTEGRALEN KOMPARATISTIK<sup>1</sup>

Bogusław BAKUŁA

Integral<sup>2</sup> bedeutet nicht separat, sondern viel eher das Funktionieren nach dem Grundsatz der Differenzierung und Konzentration, was ebenfalls methodologischen Pluralismus miteinschließt. Man könnte sogar soweit gehen und behaupten, daß nicht die Reinheit der Methode, sondern der erreichte Effekt von größerer Bedeutung sei.

Zwischen der in der Komparatistik aktiven positivistischen Objektivität und postmodernen Relativismus ist viel Freiraum, vor allem für Mäßigung und *Forschungspragmatismus* vorhanden. Dieser bezieht sich auf diejenigen methodologischen Anwendungen, die einen gewissen Eklektismus berücksichtigen, ja sogar bereit sind andere Prozeder aufzunehmen, um ein besseres Ergebnis zu erzielen. Die zeitgenössische Lockerung der Regeln neopositivistischen Wissens, die aus der Krise des Glaubens an die Möglichkeit ein objektives Forschungsergebnis zu erzielen resultiert und auch „unwissenschaftliche“ Stile und Gattungen zuläßt, sollte nicht einher gehen mit dem Verwischen des Forschungsobjektes, der Aufgabe präziser Zielstrebigkeit der Forschungstätigkeit sowie des methodologischen Rahmens, welcher die Kontrolle über den Vorgang sicherstellt. Diese traditionellen Merkmale der Forschungstätigkeit erachte ich als weiterhin gültig.

In vorliegender Abhandlung taucht noch eine weitere Prämisse auf, die gänzlich auf den eigentlichen Sinn der Komparatistik abzielt. Es handelt sich dabei um die Vergegenwärtigen kultureller und ethnischer Eigenständigkeit, sowie im Anschluß darauf die Herstellung von Beziehungen zwischen in ihrer Sphäre auftretenden Erscheinungen und anderen, die vom gleichen Rang und Wert, aber unterschiedlicher Beschaffenheit sind. Anders ausgedrückt, es ist der Versuch einer Rekonstruktion des nationalen Diskurses durch Vergleich mit anderen, geschichtlich parallel verlaufenden Diskursen. Dies markiert den Rahmen, im

---

<sup>1</sup> Bogusław Bakuła, *Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*. Biblioteka Literacka Poznańskich Studiów Polonistycznych. Poznań, 2000. 21–30.

<sup>2</sup> Dieser Termin knüpft indirekt an das von Ivo Pospišil und andere Forscher vorgelegtes Konzept, vgl. Ivo Pospišil (ed.), *Integrovaná žánrová typologie (Komparativní genealogie). Projekt – metodologie – terminologie – struktura oboru – studie*. Hlavní autoři: Ivo Pospišil – Jiří Gazda - Jan Holzer. Brno, 1999.

welchen Bezug auf Tendenzen, Richtungen, Stile, Ideologien und individuelle künstlerische Lösungen genommen wird.

Anhand dieser sehr allgemein gehaltenen Grundlage möchte ich einige, die Komparatistik betreffende, Anschauungen zur Sprache bringen. Wie ich meine, erlauben diese sich auf eine vereinfachte Art und Weise an späterer Stelle auf dasjenige Wissensmodell zu beziehen, welches angesichts gegenwärtiger gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Grundlagen als nötig und wirksam erscheint.

1) Jede nationale Literatur ist ein integraler und zugleich lebendiger Bestandteil der Universalliteratur. Sie ist daher unteilbar und unzerlegbar. Obwohl sie durch historisch und lokal gekennzeichnete Wertekomplexe regiert wird, so erlauben in ihrem Bereich auftretende Hauptvorgänge doch die Feststellung, daß sie durch den Epochenwechsel sowie die miteinander konkurrierenden literarischen Strömungen und künstlerischen Ideologien trotzdem eine Einheit bilden. All diese Erscheinungen sind innerhalb der euroatlantischen Zone vorhanden, weisen eine relative Ähnlichkeit zueinander auf und treten mehr oder weniger zeitgleich in Erscheinung, was in vielen Fällen erlaubt eher von einer universalen als von einer nationalen Literatur zu sprechen (dazu kommt es, wenn linguistische Kriterien nicht anwendbar sind, da sie zu keinen eindeutigen Ergebnissen führen, wie im Fall vieler balkanischer Schriftsteller). Die Überzeugung, die Literatur sei unteilbar, führt einerseits zur These von der Bedeutung universaler Literatur, andererseits schwächt sie den für vielerlei Unglück, das sowohl innerhalb, als auch außerhalb der Literatur stattfand, verantwortlichen ideologischen Absolutismus der nationalen Komponente, ohne diese jedoch vollends zu beseitigen.

2) Die integrale Komparatistik beschäftigt sich mit dem Prozeß der Entstehung, Situierung und Bewegung artistischer und weltanschaulicher Werte, welche in Rahmen gleichberechtigter nationaler Diskurse entstehen und durch verschiedenartige Kulturerscheinungen, literarische Werke, historische Arbeiten, Publizistik, Essayistik, ja sogar durch die Kinematographie und andere Arten von Kunst zum Ausdruck gebracht werden. Der Forscher plaziert dabei den Schwerpunkt der Forschung nicht auf der Konfrontation monoethnischer Blöcke einzelner Erscheinungen, sondern viel mehr auf ihren Fluß, Bewegung und Diskursivität. Er interessiert sich für das in sprachlichen und außersprachlichen Formen enthaltene Potential der Andersartigkeit, welche die Ethnie in multikultureller, innerer und zugleich äußerer Perspektive darstellt. Daraus stammt auch das Konzept des nationalen Diskurses als Strom heterogener Realitäten, dank welchen sich das Besondere anhand der Andersartigkeit isolieren und akzentuieren läßt. Darin unterscheidet sich die Integrale Komparatistik von der Nationalphilologie und Geschichte der Nationalliteratur. Das Ziel komparatistischer Forschung wird damit sein, verschiedenartige Beziehungen festzustellen und untersuchen, die es zwischen linguistisch unterschiedlichen geprägten Literaturen gibt, bei gleichzeitigem Respektieren der Annahme von der

Integralität und Unteilbarkeit der gesamten Erscheinung selbst. Das „Vergessen“ dieser Angelegenheit ist geradezu kennzeichnend für die Nachkriegspolonistik, was mehrere, sich scheinbar widersprechende Gründe hat. Einerseits führte dazu das Gefühl der Bedrohung der nationalen Einheit, andererseits das Herausreißen der Literatur aus dem Komplex genetischer Untersuchungen und ihre Ausrichtung auf die Autonomismus sowie den strukturalistischen Universalismus hin. Beide Tendenzen haben in gewisser Weise zur Rettung der noch nicht vollends von kommunistischer Ideologie durchsetzten literaturwissenschaftlichen Substanz beigetragen, insbesondere vor Verunreinigung durch den Vulgarismus ihrer soziologischen Entsprechung und den Sowjetzentrismus, schnitten sie aber zugleich von den Quellen der Kultur ab.

3) Die Komparatistik beschränkt sich nicht ausschließlich auf die Untersuchung der „Einflüsse“, sondern beschäftigt sich auch mit dem Modellieren des geschichtlich-literarischen Vorgangs. Dieser Fakt erweitert beträchtlich das Interessensgebiet der Vergleichenden Literaturwissenschaft und richtet ihr Augenmerk auf die dort auftretenden unterschiedlichen historischen und sozialen Codes, deren Relationen untereinander dem geschichtlich-literarischen Prozeß einen besonderen Charakter verleihen. Der Meinung des Postmodernisten und Kompararisten Douwe Fokkemas nach, meinen wir eigentlich den Inhalt, wenn wir vom Soziocode sprechen:

„[den Inhalt] des Codes, designiert von einer Gruppe von Schriftstellern, die einer bestimmten Generation, Bewegung oder literarischen Richtung angehören, des Codes, welcher zugleich von seinen zeitgenössischen und zukünftigen Lesern akzeptiert wurde“<sup>3</sup>.

Historische Codes und Soziocodes funktionieren nicht nur innerhalb einzelner nationaler Sphären. Vom besonderen Interesse ist ihre Existenz in regionalen und übernationalen Gebieten zugleich, so wie beispielsweise in Südosteuropa, auf dem Balkan, usw. Daraus folgt die für den Komparatisten wichtige Überzeugung, daß vor allem *diejenigen Nachbarelemente* vom größten Interesse sind, welche sich zeitgleich neben und innerhalb des „eigenen“ kulturellen Kontextes entwickeln. Dieser Standpunkt genießt in der Tat keine allzu große Popularität in Kreisen von Wissenschaftlern, die den typologischen Forschungen den Vorrang geben oder gar vom postmodernistischen Universalismus vollends fasziniert sind. Im Falle eines Polonisten, Bohemisten, Germanisten oder Balkanisten aber, um nicht allzu weit suchen zu müssen, gilt er als klar und verständlich. Zusätzlich nimmt er im heutigen Kontext eine weitere, außerliterarische Bedeutung an. Meine Auffassung nach, geht es nicht einzig darum. Dieser Standpunkt reguliert nämlich pragmatisch und auf natürliche Weise die Reichweite der komparatistischen Forschung, ohne sich jedoch zwangsmäßig auf

---

<sup>3</sup> D. Fokkema, *Historia literatury, modernizm i postmodernizm*, ins poln. übers. v. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa, 1994. 18.

diese eine Perspektive zu beschränken. Leider wurde die Reichhaltigkeit der Nachbarkulturen und -literatur in bisheriger polnischer vergleichender Praxis nicht sonderlich gut genutzt. Es scheint, als ob die polnische Philologie mit den Errungenschaften der amerikanischen, französischen oder englischen Literatur und Literaturwissenschaft besser vertraut wäre, als mit der tschechischen, ukrainischen (weißrussische und litauische möchte ich erst nicht erwähnen), oder sogar deutschen. Dabei sind es doch die Nachbarn, die miteinander in einer besonderen, wenn auch manchmal nicht allzu offenen, Beziehung verweilen. Polen selbst liegt inmitten eines gigantischen und ungeheuer spannenden Kulturraums. Dieser wurde durch Historiker verschiedener Fachrichtungen besser erforscht als von Kultur- und Literaturwissenschaftlern oder Komparatisten. Daher ist es heute unbedingt nötig, auf die Errungenschaften der Geschichtswissenschaft zurückzugreifen. In dieser Perspektive erscheinen die Forschungen am wertvollsten, die nach dem Grundsatz der Regionalisierung mehrere Objekte miteinbeziehen.

Man sollte dabei auf die Besonderheit hinweisen, daß die polnische Lituaniistik, Weißruthenistik, Ukrainistik und Bohemistik zumindest unter dem Gesichtspunkt der Quantität ihrer Ergebnisse weit hinter anderen Disziplinen abgeschlagen liegen, wie beispielsweise der Balkanistik, d.h. Bulgaristik, Serbistik und Kroatistik. Dies betrifft sowohl den Bereich der Übersetzungen, als auch die Aktivität auf dem wissenschaftlichen Buchmarkt. Diese Erscheinung scheint die Nachlese der noch vor kurzem praktizierten *divide et impera*-Politik zu sein. Den Nachbarvölkern war es nur erlaubt Freundschaft innerhalb überwachter Kontakte und Forschungen zu schließen. Dies sollte den Aufbau langfristiger, für die Ideologie des Internationalismus nach Sowjetvorstellung aber unbequemer Beziehungen verhindern. Als Resultat dessen verfügen wir heute über einen interessanten Kreis von Balkanisten und natürlich über Unmengen von Russizisten, dafür aber über nur wenige Ukrainisten, Bohemisten und Lituaniisten. Kulturelle und historische Bindungen zeugen aber von etwas völlig anderem. Dabei entsteht auch ein charakteristisches Paradoxon. Die sich mit fremder nationaler Philologie befassenden Forscher streben in der Mehrzahl nach einer Identifikation mit den „autochtonen“ Forschern. Sie übernehmen ihre Vorgehensweise, ja sogar die Art zu Denken und Mentalität. Mit anderen Worten: sie versuchen das „Fremdsein“ zu vertuschen und imitieren die Einheimischen. Da dies in der Mehrzahl der Fälle unmöglich ist, werden sie immer schlechtere Behandlung erfahren als einheimische Philologen. Ihrer Vorstellung der Forschung nach, ist Fremdheit mit Minderwertigkeit gleichzusetzen, sie verrät einen wie fremder Akzent. Dabei kann sich das Fremdsein als ein natürliches, großes Plus erweisen, welches man nicht verstecken sollte. Die bewußt betriebene Komparatistik, das Erforschen der Distanz, des Eigenen und Fremden, das Konfrontieren des eigenen sprachlichen Bewußtseins mit dem „Fremden“ und das Aufdecken der Unterschiede statt ihrer Vertuschung könnten zur Stärke der Neophilologie anwachsen. Daher sollte man auf die *Notwendigkeit der Entwicklung einer praktischen, sich mit benachbarten*

Elementen auseinandersetzen Komparatistik hinweisen, welche die Reichhaltigkeit der in Mittel- und Osteuropa stattfindenden Vorgänge und den Wert offen gelegter Unterschiede unterstreicht; den Wert, welcher gegenseitige Wechselbeziehungen und polyphonische Reaktionen aktiviert.

4) *Meiner Meinung nach, ist die Komparatistik eine Disziplin, welche sich auf den interkulturellen Faktor und die Interdisziplinarität beziehen sollte.* Diese bilden die Flügel der zeitgenössischen, vergleichenden Literaturwissenschaft, welche die Konfrontation mit anderen, nichtliterarischen Kulturelementen und anderen Wissenschaften, wie Geschichte, Politologie und Soziologie, nicht scheut. Der polener Methodologe Jerzy Such stellt in seinem Artikel *Rola badań interdyscyplinarnych* (Die Rolle interdisziplinärer Forschungen) folgendes fest:

„Sogar die Größe des Wissenschaftlers, gelinde gesagt, sein Kaliber, kann heute anhand der durch seine Forschungsarbeit bestimmten Weite der Perspektive, d.h. der Reichweite interdisziplinärer Forschung, bemessen werden“<sup>4</sup>

Im Anschluß darauf stellt er die Frage:

„Was bleibt denn sonst einem Forscher, der nicht einfach nur ein engstirniger Spezialist in einer Einzeldisziplin bleiben will? Er betreibt interdisziplinäre Studien“<sup>5</sup>.

Einer stetigen Berücksichtigung würdig ist auch der folgende Schluß:

*Es nahen Zeiten heran, in denen nur durchschnittliche Wissenschaftler-Handwerker, in gewisser Weise auch Tagelöhner der Wissenschaft, Spezialisten im engsten Sinne des Wortes verbleiben, die nicht bereit sind den Fuß vor die Tür der eigenen Disziplin zu setzen. Alle anderen, echten Forscher, werden sich interdisziplinärer Forschungen annehmen. Im Prinzip, je weitreichender diese angelegt sind, desto besser.*<sup>6</sup>

5) Das Projekt Integraler Komparatistik tritt auf der Grundlage der Einsicht über die Notwendigkeit der Nutzung einer interkulturellen und interdisziplinären Perspektive hervor<sup>7</sup>. Ich betrachte sie als eine offene, vielleicht auch eklektische Disziplin, welche aus der Offenheit für allerlei Inspirationen ihre fachliche und methodologische Attraktivität schöpft. *Die Integrale Komparatistik ist meiner Meinung nach im gleichen Maße ein Grundinstrument der Integration, wie auch der dynamischen Erforschung komplexer Problematiken kultureller Natur der*

---

<sup>4</sup> J. Such, *Rola badań interdyscyplinarnych we współczesnej nauce*. „Humaniora. Biulletin. Poznań, 1998. Nr. 8. 34; ins deutsche v. C.M.

<sup>5</sup> Ebenda.

<sup>6</sup> Ebenda.

<sup>7</sup> Es verbleibt „kompatibel“ zu dem von Edward Kasperski postulierten antireduktionistischem Projekt der Komparatistik. Vgl. E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*, in: Ulicka, B. (ed.), *Literatura, Teoria, Metodologia*. Warszawa, 1998. 331–356.

*Völker Ost-, und Mitteleuropas zwecks Entwicklung eines tiefergehenden Verständnisses der nationalen Kultur in ihrer inneren Struktur und äußeren Wechselbeziehungen.*

In unserem mittleren und östlichen Teil Europas, darunter auch in Polen, kommt es zu starken Reibungsprozessen zweierlei Standpunkte. Der erste strebt nach Hervorhebung nationaler Traditionen, ist nicht gewillt die gerade erst wiederaufgebauten Bindungen aufweichen zu lassen, hält manchmal widerspenstig die Nationalfarben hoch, vor allem aber tendiert er dazu, sich innerhalb der Sphäre des *kulturellen Autismus* einzuschließen. Innerhalb dieses Raums, der zugegeben bei aller dort herrschenden Enge zugegeben als recht bequem erscheinen mag, kann man nur mit sich selbst kommunizieren, einzig sich selbst bestätigen und baut zu diesem Zwecke einen in sich geschlossenen Kreislauf der Gedanken und Werte. Wenn nötig, wird er in eine sich im Belagerungszustand befindende Festung verwandelt. Dieser Standpunkt ist für diejenige Strömung innerhalb der nationalen Philologie charakteristisch, welche vor allem den Historismus, die Besonderheit, Kontinuität, Unteilbarkeit sowie eine besonders hervorragende Bedeutung der in der Sprache der jeweiligen ethnischen Gruppe entstehenden Literatur unterstreicht. In der Regel dominiert diese Haltung innerhalb eines Staatsgebildes. Der andere Standpunkt zeichnet sich durch *kulturelles Nomadentum*, Empfänglichkeit für verschiedenartige Inspirationen, Offenheit gegenüber von außen strömender Innovation und sogar einen gewissen „Plagiatismus“ aus. Die Neigung, die eigene nationale Problematik zu internationalisieren, Annahme ständiger Wechselprozesse, beständige Umwertung, Unbefangenheit im Auffangen und Propagieren von Neuerungen und Presentismus – all dies bedeutet ausschließlich die Identifikation mit dem aktuellen literarischen Prozeß. Beide Grundhaltungen sind in jeder Kultur präsent. Ausschlaggebend ist vor allem ihr Größenverhältnis; der von ihnen aufgenommene Dialog bezeichnet besonders in heutiger Zeit die Stimmungen und Richtung der Weiterentwicklung in der polnischen, tschechischen, slowakischen, russischen oder ukrainischen Kultur. Dabei ist ihr Verhältnis untereinander nicht überall gleich. Im Osten, d.h. in Rußland, der Ukraine, Slowakei oder sogar in Polen überwiegen heute autistische Haltungen. Das kulturelle Nomadentum wird als nationaler Verrat, das Erliegen fremden Moden und Mustern gegenüber, als Zeichen der Verschwörung oder beispielsweise des amerikanischen Expansionismus betrachtet. Mit ziemlicher Sicherheit läßt sich sagen, daß der kulturelle Autismus während der letzten Jahre in Kroatien eine dominante Rolle spielte, während Slowenien oder Serbien sich schnell an die verschiedenen Richtungen der kulturellen Öffnung – sozusagen an das Segeln auf den Ozeanen euroatlantischer Kultur – gewöhnt haben. In der Tschechischen Republik kann unterdessen das Entstehen des Gleichgewichts zwischen beiden Tendenzen beobachtet werden. Dabei ist aber hinlänglich bekannt, daß die Tschechien bei der Akzeptanz sprachlicher Neuerungen der Amerikanisierung größte Zurückhaltung üben. Die Konfrontation des Autismus mit dem

Nomadentum kann nicht einzig nur im literarischen oder breiteren, kulturellen Rahmen festgestellt werden. Ihr Ablauf und ihre Dynamik stellen ein überaus wichtiges Argument in politischen Debatten und sozialen Konflikten im postkommunistischen Europa dar. Sicherlich entsteht diese Konfrontation auch aus der Erfahrung eines bis dahin ausgeschlossenen Kollektivs im Kontakt mit dem euroatlantischen Globalismus, der liberalen Wirtschaftsordnung sowie dem freien Fluß von Arbeit, Kapital und kulturellen Werten.

Es scheint, als ob heute die Chance, ein universales Modells der Komparatistik zu erarbeiten, nicht gegeben sei. Es gilt auch als ungeklärt, ob denn überhaupt Bedarf dafür besteht. Eher wird diesbezüglich die Notwendigkeit des klaren Präzisierens sowie konsequenter und komplementärer Anwendung verschiedener Methoden, oder sogar theoretischer Modelle der Komparatistik diktiert. Sicherlich taucht auch die Notwendigkeit auf, Ebenen, auf denen verschiedene Wissensmodelle zum Vorschein kommen können, zu bestimmen und zu bearbeiten. Daher wird für den Komparatisten die Frage nach der Adaptabilität – gegenseitiger Verständigung wissenschaftlicher Theorien – von genauso großer Wichtigkeit sein, wie die Problematik der Wirksamkeit ihrer Anwendung selbst. So begriffene Integrale Komparatistik ist auch die Antwort auf die Fragen der Welt postmoderner Kultur. Sie wird zur Notwendigkeit und folgt dem sich ständig vertiefendem Dialog verschiedenster Bereiche der Kultur mit ökonomischen, politischen und legislativen Faktoren.

### **Die Integrale Komparatistik und die Edukation**

Die integrale Komparatistik entwickelt verschiedene Forschungsrichtungen, welche nationale Diskurse in der Literatur mit anderen Gebieten der Geisteswissenschaft verbinden, wie der Geschichte, Soziologie, Politologie, Rechtswissenschaft und sogar der Wirtschaftswissenschaft oder Ökologie.

In der heutigen Welt sinkt der Bedarf für Spezialisten mit enger thematischer Ausrichtung, wie beispielsweise für Historiker der serbischen Literatur oder Spezialisten auf dem Gebiet eines bestimmten südmährischen Dialekts. Selbst das Edukationsmodell der allgemeinbildenden Schulen verändert sich in Richtung der Integralität verschiedener Bereiche, was mit einer Erweiterung der Bildungsebenen einher geht. Die polnischen Hochschulen offenbaren dem gegenüber eine relative Gleichgültigkeit. Dabei müssen sowohl die Geisteswissenschaften, wie auch die Naturwissenschaften neue Wissens Ebenen bilden, welche der sich differenzierenden Wirklichkeit entsprechen. Für die Philologie ist der Schluß klar – es ist unsinnig, eng ausgerichtete Spezialisten auszubilden. Statt dessen ist weit reichende Lehre von Nöten, insbesondere im Bereich der Prinzipien und Methoden des Kommunizierens, der Kenntnis von Sprachen und Kulturen sowie der Komplementarität der Wissensgebiete. Es läßt sich voraussagen, daß die bisherigen Proportionen in der Hochschulbildung radikaler Neuwertung unterliegen werden. Die in der polnischen (wie auch jeder

anderen) Philologie thronende Literaturgeschichte wird ihr Herrschaftsgebiet deutlich begrenzen müssen, unter anderem zu Gunsten der pragmatischen Linguistik, der Kommunikationstheorie in verschiedenen Cyber- und Soziosphären der regionalen Kultur sowie der interdisziplinären Komparatistik.

Dieser Prozeß verlangt die Vorbereitung gänzlich neuer Spezialisten, deren Ausbildung nicht von den heutigen, oftmals hervorragenden, Hochschullehrern bewerkstelligt werden kann. In diesem Modell sind die akademischen Strukturen der besonders widersetzliche Faktor, deren Historizität Garant der Stabilität und Ansehens der Wissenschaft sind, zugleich aber auch eine Barriere darstellt, welche sich nicht einmal durch die einfallsreichsten didaktischen Ideen durchbrechen läßt.

Die vor den Humanisten, deren Pflicht die Vorbereitung der polnischen Jugend auf die Wettbewerb im freien und offenen Europa ist, stehenden Aufgaben, verlangen nach einer Transformation von Strukturen, Traditionen und sogar Gewohnheiten. Dies sind die Voraussetzungen der Interkulturalität (aufgrund gegenseitiger Wechselbeziehungen zwischen Kulturen entstehende Prozesse) zukünftiger humanistischer Realität, welche die Intrakulturalität (durch innerkulturelle Erscheinungen hervorgerufene Vorgänge) überlagern wird. Daraus wird sich in Zukunft ein jetzt im Detail noch nicht voraussehbarer, transkultureller Prozeß formen. Wer seine Gesetze begreift und bereit sein wird, seine Tragkraft entsprechend zu nutzen, der wird zukünftig Erfolge feiern. Die Fähigkeit der Absolventen, beispielsweise der Slawistik, zu konfliktlosem Eintritt in verschiedene kulturelle Gebiete, ihre Kenntnisse bezüglich des Indialogtretens mit Manifestationen der Kultur und das Aufdecken latenter<sup>8</sup> Merkmale sowie ihre politologische und ethnologische Vorbereitung werden über ihren beruflichen Erfolg entscheiden. So vorbereitete Hochschulabgänger sind nicht einzig der Traum eines Komparatisten, stellen aber auch beispielsweise das Ideal einer kreativen Persönlichkeit im Bereich der Marketingtheorie dar. Daher ist die Interdisziplinarität ein unaufhaltsamer Prozeß.

### **Territoriale Studien als wichtiges Problemgebiet**

Die Interdisziplinarität ist unmittelbar auch mit den in Polen gegenwärtig popularisierten Territorialen Studien (*cultural studies*) verbunden, was meiner Meinung nach die zweite, sinnvolle Lösung für die polnische Balkanistik, Westslawistik oder auch die ostwissenschaftlichen Richtungen darstellt, die offen in Richtung kultureller Komparatistik steuern. Immer klarer kristallisiert sich die Notwendigkeit des Aufbaus von Forschung und Lehre auf der Basis des Vergleichs innerhalb zahlreicher Subjekte heraus, welche den mittleren und östlichen Teil Europas bilden. Der daraus entwachsende multikulturelle Aspekt bedarf unbedingt

---

<sup>8</sup> Der Begriff „latent“ stammt aus der Phototechnik. Er bezieht sich auf das unsichtbare Bild, das bei der Belichtung von photographischen Silberhalogenidschichten entsteht, vgl. Brockhaus, Bd. 19, 1998. Für eine genauere chemische und physikalische Definition siehe auch, Dreyer, R., *Der farbige Mikrofilm im Digitalzeitalter. // Art&Science*, URL <http://www.contentmanagement.de/AT/Mikrofilm/mikrofilm.html>. (geprüft am 15.03.2003).

der Behandlung als Ergänzung des sich auf historische und aktuelle Diskurse beziehenden Wissens. Das literarische und kulturelle Polysystem wird dabei die Überlegungen über Inventar und System nationaler Literatur unterstützen. Die wesentliche Begründung der Interdisziplinarität und Multikulturalität liegt vor allem in der Möglichkeit der Überwindung der Marginalisierung der Literaturforschung durch Annäherung an die gesellschaftlichen Erwartungen und ständig wechselnden soziokulturellen Aspekt. Die aus territorialen und interdisziplinären Forschungen ihre Inspiration beziehende Integrale Komparatistik kann den literarischen Text nicht von seiner gesellschaftlichen Umgebung, den Richtungen von Kulturwandlungsprozessen und dem Einfluß von Politik und Ökonomie auf das Bewußtsein der Rezipienten von Literatur losreißen.

Territoriale Studien sind per se keine philologischen Studien. Sie verbinden das interkulturelle Element mit dem intrakulturellen, Interdisziplinarität mit Transdisziplinarität und führen zur Ausbildung von ebenfalls über weit gefächertes, nichtphilologisches Wissen verfügenden Spezialisten. Sie erlauben die Einführung solch wichtiger Elemente territorial bezogener Ausbildung wie: Ideengeschichte, Ökonomie, Ethnographie, Rechtswissenschaften und Politologie. Aus Rücksicht auf besondere historische Bedingungen darf keine Literatur im Kreis ausschließlich künstlerischer Aspekte behaftet bleiben. Die korrekte Erfassung des historischen und artistischen Aspekts eines literarischen Werkes diktiert bis zu einem gewissen Grad das Verlassen seiner unmittelbaren Struktur und die Suche nach seiner Begründung in Wertesystemen, welche Fachgebieten angehören, die außerhalb der Wortkunst und sich mit ihr befassenden Disziplinen stehen.

Das Einbeziehen sich auf Territoriale Studien berufender Praktiken in die Hochschuldidaktik resultiert aus der Erwartung des Marktes sowie heute geschätzter, zukünftiger Bewertung der Ausbildung. Mit Sicherheit wird es im Handel, dem Tourismus oder innerhalb der Übersetzungsbranche Bedarf für Philologen geben, die sich im jeweils gesamten Gebiet bestens orientieren, über Kenntnisse in zumindest zwei lokalen Sprachen verfügen und nicht nur philologisch ausgebildet, sondern auch mit Grundlagen von Geschichte, Jura oder politischer Problematik bekannt sind und zudem sich noch der Techniken modernen Marketings bedienen.

Das Zusammengehen von Polonistik und Komparatistik führt ohne Zweifel zu Fragestellungen, die auf die Auseinandersetzung über die Zukunft der sich voller Stolz als „national“ bezeichnenden Philologie abzielen. In diesen Tagen ist diese in der Lage Lehrer auszubilden, die sich gut innerhalb der Geschichte der Literatur oder ihrer Muttersprache orientieren. Nach welchen Kompetenzen verlangt aber die Zukunft? Die Tatsache des Vorhandenseins radikaler Umwälzungen in wirtschaftlicher und kultureller Umgebung, das Überlagern und gegenseitige Durchdringen von Ökonomie, Politik, Kunst, Literatur und Musik, das Entstehen neuer Arten sozialer Aktivität, die nicht selten mit Konflikt mit der kulturellen Tradition und dem nationalen Kanon stehen, verlangen nach

Kommentierung in interdisziplinären und multimedialen Studien. Danach erst sollte nach einer passenden Antwort im Bildungssystem gesucht werden. Dieses in den Augen vieler Fachleute riskantes Unternehmen hat durchaus Erfolgchancen, welche selbst die sich nach bester Tradition richtende slawische Philologie bisher nicht möglich machte.

## Резюме

### Об интегральной компаративистике

Статья является фрагментом первой главы книги под названием «Компаративистика и история. Очерки по литературе и культуре Центрально-Восточной Европы XX века» (Познань 2000). Автор книги представляет и описывает концепцию сравнительных литературных исследований, названную им «интегральной компаративистикой». Характерными чертами данной науки является прагматизм, плюрализм и междисциплинарность. В период трансформации именно эта область исследований имеет особое значение как для самой науки, так и для развивающегося после распада коммунистической системы национального дискурса. Интегральная компаративистика позволит исследовать процесс развития национального дискурса, который в данный момент формируется вдали от национализма, склоняясь к плюрализму, открытости, диалогу и взаимопроникновению с другими дискурсами. Кроме сугубо литературоведческих методов исследования, интегральная компаративистика обращается к социологии, политологии, истории, антропологии и даже экономике, так как только таким образом, охватив широкий и разнообразный спектр знаний, можно с успехом проследить сложные процессы трансформации, протекающие в Центральной и Восточной Европе, и соотнести их с процессами, которые мы можем наблюдать в евроатлантической культуре. Интегральная компаративистика наблюдает также за изменениями в области художественных и мировоззренческих ценностей. Не ограничиваясь отслеживанием взаимных влияний в области культуры, данная наука является сознательным моделированием литературно-исторического процесса и использует при этом межкультурные и междисциплинарные факторы.

STRUKTURY POZNAWCZE POWIEŚCI MODERNISTYCZNEJ  
(NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH)

Mieczysław DĄBROWSKI

„[...]całą współczesną myśl przenika prawo do  
myślenia niemyślanego” [...].

(M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtór*)

**Problem tak sformułowany rozpatruję w trzech częściach:**

- pierwsza szkicuje roboczą definicję „struktury poznawczej”;
- druga jest próbą określenia sytuacji nowoczesności wobec wcześniejszych epok po to, aby wskazać okoliczności, które wpłynęły na ewentualną zmianę tych struktur;
- w trzeciej wreszcie będę próbował nazwać – przykładowo – języki i struktury, którymi posługuje się powieść modernistyczna w procesach epistemicznych. Przy czym dopowiadam od razu, że mam na myśli tzw. duży modernizm, tj. czas między połową XIX a połową XX wieku, a więc tak, jak się go pojmuje w myśli anglosaskiej, ale i tak, jak się o nim i u nas coraz powszechniej zaczyna mówić.

Część pierwsza. Definiowanie pojęć zawsze obciążone jest pewnym ryzykiem. Podobnie jest z moją „strukturą poznawczą” zwłaszcza, jeśli chce się tylko zaznaczyć, jak się rzecz rozumie i o co w intencji autora chodzi nie wnikając w subtelne i trudne rozważania teoretyczne, na które nie ma tu miejsca. Literatura, a sztuka w szerszym sensie, przemawia do odbiorcy różnymi środkami i wskazuje rozmaite elementy własnej istności jako doniosłe. Z trzech zasadniczych poziomów refleksji interesuje mnie tu specjalnie epistemologia, a dokładniej pytanie: jakimi środkami i sposobami tekst wytwarza w czytelniku dyspozycję poznawczą, czyli zdolność do skupienia uwagi na tym, jakimi drogami wnikamy w bohatera i jego świat. Najogólniej więc może da się powiedzieć, że struktury poznawcze, to techniki, modele i urządzenia artystyczne w tekście, które prowadzą do rozbudzenia w odbiorcy zaciekawienia poznawczego.

Część druga. Zacząć wypada od momentu narodzin tzw. epoki nowoczesnej, tj. od oświecenia, gdyż tu zaczyna się kształtować nowa świadomość filozoficzna, estetyczna, religijna, antropologiczna i wszelka inna, które – wszystkie razem – będą odpowiedzialne za kształt ludzkiego uniwersum przez mniej więcej lat dwieście, wszystkie też przejdą przez ogień gwałtownej krytyki po

doświadczeniu holocaustu, co w konsekwencji doprowadzi do ich zmierzchu, przemiany, dekonstrukcji, narodzin nowej epoki (ponowoczesność, postmodernizm) itp. Dlaczego sięgam aż tak głęboko? Nie jestem w tym myśleniu odosobniony i powiem od razu, iż kieruję się tu mądrością ludzi nadzwyczaj kompetentnych i piszących przekonująco, w stosunku do których jestem wiecznym dłużnikiem. Mam na myśli np. O. Marquarda, R. Kosellecka, H. R. Jaussa, Z. Baumana, M. Foucault, B. Skargę i wielu innych. Wszyscy oni wskazują na połowę XVIII wieku jako moment istotnej zmiany w sytuacji człowieka i całej cywilizacji europejskiej, zmiany, którą charakteryzuje kilka istotnych przesunięć. Jest to – po pierwsze – uświadomienie sobie zasadniczego zła świata, za które gdyby chciał winić Boga, to nie byłby on w stanie obronić idei dobra, która konstytuuje jego boskość. Stąd – według Marquarda – odciążenie Boga z odium zła i przesunięcie go na barki człowieka, który odtąd ma być jedynym za nie odpowiedzialnym, a przez to i wyłącznym oskarżonym („hipertroficzna trybunalizacja”)<sup>1</sup>. Jest to – po drugie – przejście od boskiego do ludzkiego planu historii; historia tłumaczona odtąd będzie – ale i inspirowana – przez działania polityczne i ambicjonalne jednostek, przez terytorialną ekspansję narodów, a nie przez inspiracje religijne, nie poprzez boski plan dziania się w świecie<sup>2</sup>. Zaczynamy mieć coraz częściej do czynienia z politycznymi i społecznymi, a nie religijnymi racjami, które stoją za zdarzeniami historii, co z czasem doprowadzi do wykształcenia odruchów nacjonalistycznych, państw narodowych ze wszystkimi tego konsekwencjami<sup>3</sup>. Jest to – po trzecie – odejście od funkcjonującej dotychczas równowagi między pojęciami doświadczenia i oczekiwania<sup>4</sup>, które wraz z oświeceniową ideą postępu przesunęło punkt ciężkości na rzecz Erwartung – oczekiwania i co w związku z tym doprowadziło do degradacji doświadczenia (Erfahrung), wyobcowania człowieka z własnego środowiska życiowego, z czasem zaś wiodło do skrajnych zachowań, które Baudrillard nazywa światem symulaków, niefaktycznej rzeczywistości<sup>5</sup> etc. Jest to – po czwarte – konsekwencja tego stanu rzeczy, polegająca na wytwarzaniu mechanizmów kompensacji<sup>6</sup>, kompensacji między innymi poprzez sztukę, poprzez to, co

<sup>1</sup> Odo Marquard, *Człowiek oskarżony i uwolniony od odpowiedzialności w filozofii XVIII stulecia*. // Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. Studia filozoficzne. tłum. Krystyna Krzemieniowa. Warszawa, 1994. 39–67]; 54–55.

<sup>2</sup> Odo Marquard, *Pochwała politeizmu. O monomityczności i polimityczności* // Rozstanie z filozofią pierwszych zasad. op. cit., 93–119; 105.

<sup>3</sup> Ernst Gellner, *Narody i nacjonalizm*. tłum. Teresa Hołówna, Warszawa, 1991.

<sup>4</sup> Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt/Main, 1979.

<sup>5</sup> Jean Baudrillard: *Precesja symulaków*. // Postmodernizm. Antologia przekładów pod red. R. Nycza. tłum. Tadeusz Komendant, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków, 1996. 175–189.

<sup>6</sup> Odo Marquard, *Krise der Erwartung – Stunde der Erfahrung. Zur aesthetischen Kompensation der modernen Erfahrungsverlustes*. Konstanz, 1982. 23 i nast. oraz tegoż, *Kunst als Antifiktio n – Versuch ueber den Weg der Wirklichkeit ins Fiktiv*. // Funktionen des Fiktiven. red. Dieter Heinrich i Wolfgang Iser, Monachium, 1983. Por. także: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektyka*

estetyczne; ponieważ jest to zasadniczy przedmiot mojej wypowiedzi, poprzestaję tymczasem na tym stwierdzeniu, aby do niego powrócić w części trzeciej. Jest to – po piąte – zapoczątkowanie wielkiego procesu sekularyzacji Kościoła, utraty jego rangi (likwidacja zakonu i działalności jezuitów w 1773 roku), co stwierdza Arnold Toynbee w swojej historiografii mówiąc o zmierzchnianiu od połowy XIX wieku cywilizacji europejskiej opartej na podstawach chrystianizmu<sup>7</sup>. Jest to – po szóste – oddzielenie cywilizacji (kultury) od natury, co leżało u podstaw pedagogiki oświeceniowej, wyrażającej się w idei ogrodnictwa<sup>8</sup>, świadomej pielęgnacji, wspomagania jednych i usuwania innych składników życia (rzeczywistości), co doprowadziło do wytworzenia tzw. rozumu instrumentalnego (czyli uwolnionego od relikwów myślenia mitycznego i magicznego), praktycznego (Kant), który nie potrafił już cofnąć się później poza ramy *ratio*, a jeśli – jak w romantyzmie – to uczynił, to mając poczucie złej wiary, ujawnianej w postaci ironii. Rousseau domaga się tu specjalnej uwagi, gdyż w jego tekstach rodzi się – z dzisiejszego punktu widzenia i przy współczesnej świadomości widać to bardzo dobrze – nowoczesna aporetyczność, której już nigdy nie będziemy w stanie się pozbyć lub ją zlekceważyć. Rousseau bowiem przez długi czas postrzegany był jako opozycjonista w stosunku do głoszącej postęp idei oświecenia, ponieważ przestrzegał przed miastem jako źródłem zepsucia („Miasta są otchłanią dla rodu ludzkiego” – czytamy w *Emilu*<sup>9</sup>; „[...] na wsi każdy może być dobry. Tam nie ma żadnych pokus do zwalczania [...]. Cywilizacji nie osiąga się tak łatwo. Wiodą do niej tylko dwie drogi: kultura i zepsucie” – powie do Doriana lord Henry<sup>10</sup>), nakazywał trzymanie się natury, wyposażał ją w przymioty dobra i naturalnej cnoty (*Emil*, II 43) itp. Zarazem jednak pokazywał proces przejścia od *homo naturalis* do *homo civitas* ujawniając tym samym pewne rozdarcie: z jednej strony formował świadomość człowieka natury jako pogodną i pogodzoną ze światem oraz z przyrodzenia dobrą, z drugiej strony wskazywał na konieczność istnienia jednostki jako obywatela, który musi się w związku z tym poddać pewnym rygorom urządzeń społecznych, określonej praktyce życiowej itd., co niosło z sobą rozliczne moralne i egzystencjalne zagrożenia (*Emil* I 11; śledził je i opisywał w swoich pracach Foucault)<sup>11</sup>. Tu rodzi się ta podstawowa aporia – albo człowiek, albo

---

oświecenia. tłum. Małgorzata Łukasiewicz, wyd. Instytutu Filozofii i Socjologii PAN, Warszawa, 1994. 49 i nast.

<sup>7</sup> Arnold Toynbee, *Cywilizacja w czasie próby*. tłum. Wojciech Mądej, „Przedświt”, Warszawa, 1988.

<sup>8</sup> Por. Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna, nowoczesność wieloznaczna*. tłum. Janina Bauman, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa, 1995.

<sup>9</sup> Jan Jakub Rousseau, *Emil, czyli o wychowaniu*. tłum. Wacław Husarski, Wyd. Ossolineum, Wrocław, 1955. t. I. 42.

<sup>10</sup> Oskar Wilde, *Portret Doriana Graya*. tłum. Maria Feldmanowa, PIW, Warszawa, 1957. 261.

<sup>11</sup> Michel Foucault, *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*. tłum. Helena Kęszycka, PIW, Warszawa, 1987; *Nadzorować i karać*, tłum. Tadeusz Komendant, Wyd. Spacja, Warszawa, 1993 i in.

obywatel –, którą przezwyciężyć może chyba tylko to, co estetyczne<sup>11</sup>. Jest to zatem – po siódme – moment narodzin nowocześnie pojętego rdzenia estetycznego, rozumianego jako źródło i miejsce oraz sposób kompensacji niedoborów moralnych w innych dziedzinach, jest to zarazem estetyczność pojmowana nie w sensie *decorum*, ale egzystencjalnie. Taka estetyczność osłabia znaczenie tradycyjnie pojmowanego mimetyzmu, a staje się rzeczywistością z a m i a s t, sposobem istnienia w jakimś trzecim wymiarze między naiwnym i naturalnym istnieniem w Naturze, a zrjonalizowanym i stechnicyzowanym istnieniem w Cywilizacji (mieście, państwie, korporacji, systemie). Jest, jak się wydaje, systemem pozwalającym godzić czy wymijać tę podstawową aporię, nic więc dziwnego, że znaczenie estetycznego w doświadczeniu ludzkim od tego czasu będzie tak systematycznie wzrastać.

Tu jest być może miejsce, aby z grubsza rozpoznać i nazwać systemy epistemiczne przykrojone do myślenia literaturoznawczego oraz wskazać, co się w tej dziedzinie zmieniło. Z uwzględnieniem wszystkich zastrzeżeń dotyczących możliwych uproszczeń wynikających choćby z tego, że nie mówi o nich filozof, chciałbym wskazać następujące:

1) Poznanie poprzez objawienie. Ten rodzaj poznania ugruntowany jest, jak się wydaje, na bazie wiary religijnej i zakłada jakiś nadprzyrodzony i niejako poza udziałem podmiotu dokonujący się wgląd w rzeczywistość materii i ducha. Musi tu być przypomniana kategoria łaski, którą przywoływał Luter w swoich wypowiedziach, łaski, której możemy być jedynie biernymi konsumentami, nie jesteśmy w stanie ani jej wywołać, ani oddalić, ani na nią zapracować, ani wpłynąć na jej charakter i przebieg w jakikolwiek sposób. Na gruncie wiary oparte było w znacznym stopniu doświadczenie paru wieków europejskiej cywilizacji. Zauważmy jednak, że wiara nie jest poznaniem w ścisłym tego słowa znaczeniu, jest przede wszystkim zawierzeniem, poddaniem się, ustąpieniem z własnej woli i mocy poznawczej na rzecz jakiegoś czynnika zewnętrznego, przychodzącego do podmiotu poznającego i od niego niezawisłego. Dlatego religia była odrzucana przez systemy oparte na rozumowym rozpatrywaniu świata, jak właśnie oświecenie, doktryny materialistyczne, neopozytywizm itp. Kultura, literatura epoki nowoczesnej, a nawet ponowoczesnej zna oczywiście przedłużenia tego doświadczenia w postaci literatury metafizycznej, kategorii wzniosłości, a nawet literatury ze znakiem wyznania religijnego itp., które wskazują na niemożność pełnego poznania poprzez podmiot, jego ograniczoną moc poznawczą. W związku z religią właśnie Bernard Williams formułuje następujące uwagi: „Ludzie naprawdę dostrzegają pewną wartość w takich rzeczach jak poddanie się, zaufanie,

---

<sup>11</sup> Hans-Robert Jauss, *Proces literacki od Rousseau do Adorna*. // Odkrywanie modernizmu. tłum. Piotr Bukowski, red. R. Nycz, wyd. „Universitas”, Kraków, 1998. 21–59.

niepewność, ryzyko, a nawet rozpacz i cierpienie [...]”<sup>12</sup>. Współcześnie nurt ten zdaje się jakby przybierać na sile, być może jest to znak kryzysu zaufania do poznania racjonalnego.

2) Rodzaj następny: poznanie poprzez namysł, czyli wiedza – jak ją określa Adam Morton<sup>13</sup> – aprioryczna. Uprawia go przede wszystkim filozofia i nauki pokrewne, tak jest od najdawniejszych czasów, Zygmunt Bauman mówi o filozofach jako prawodawcach etyczności<sup>14</sup>. Współczesna filozofia sama sobie zarzuca kryzysowość<sup>15</sup>, twierdzi, że nikt nie buduje już pełnych konceptów dotyczących istnienia świata i bytu ludzkiego w nim na wzór Leibniza (*Teodycea*, 1710), Kanta (*Krytyka czystego rozumu* 1781 i dalsze), Heideggera (*Bycie i czas*, 1927), jest raczej refleksją dotyczącą tego czy innego wątku w doświadczeniu człowieka, opartą na śledzeniu jego historycznego rozwoju, komentowaniu i dopowiadaniu własnego zdania (jak czyni to B. Skarga w pracy *Tożsamość i różnica*). Refleksja filozoficzna zaczyna dotyczyć rozmaitych spraw szczegółowych związanych z praktycznym funkcjonowaniem człowieka w świecie (por. filozofia ekologiczna, filozofia pracy<sup>16</sup> etc.), co odbiera jej dawniejszą uniwersalność i ową cechę szczególnie wyróżniającą – mianowicie aprioryczność. To z kolei ośmiela inne dziedziny praktyki słownej, aby kusić się o ustanawianie pewnych reguł gry filozoficznej, namysłu właściwego filozofii: czynią to z mniejszym czy większym powodzeniem niemal wszystkie nauki humanistyczne, literatura zaś ze swej strony staje się także dyskursem filozoficznie nacechowanym poprzez na przykład eseizację, charakter słowa, metaświadomość itp. (będę o tym jeszcze mówił). Maurice Merleau-Ponty zgłasza tu zresztą inną zasadniczą wątpliwość, mianowicie niemożność wyzwolenia się z ograniczeń wynikających z ukonstytuowania podmiotu, co opisuje tak oto: „Błędem Bergsona jest wiara, że podmiot rozmyślający może stopić się w jedno z przedmiotem, nad którym medytuje,[...]; błędem filozofii refleksyjnych jest wiara, że podmiot rozmyślający może wchłonąć w swoją medytację albo uchwycić bez reszty przedmiot, nad którym medytuje, że można nasze bycie sprowadzić do naszej wiedzy. Jako podmiot rozmyślający nie jesteśmy nigdy podmiotem bezrefleksyjnym, który staramy się poznać; ale nie możemy również stać się

---

<sup>12</sup> Bernard Williams, *Moralność. Wprowadzenie do etyki*. tłum. Mikołaj Hernik, wyd. Altheia, Warszawa, 2000. 113.

<sup>13</sup> Adam Morton, *Przewodnik po teorii poznania*. tłum. Tadeusz Baszniak, wyd. Spacja, Warszawa, 2002. 71.

<sup>14</sup> Zygmunt Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Biblioteka Kultury Współczesnej, Warszawa, 1994.

<sup>15</sup> Marek Siemek, wstęp do *Drogi współczesnej filozofii*. SW „Czytelnik”, Warszawa, 1978; podobnie wypowiada się Barbara Skarga we wstępie do swojej książki *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*. wyd. „Znak”, Kraków, 1997; por. też Cezary Wodziński: *Heidegger i problem zła*. PIW, Warszawa, 1994. 602; 607.

<sup>16</sup> Wiele o tym mówi zawartość kolejnych tomów *Przewodnika po literaturze filozoficznej XX wieku* pod red. Barbary Skargi.

całkowicie świadomością, sprowadzić siebie do świadomości transcendentalnej”<sup>17</sup>. Nazywa to „uroszczeniem rozumu” (s. 82) i uważa, iż to powinien być zasadniczy problem filozofii.

3) Następny model, to poznanie poprzez doświadczenie, czyli empiryczne. Ma ono wymiar zdecydowanie społeczny, obiecuje obiektywizm poznawczy, zakotwicza się w realiach życia codziennego, zwyczajnej praktyki. Zrazu, na początku epoki nowoczesnej (przełom XVII i XVIII wieku, filozofia Locke’a, Berkeley’a, Hume’a), wydawało się poznaniem decydującym, najbardziej rozumnym, na tej obietnicy fundowali swoje działania encyklopedyści. Rychło jednak okazało się, że ten model poznania, który zakładał pełny obiektywizm, musi zgodzić się na uwzględnianie rozmaitych elementów subiektywności, okoliczności nadzwyczajnych, uwzględniać jakieś fałdy, kieszenie i nisze społecznego doświadczenia (co w dyskursie społecznym tamtego czasu było pomijane, spychane na margines, ten mechanizm pokazał Foucault<sup>18</sup>), które burzą zasadniczy ogład świata. Tak rodzi się sceptycyzm filozoficzno-społeczny, który społeczeństwa XIX-wieczne zaczynały coraz bardziej odczuwać i artykułować. W romantyzmie na przykład, zdaniem Taylora, pojawia się kategoria tożsamości jako punktu odniesienia, która przedtem, w modelu społeczeństwa feudalnego, a zatem i silnie zhierarchizowanego i raz na zawsze ustratyfikowanego, nie istniała<sup>19</sup>. Teraz, owszem, pojawiła się jako wyznacznik ambicji poszczególnych jednostek, które podejmują świadomy trud emancypacji społecznej, szukają sobie miejsca w społeczeństwie, szukają aktywnie zamiast wchodzić biernie w to, co ofiarowało im miejsce i czas urodzenia. Dziewiętnastowieczny proces gwałtownej industrializacji, urbanizacji, odchodzenia od systemu feudalnego, migracji ze wsi do miast i za ocean, jawnego konfliktu kapitału ze światem pracy prowadzą do znacznego osłabienia obiektywnego poznania, do sceptycyzmu. Skoro zawiodły wielkie projekty cywilizacyjne odwołujące się do praw ogólnoludzkich i mechanizmów gry społecznej<sup>20</sup>, to zwrócono się w kierunku

4) Poznania poprzez naukę. Wiedza konkretna, w pełni zracjonalizowana, oparta na przesłankach rozumowych, zmatematyzowanych operacjach itd. miała stać się gwarancją nowego świata. Pierwszym być może zjawiskiem tego rodzaju było Koło Wiedeńskie, które wprawdzie nawiązywało do doświadczeń pozytywizmu, ale o ile tamten uwzględniał w swoich rachubach przede wszystkim koncepty społeczne (organicyzm, społeczne poświęcenie, solidaryzm klasowy itp.) i w tym sensie należał do paradygmatu poznania poprzez doświadczenie, tu

<sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*. tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, wyd. Aletheia, Warszawa, 2001. 81.

<sup>18</sup> Por. Michel Foucault, *Archeologia wiedzy*. tłum. Andrzej Siemek, PIW, Warszawa, 1977.

<sup>19</sup> Charles Taylor, *Źródła współczesnej tożsamości. // Tożsamość w czasach zmiany*. Rozmowy w Castel Gandolfo. tłum. Andrzej Pawelec, red. Krzysztof Michalski, wyd. „Znak”, Kraków, 1995. —21

<sup>20</sup> Zob. Jose Ortega y Gasset, *Bunt mas i inne pisma socjologiczne*. tłum. Piotr Niklewicz i Henryk Woźniakowski, PWN, Warszawa, 1982.

kładziono nacisk na wiedzę ścisłą, na operacje logiczne, na empiryzm itp. (por. R. Carnap: *Der logische Aufbau der Welt*, Berlin 1928). Miało to zapewne związek z badaniami nad mechanizmami mowy/języka (F. de Saussure), a także z funkcjonowaniem tzw. brytyjskiej szkoły analitycznej, odrzuceniem metafizyki jako doświadczenia niepojęciowego (por. L. Wittgenstein<sup>21</sup>), z negatywnym doświadczeniem narracji narodowościowych (nacjonalistycznych), które doprowadziły do pierwszej, a potem – zwłaszcza – drugiej wojny światowej i uświadomiły wszystkim niewydolność systemu myślenia humanistycznego. Nauka dała wiele dobrego, ale – w XX wieku – przede wszystkim dużo złego: zagrożenie wojną nuklearną, przemysłowe ludobójstwo oparte na zastosowaniu nowoczesnych środków zabijających i logistycznych, znieczulenie naturalnie pojmowanej etyczności. W *Kondycji ponowoczesnej* Lyotard pokazuje, jak bardzo nie można mieć dzisiaj zaufania do wiedzy naukowej, jak dalece ona sama jest wobec siebie sceptyczna, wzajemnie sprzeczna, lokalna, wykluczająca się, nieuzgodniona. Wiedza jest nie-wiedzą<sup>22</sup>, czyli negacją samej siebie (Lyotard) lub – jak to formułuje Bauman – tam, gdzie się myli, wprowadza wentyl bezpieczeństwa w postaci uzasadnionego racjonalnie prawa do błędu, wiedzę alternatywną, oczywiście poła ignorancji, uruchamia wysiłek poznawczy „przy pełnej świadomości faktu, że cel wysiłku nigdy nie zostanie osiągnięty”<sup>23</sup>. Powstaje wiedza, brak jest mądrości, która jest wynikiem społecznego konsensusu, zgody na określone priorytety społeczne, co do których właśnie tej zgody nie można uzyskać (A. Bielik-Robson, M. Dąbrowski)<sup>24</sup>.

5) Z pewnością da się też wyróżnić i uzasadnić jako odrębne poznanie poprzez doxę. Przeświadczenia dotyczące pewnych kategorii psychologicznych (jak gniew, miłość, przyjaźń, nadzieja, pragnienie, pamięć itd.) oraz kategorii moralnych (jak zło, dobro, niegodziwość, nieszlachetność, altruizm, egoizm itd.) nie spełniają wymogów wiedzy. Są od niej niezależne, nie pozwalają się więc włączyć w model poprzedni, ani też w koncepcję poznania empirycznego (poprzez doświadczenie), ponieważ są od niego niezależne. Wyobrażenia mentalne na ich temat powstają w mózgach, które na sobie tylko wiadomy sposób przetwarzają i porządkują nasze genetyczne, kulturowe, lekturowe, pedagogiczne, somatyczne i inne uwarunkowania. Chyba nie jest tak, aby w tym rodzaju poznania całkiem pomijane były elementy doświadczenia, wiedzy potocznej itp., a jednak zwykle w tym obszarze  $2+2=5$ . Naturę tych dziwnych mechanizmów zgłębia od dobrych stu lat psychologia we wszystkich kierunkach (głębi, archetypowa, behavioralna,

<sup>21</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. tłum. Bogusław Wolniewicz, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa, 2000.

<sup>22</sup> Jean-Francois Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński, wyd. Aletheia, Warszawa, 1997. 161.

<sup>23</sup> Zygmunt Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna...*, op. cit, 274.

<sup>24</sup> Por. Agata Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*. wyd. „Universitas”, Kraków, 2000; Mieczysław Dąbrowski, *Postmodernizm: myśl i tekst*. wyd. „Universitas”, Kraków, 2000. 43–63.

kulturowa, lingwistyczna i ich specyficzne mutacje), o tych mechanizmach wiemy coraz więcej, ale to nie oznacza, iż osiągnięty został kres wiedzy. Podobnie rzecz się ma z przekonaniem moralnym. Można śmiało powiedzieć, iż w czasach panowania zunifikowanej i znormalizowanej etyki zawsze byli ludzie, którzy się tym oficjalnym normom sprzeciwiali, podobnie jest dzisiaj, kiedy w zasadzie uznaje się, iż nie obowiązuje żadna rama etyczna, a tylko są indywidualne wybory moralne<sup>25</sup>, są tacy, którzy dążą do ukształtowania etyki powszechnie obowiązującej (fundamentalizm muzułmański, niektóre orientacje w kościele katolickim itp.). Adam Morton wskazuje tu na dyspozycje (inaczej: ogólne schematy zachowań) oraz chwilowe stany (inaczej: zdarzenia mentalne)<sup>26</sup>, które zawsze wykraczają poza jakiegokolwiek zasady i reguły, nie podlegają normatywizacji. Są właśnie przekonaniem (gr. *doxa*, niem. *Meinung*, ang. *believe*), z którymi można wprawdzie polemizować, ale których podmiotowość, subiektywność i jednostkowość trzeba zaakceptować, stanowią one bowiem nader często główną płaszczyznę epistemiczną i znajdują swoje istotne przedłużenia w teorii stereotypów narodowych, obyczajowych, kulturowych i innych. W tej sytuacji wyjątkowego znaczenia nabiera

6) Poznanie poprzez doznanie, czyli poznanie w wymiarze estetycznym. O kształtowaniu się takiego poznania zaczyna się mówić w dobie oświecenia, a zwłaszcza na przełomie XVIII i XIX wieku w wystąpieniach romantyzmu niemieckiego, na co zwraca uwagę Jauss, ale nasilenie tego zjawiska ma miejsce w połowie XIX wieku, gdy zarówno oświeceniowy racjonalizm, jak i romantyczna subiektywność (spontaniczność) doznały porażki w starciu z brutalnymi procesami społecznymi (najpierw nieporozumienia w obozie rewolucjonistów francuskich, wojny napoleońskie, Wiosna Ludów w Europie, a w Polsce powstanie listopadowe, rzeź galicyjska i powstanie styczniowe). Połowa XIX wieku rozpoczyna w sztuce doświadczenie modernizmu, które oznaczało inne sfunkcjonalizowanie sztuki (w tym literatury), a także inne pojmowanie estetyki. *Madame Bovary* Flauberta ukazuje bohaterkę, której źródłem poznania i wskazówką postępowania nie jest ani doktryna religijna, ani społeczna, tylko narracja: przeczytane książki, zasłyszane opowieści, kuszące i pociągające plotki. Baudelaire w *Kwiatach zła* ustanowił nowy model estetyki, która będzie zaprzeczeniem estetyki dotychczasowej, tzw. wiecznej (tj. klasycznej), której zadaniem było pokazywać świat ładniejszy niż jest naprawdę, świat-wzór do naśladowania (Arystoteles). Baudelaire jest w swoich wierszach antyestetyczny, wprowadza estetykę turpizmu, a wraz z nią przeświadczenie, iż zarówno człowiek, jak i natura są złe i szukanie w nich jakiegoś pocieszenia jest złudą. Trzeba zgodzić się na istnienie z poczuciem immanentnego skażenia złem, istnienia pośród zła i konieczności akceptacji zła i brzydoty (zaprzeczenie greckiego ideału *kaloskaghatos* – piękna i dobra zarazem; Wilde w *Portrecie...* pisze o swoim

---

<sup>25</sup> Zygmunt Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. op. cit.

<sup>26</sup> Adam Morton, *Przewodnik po teorii poznania*. op.cit., 206–207.

bohaterze tak: „Były chwile, kiedy zło uważał tylko za środek do urzeczywistnienia swych wyobrażeń o pięknie” s. 185; „Brzydota – to jedyna rzeczywistość”, tamże s. 233). Do tego dochodzi element następny tego wielkiego projektu: świat zaczął być pojmowany przede wszystkim jako narracja, w strukturach narracji, jako rzecz opowiedziana/zapisana<sup>27</sup>. *Lalka* Prusa ze swoją podwójną narracją może być z tego punktu widzenia rozpoznawana jako przykład (nie)świadomego przeniesienia doświadczenia konkretnego na poziom opowieści; jest to przykład tekstu, w którym nie tylko to, co się opowiada jest ważne, ale również to, jakim trybem się to czyni, w jaki sposób, jakimi środkami. Zdaje się, że dzisiejsza lektura *Lalki* w znacznym stopniu skupia się właśnie na tym aspekcie. Jest też druga konsekwencja tego stanu rzeczy: ta mianowicie, iż poprzez narracje wracamy do mitu. Już nie konkretne doświadczenie będzie nas interesowało (bo konkret konkuruje z innym konkretem, a tym samym częściowo się unieważnia), ale jakaś esencja narracji, mądrość opowieści, propozycja mentalna, którą każdy odbiorca – idąc za wskazaniem hermeneutyki gadamerowsko-ricoeurowskiej – może sobie dowolnie nasycić sensami. W ten sposób literatura staje się kompensacją, kompensacją również w stosunku do poznania naukowego, do wiedzy, o której powyżej powiedziane zostało, że wytwarzając mnóstwo projektów szczegółowych, nie jest w stanie ich uzgodnić, pogodzić i scalić w mądrość, w egzystencjalne wskazanie.

Część trzecia. Ta perspektywa interesuje mnie najbardziej, perspektywa poznania estetycznego i poniżej postaram się wskazać kilka szczegółowych sposobów docierania do celu, gdyż ta ogólna formuła estetycznego (tego, co estetyczne) okazuje się bardzo pojemna. Wiele zresztą szczegółowych wskazań (propozycji), które tu się pojawiają, wywodzi się wprost z ogólnych filozoficzno-społecznych rozpoznań, o których wyżej była mowa. Problematyka zła, sceptycyzmu społecznego, kompensacji poprzez sztukę tam ma swoje źródło.

Zło jako nowoczesna episteme.

Już przytaczane teksty Marquda wskazują na nową konceptualizację zła w świecie. W wieku XVIII odchodzi się od myślenia o złu w kategoriach teologicznych, nie zadaje się już fundamentalnego dawniej dla tych dyskusji (por. apostoł Paweł, św. Augustyn, Tomasz z Akwinu, Leibniz) pytania *unde malum* oraz czy można obciążać za jego pojawienie się Boga chrześcijańskiego, stwierdza się po prostu obecność zła i konieczność jego asymilacji. Zło staje się odtąd strukturalnym niejako i koniecznym pierwiastkiem składowym świata, elementem jego równowagi, objawiającym się naturalnie i wspomagającym przez to elementem dobra. Zło przestaje być traktowane w kategoriach religii (tam nazywane było grzechem) i metafizyki, tylko egzystencjalnie, jako konstytutywny wymiar świata i

---

<sup>27</sup> Por. Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. Ewy Domańskiej i Marka Wilczyńskiego, tłum. zbiorowe, wyd. „Universitas”, Kraków, 2000, szczególnie fragment pt. *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*.

jedno z wielu doświadczeń człowieczych, które pozwala wejrzeć dokładniej w jego naturę, przyjrzeć się samemu sobie. Dorian Gray z powieści Wilde'a (wyd. 1903 r.) jest przykładem człowieka, który świadomie i konsekwentnie porzuca paradygmat XIX-wiecznego bycia, określanego przez prymat dobra i cnoty. Smakuje zła, zło go pociąga, choć jeszcze wstydzi się głośno do tego przyznać. Jego przyjaciele, malarz Bazyli Hallward i mentor salonowy lord Henry Wotton wychowani są w zupełnie innej kulturze. Malarz jest w swoich wyobrażeniach i wypowiedziach etycznych ukształtowany w całości przez dziewiętnastowieczną etykę mieszczańską (można by powiedzieć weberowskiego typu), w której dominują kategorie takie, jak porządek, przyzwoitość, skromność, pomocniczość, solidarność, wstyd, pożytek, praca itd. Wypowiada te prawdy, zauważmy, bądź co bądź artysta, który miałby prawo trochę je lekceważyć. Hallward ich nie lekcewał, tak jak nie lekcewał ich nasz Matejko, to dopiero następna generacja artystów uzna się za wybrańców, należących do innego świata, zwolnionych od rygorów zachowania powszechnie akceptowalnego. Tym bardziej nabiera znaczenia to, że je stale przypomina i że sam wedle nich postępuje. Lord Henry jest przedstawicielem następnego pokolenia (jeśli nie w sensie generacyjnym, to z pewnością mentalnym), w dodatku pochodzi z tzw. klasy próżniaczej i jest z założenia salonowym skandalistą; jego środowisko oczekuje od niego, iż w słowach będzie burzył istniejący porządek. Powie przecież: „Nigdy nie walczę o czyny. Chodzi mi jedynie i wyłącznie o słowa” (s. 242). Lord Henry wiedział bardzo dobrze, jak daleko może się posunąć, jego skandalizowanie było dobrze miarkowane i obliczone na konkretnego odbiorcę, odgrywał starannie zaplanowaną rolę. W istocie jest człowiekiem, który niedaleko odbiegł od Hallwarda, a jeżeli to tylko na tyle, na ile pozwalało mu jego otoczenie, zblazowanie społeczne i zamożność. Przed złem życia i niedoskonałych urządzeń społecznych, złem, które kojarzone było ze społecznymi nizinami, z brudem moralnym, z czynami niegodnymi chroniła go skutecznie twarda skorupa wychowania i tzw. zasad. Wychowany był bowiem w poczuciu piękna estetycznego i moralnego zapewne, a to implikowało dobro. Dopiero człowiek kolejnej generacji, Dorian Gray był zdolny rozpoznać w sobie i zdefiniować tego drugiego, obcość w samym sobie, „to, co niemyślane” według definicji Foucaulta, „To ciemne miejsce, które chętnie interpretuje się jako otchłanny region ludzkiej natury lub osobliwie obwarowaną twierdzę jego historii [...]”, a następnie poddać się jego wołaniu. Paul Ricoeur formułuje myśl w tym kontekście nader przydatną: „Właściwością mitu jest pociągać nas w tył, podczas gdy naszym problemem wobec zła jest myśleć, [...] naprzód, ku przyszłości”<sup>28</sup>. Tajemne wyprawy do dzielnicy portowej, do pijackich i narkotykowych spelunek, w których występuje jako Inny a zarazem Ten-Sam nasycy jego istnienie dreszczem poznania, poznania prawdy o sobie, swojej ciemnej stronie, a także brzydkiej stronie życia społecznego, od której dawniej

---

<sup>28</sup> Paul Ricoeur, *Skandal zła*. tłum. Ewa Mukoid, „Znak” XLII. 1990. nr. 12. 49.

odgradzały go pieniądze i służba. W Dorianie narodziła się nowożytna, faustyczna ciekawość poznawcza (s. 163), która nie cofała się przed użyciem w celu swojego zaspokojenia narzędzi zakazanych. Dorian ulega nie opium, które pojawia się w jednej ze scen, ulega naprawdę narkotycznemu pragnieniu poznania poprzez zło, jakie rodzi się w akcie zanurzenia się w świecie zakazu, w momencie łamania tabu społecznego i obyczajowego, w przekraczaniu społecznych ram języka, w nazywaniu (dotąd) nienazywalnego, w patosie samoponizenia. Dorian doświadcza trwogi istnienia, „trwogi, której często nie był w stanie znieść” (s. 177), lord Henry powie na koniec, że jest „typem, którego epoka nasza pragnie, a jednocześnie boi się, że go już znalazła” (s. 271). Jest typem dwoiście ukonstytuowanym i mającym świadomość tej dwoistości (tłumaczy to malarzowi w czasie ich ostatniego spotkania), mianowicie „przeznaczenia do dobra i skłonności do zła”<sup>29</sup>, które to znaczenia dają się odkryć w sferze pracy, instytucji, seksualności – wszędzie tam, gdzie człowiek jest istotą czyniącą. Bohater powieści Wilde’a ujawnia oczywisty status bytu rozdartego między doświadczenie *an sich* (w sobie) i *für sich* (dla siebie), tego stanu alienacji, ciemnej wiedzy o sobie zaczyna się lękać i w zakończeniu powieści znowu „chce być dobry” – to naiwne rozwiązanie autorskie różnie można tłumaczyć, dla nas oczywiste jest jednak, iż wiedza o ciemnym sobowtórce, o innym/obcym we mnie nie da się już ukryć pod żadnym korcem. Kartezjańskie *cogito* rozpada się naocznie. Merleau-Ponty pisze w związku z refleksją nad cielesnością ludzką tak: „Jeśli nie nauczę się w sobie samym rozpoznawać złączenia bytu dla siebie z bytem w sobie, to żaden z tych mechanizmów, jakimi są inne ciała, nie będzie mógł stać się żywym ludzkim ciałem, i o ile ja nie mam żadnej strony zewnętrznej, to inni nie mają wnętrza”<sup>30</sup>. Wodziński w swojej wielkiej pracy poświęconej złu mówi o tym doświadczeniu jako dominującym w XX wieku. Nie jest już ono „zło-czynieniem, ale zło-bytem, „stanem bycia-w-świecie”, „nieszczęściem istnienia”<sup>31</sup>, we wcześniejszej zaś pracy twierdzi, iż doświadczenie epifanii zła „określa ducha epoki”, czyli „[...] jest jedynym doświadczeniem, w którym odczytać można właściwy sens (i bezsens) epoki”<sup>32</sup>. Kafka pierwszy ujawnił zło urządzeń społecznych (zresztą jednoznaczne definiowanie sensów pisarstwa Kafki jest zawsze ryzykowne), literatura łagrowo-obozowa pokazywała na tysiąc sposobów cierpienia moralne i fizyczne milionów ludzi, którzy doświadczali zła, Tomasz Mann w *Doktorze Faustusie* ukazał zło, jakie tkwi w fałszywie ustawionych ambicjach jednostek i społeczeństw. Hanna Arendt pisząc o procesie Eichmanna stwierdziła banalizację zła, czyli stan, w którym zło wchodzi niejako do normalnego repertuaru zdarzeń, działań, poczynań,

<sup>29</sup> Paul Ricoeur, *Symbolika zła*. tłum. Stanisław Cichowicz i Maria Ochab, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa, 1986. 232.

<sup>30</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*. op.cit., 395.

<sup>31</sup> Cezary Wodziński, *Światłocienie zła*. wyd. Ossolineum, Wrocław, 1998. 159.

<sup>32</sup> Cezary Wodziński, *Heidegger i problem zła*. PIW, Warszawa, 1994. 604.

nie jest szokiem, nie jest skandalem, nie jest oskarżeniem, nie jest ewenementem, nie oburza, daje się racjonalizować. Staje się normą<sup>33</sup>.

### Ironia.

Daje się rozpatrywać na dwóch płaszczyznach: na poziomie świadomości i na poziomie zapisu (tekstu). W pierwszym przypadku chodzi o ujawnienie wewnętrznego rozbicia, dwoistości, niespójności psychicznej i/lub mentalnej, która w praktyce oznacza dystans do samego siebie jako podmiotu wypowiadającego, branie w nawias czy cudzość wypowiadanego słowa, podkreślanie nieustannego napięcia, jakie istnieje między tym, co zostało wypowiedziane a tym, co naprawdę się myśli, i chciałoby się wypowiedzieć a także dramat wypowiedzi, która już w momencie wypowiedzenia mogłaby być powiedziana inaczej, a poza tym nie znajduje żadnej legitymacji, aby dźwigać ciężar społecznej odpowiedzialności. Ale to także niespójność między określonym wyobrażeniem rzeczywistości a jej obrazem faktycznym; Irzykowski nazwał to „pierwiastkiem pałubicznym” i objaśnił następująco: „Pierwiastek pałubiczny polega między innymi na inkongruencji (nieprzystawianiu) obrazu w duszy, myśli, fantazji, teorii z odnośną rzeczywistością”<sup>34</sup>. To tylko przybliżone określenia, które ukazują stan rzeczy po ustąpieniu narratora wszechwiedzącego i zarazem kartezjańskiego, wspartego przez społecznie ugruntowany system interpretacyjny i komentujący, na co zwracał kiedyś trafnie uwagę Michał Głowiński, a współcześnie chociażby Wolfgang Iser<sup>35</sup>. Jest to ironia rozumiana dwudziestowiecznie, bo jeszcze ironia romantyczna, nie mówiąc o sokratejskiej zawsze operowała na płaszczyźnie ja-wy, płaszczyźnie dwóch podmiotowości (choć w niektórych tekstach romantycznych podwójność mowy podmiotowej jest już bardzo widoczna: vide Norwid). Ironia XX-wieczna operuje na płaszczyźnie ja – ja drugie/inne i wykorzystuje mechanizm samooskarżenia, samopodważania, autodesktrukcji oraz wyobcowania. Takiego wyobcowania, o jakim czytamy na pierwszej stronie *Ferdydurke*: „[...] ciągle mi towarzyszyło, ani na krok nie odstępując, coś, co bym mógł nazwać samopoczuciem wewnętrznego, międzycząsteczkowego przedrzeźniania i szyderstwa wsobnego prześmiechu rozwydrzonych części mego ciała i analogicznych części mego ducha” (s. 5)<sup>36</sup>. Wypowiadający się bohater

---

<sup>33</sup> Hannah Arendt, *Eichmann w Jerozolimie: rzecz o banalności zła*. tłum. Adam Szostkiewicz, wyd. „Znak”, Kraków, 1987.

<sup>34</sup> Karol Irzykowski. *Pałuba. Sny Marii Dunin*. Oprac. Aleksandra Budrecka, BN I. 240. wyd. Ossolineum, Wrocław, 1981. 208.

<sup>35</sup> Michał Głowiński, *Powieść i autoitytety* (w:) *Porządek, chaos, znaczenie*. PIW, Warszawa, 1968. 9–34; Wolfgang Iser, *Apelacyjna struktura tekstów*. // *Współczesna myśl literaturoznawcza*. RFN. Antologia, oprac. Hubert Orłowski, SW „Czytelnik”, Warszawa, 1986. 204–224.

<sup>36</sup> Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*. // *Dziela*. t. II. red. Jan Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1986.

współczesnej literatury jest kimś, kto mówi i zarazem kimś, kto mówi o tym, że i jak mówi. Mechanizm (samo)poznania jest tu wzbogacony, podwojony, a mówiący podmiot staje się obiektem wyobcowanym wobec własnej mowy i jako taki uprzedmiotowiony. Powstaje podmiotowo-przedmiotowa hybryda aktu mowy.

Drugi aspekt ironii dotyczy poziomu *écriture*. Weźmy za przykład *Pałubę* Irzykowskiego. Narrację prowadzi tam ktoś doskonale osadzony w roli narratora, kto trzyma się modelu *telling* a nie *showing* („I ta moja nudna metoda podawania przekrojów, myślenia przed czytelnikiem, zamiast urządzania przed nim teatru [...]”, s. 180), narracje o Strumieńskim i przypadkach jego życia kształtuje suwerennie, opowiadanie toczy się wartko. Gdyby nie elementy ironii, można by wziąć tę powieść za jeszcze jeden klasyczny przypadek tekstu pisanego z pozycji narratora wszechwiedzącego, 3-osobowego itp. Jednakże narrator prowadzi swoistą grę z tą relacją, opowiada wprawdzie o Strumieńskim, ale operuje własnym kodem estetycznym i aksjologicznym, jego świadomość stoi ponad świadomością bohatera („[...] chcę opowiadać fakta tak, jak się one przedstawiają *a posteriori*, dla rozważającej pamięci, nie dla wyobraźni.” s. 180). Objawia się to w stylu relacji mentalnej, rozumującej, stylu nazywania rzeczy i stanów, definiowania ich w trybie niemal seminaryjnym, w kulturowym osadzaniu pewnych pojęć i kategorii, których użycie na prawach tekstu powszechnego (cudzego) oznaczane jest cudzysłowami, odnośnikami do wcześniejszych fragmentów ze wskazaniem na odpowiednie strony itd. Jest to powieść, która swoim stylem trafia we wrażliwość współczesnego odbiorcy, ten bowiem ceni sobie refleksyjność, dystans, rozumność wyводу, nieemocjonalność, słowem gdzie przyjemność tekstu jest przyjemnością mózgową, a nie przyjemnością emocji. Ten styl oraz jego wartość trafnie kiedyś rozpoznawał nie czytany dziś Lukács, kiedy mówił o Mannie (zob. *Teoria powieści*), a potwierdzał Adorno. „Dziś dopiero medium Tomasza Manna, enigmatyczna, do żadnej treściowej drwiny nieredukowalna ironia, daje się całkowicie pojąć na podstawie swej formotwórczej funkcji: ironicznym gestem, który cofa własne podanie, autor odrzuca uroszczenie, że tworzy coś rzeczywistego, gestem, któremu przecież nie może ująć żadne nawet z jego własnych słów; [...] pisarz [...] przez *habitus* języka odsłania pudełkowy charakter narracji, nierzeczywistość iluzji, i właśnie przez to, wedle jego słów, zwraca dziełu sztuki ów charakter wysokiego żartu, który posiadało, zanim z naiwnością nienaiwności zaczęło prezentować pozór w sposób nazbyt nieprzetworzony jako coś prawdziwego”<sup>37</sup> – pisze Adorno (s. 179).

O ile świadomość narratora w *Pałubie* zmierza do ustanowienia dystansu poznawczego i aksjologicznego między tym, kto opowiada a tym, o kim się opowiada i stworzeniu metajęzyka, o tyle świadomość ironiczna Gombrowicza idzie głębiej i mobilizuje go w tym kierunku, aby pokonać mowę/język, którymi

---

<sup>37</sup> Theodor W. Adorno, *Pozycja narratora we współczesnej powieści*. // *Sztuka i sztuki*. Wybór esejów. Tłum. Krystyna Krzemień-Ojak, wybrał i wstępem opatrzył Karol Sauerland, PIW, Warszawa, 1990. 175–181.

posługuje się jego otoczenie w procesie nazywania swoich doznań, ale przede wszystkim w akcie opisywania jego samego jako bohatera literackiego („ciotki kulturalne”, Pimko, szkoła, „ciało pedagogiczne”, Młodziakowa itp.). Gombrowicz prezentuje postawę „ironisty” z instruktywnego rozróżnienia, jakie wynika z rozróżnienia Richarda Rorty’ego<sup>38</sup>; „zbiera” cudze języki i na zasadzie parodystyczno-groteskowej gry nimi ustanawia dystans między tymi językami a swoją osobą, czyli osiąga pewien komfort autonomii (nawet jeśli jest to autonomia osiągnięta przez uświadomienie sobie niemożności całkowitego uwolnienia). Narrator *Ferdydurke* zaczyna przecież od stwierdzenia rozmaitych niedogodności psychicznych i mentalnych, o których wspomniałem, przywołuje swój debiut pt. *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, po czym – jakby uświadomiwszy sobie warunki owej niedojrzałości – podejmuje próbę, by się z niej uwolnić. Poniekąd zresztą jest do takiej akcji zmuszony, gdyż przecież Pimko wciągnął go siłą do szkoły, a zatem do swoistego języka: języka uczniów i języka „ciała pedagogicznego”. Józio najpierw czuje się przerażony i upokorzony, lecz to daje mu impuls, aby podjąć wyzwanie i aktywnie uczestniczyć w tym procesie, kształtując tymczasem swój język odrębny. Nawet jeśli nie udało mu się jeszcze na tym etapie doprowadzić do konfrontacji między językiem własnym a językiem cudzym, to pilnie tego języka słucha, rozpoznaje jego mechanizmy, stwierdza unifikujący charakter mowy i sam zaczyna kształtować w sobie dyspozycje odmienne. Kolejne etapy: Młodziakowie, Hurleccy, Miętus, Zosia itd. będą powtarzały ten schemat: początkowe wtłoczenie w mowę (obyczaj, leksykę, gest) cudzą, doświadczenie gwałtu i obcości (nie-mojego), bunt wewnętrzny, wytwarzanie mowy własnej i zderzenie (konfrontacja) z mową środowiska. Finał powieści ukazuje bohatera na swoistym rozdrożu, wyobcowanego podwójnie i cierpiącego z powodu niemożności powrotu do mowy powszechnej, do zaakceptowanego gestu dominującego. Można założyć, że kolejne próby zbliżenia się do jakiegoś środowiska i jego rzeczywistości językowej wywołają podobną reakcję, uświadomią podmiotowi niewygodę istnienia wobec innych, która zawsze oscyluje między podporządkowaniem się jej regułom a buntem i obcością. Jeszcze dalej pójdzie w *Trans-Atlantyku*, gdzie będzie wyszydzał i przedrzeźniał mowę języka i mowę gestu czy obyczaju konstytuując siebie jako pisarza ironicznego zarówno wobec tradycji polskiej, jak romantycznych wzorów patriotycznych, jak wreszcie wobec gestu szlacheckiego. Gombrowicz wie, że podstawową sprawą w procesie budowania osobowości jest wypracowanie własnego języka, umiejętność asercji wobec konwencjonalnych reguł mowy, uwolnienie się od wpływu władzy, która idzie w ślad za językiem powszechnym. Gombrowicz ujawnia przy tym obcość podwojoną: mianowicie

---

<sup>38</sup> Por. Richard Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*. tłum. Wacław Jan Popowski, Warszawa, 1996. O „ironiście” i „mocnym poccie” pisał w związku z nim Richard Shusterman w: *Estetyka pragmatyczna*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 1998. 314–351; wcześniej w podobnym duchu Harold Bloom w: *Lęk przed wpływem*, tłum. Agata Bielik-Robson i Marcin Szuster, wyd. „Universitas”, Kraków, 2002.

obcość wobec własnego ja (czyli obcość w sensie świadomościowym, por. początkowy cytat) i obcość wobec mowy powszechnej, wobec konwencji i stylów mówienia. Bowiem językiem, którym mówimy, opisujemy nie tylko innych, ale przede wszystkim siebie. Istnienie autentyczne (wedle wzoru Heideggera i Taylora)<sup>39</sup> jest istnieniem w dramacie wyboru, w paradygmacie niejednoznaczności.

Przykład trzeci: *Człowiek bez właściwości* Roberta Musila (wszystkie trzy przykłady zresztą ujawniają silnie obecny element subiektywności i dynamizmu). Ulrich Musila wyobcowuje się mocą własnej krytycznej refleksji wobec społecznego dyskursu i jego sensów, a może lepiej byłoby powiedzieć, iż próbuje zrobić krok dalej i pokonać świadomość własnej alienacji. A jeżeli – dopowiadamy już na własny rachunek – to się nie uda (ponieważ nader świadomy swojej sytuacji wiedzy i języka Ulrich nie może tego tak łatwo przypuścić), to przynajmniej uświadamia sobie i czytelnikowi potrzebę nowego myślenia, zawrócenia z fałszywej drogi, jaką było odkrycie i radosne eksploatowanie wiedzy o przepaści między zewnętrzną (konwencjonalną) a wewnętrzną stroną człowieka, między nim a jego sobowtórem, między świadomością a podświadomością, między jego „w sobie” a jego „dla siebie”. Tu jest miejsce, aby dokończyć cytat z motto: „Ponieważ sobowtór musi być tak blisko, jest obcy, rolą myślenia zaś, jego własną inicjatywą, będzie jak największe zbliżenie go do siebie; całą współczesną myśl przenika prawo do myślenia niemyślanego – aby odbić w postaci d l a s i e b i e treści zawarte w s o b i e, zdeزالienować człowieka, godząc go z własną istotą [...]”<sup>40</sup>. Bohater Gombrowicza jest bez wątpienia przykładem „człowieka z właściwościami”, człowieka, który walczy o swoje ja, o swoje stanowisko w świecie innych bytów. Bohater Musila nazwany został „człowiekiem bez właściwości”. Walter, jego przyjaciel, mówi o nim w następujący sposób: „Uprawia boks. Jest zdolny. Ma silną wolę. Nie ma przesądów, jest odważny, wytrwały, obcesowy i roztopny. Nie chcę wcale badać tego szczegółowo, niech sobie wszystkie te cechy posiada. Tylko że naprawdę to on ich nie ma. Uczyniły go takim, jakim jest, i określiły jego drogę, a jednak do niego nie należą. [...] Każdy najgorszy nawet czyn wydaje mu się pod jakimś tam względem dobry. Jego sąd o jakiejś sprawie zawsze będzie zależeć od możliwości powiązania jej z jakąś inną. Nie ma dla niego nic stałego. Wszystko jest zmienne, jest częścią jakiejś większej całości [...]” (t. I, s. 80)<sup>41</sup>. Przekładając te zauważenia na język dyskursu, można powiedzieć, że myślenie Ulricha opiera się na relatywizacji, dystansie, dwójstej refleksji, uwzględniającej zawsze „za” i „przeciw”, słownej i pojęciowej żonglerce,

<sup>39</sup> Martin Heidegger, *Bycie i czas*. tłum. Bogdan Baran, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa, 1994; Charles Taylor, *Etyka autentyczności*. tłum. Andrzej Pawelec, wyd. „Znak”, Kraków, 2002.

<sup>40</sup> Michel Foucault, *Człowiek i jego sobowtór*. tłum. Tadeusz Komendant, „Literatura na Świecie”, 1988, nr 6. 219.

<sup>41</sup> Robert Musil, *Człowiek bez właściwości*. tłum. Krzysztof Radziwill, Kazimierz Truchanowski i Janina Zeltzer, PIW, Warszawa, 1971.

braku jasnego wzorca etycznego, wypowiedaniu „niemyślanego”, na myśleniu siebie jako człowieka nowoczesnego, który nie ma przesądów i wykorzystuje rozum w pełnej swobodzie poznawania/nazywania. Ale będąc takim, stwierdza zarazem swoje nieistnienie, swój – paradoksalnie – brak, nieobecność jako myśli porządkującej, jako *cogito* ustanawiającego świat, nadającego istnieniu możliwość trwania poprzez moją (tj. jego własną) świadomość. O to przecież chodziło Kartezjuszowi, o to, aby wyrwać człowieka z jakiegoś uniwersum rzeczy gotowych (gotowego języka, gotowych przeświadczeń, gotowych dogmatów, gotowych urządzeń społecznych itp.) i aby nadać jego trwaniu rys indywidualny, podmiotowy, zobowiązać go do myślenia na własną odpowiedzialność, do kształtowania osobistego świata. Ulrich zdaje się stwierdzać, iż świat zatoczył przez kilka wieków koło i że w procesie ujawniania i swoistego nasilania myślenia alienującego doszedł do momentu, w którym jako jaźń jednostkowa roztopił się i zagubił we własnej rozbudowanej refleksji, w myśleniu niemyślanego. Stracił nad tym kontrolę, jak uczeń czarnoksiężnika, kiedy wypuścił złe moce z butelki. Rezultatem jest stwierdzenie, że mogą istnieć „właściwości bez człowieka”: „Kto może dziś jeszcze powiedzieć, że jego gniew jest naprawdę jego własnym gniewem, skoro tyle ludzi się doń wtrąca i lepiej się na sprawach rozumie niż on sam? Powstał świat samych właściwości bez człowieka, świat przeżyć bez tego, który je przeżywa, i wygląda prawie na to, że w idealnym wypadku człowiek nie będzie mógł już nic przeżyć prywatnie, a słodki ciężar osobistej odpowiedzialności rozpuści się w systemie wieloznacznych formułek. Prawdopodobnie rozkład antropocentrycznej postawy, która tak długo uznawała człowieka za punkt centralny kosmosu, ale już od kilku stuleci znajduje się w zaniku, wreszcie doszedł do naszego „ja”. Przekonanie, że w każdym przeżyciu najważniejsze jest to, że się je przeżywa, a w każdym czynie, że się go dokonuje, zaczyna się wydawać przeważającej ilości ludzi dowodem naiwności” (t. I, s. 186). Ironia Musila jest ironią wzmocnioną, jest ironią wobec wczesnej postawy ironicznej, która zakwestionowała zwartość myślenia kartezjańskiego, jasne i rygorystyczne podstawy sądzenia, oczywistą antropocentryczność świata. Jest ironią wobec tamtej ironii, demaskuje zarówno reguły wcześniejszej ironicznej gry, jak i jej rezultaty. Jest metaironią, która nie prowadzi wszakże do przywrócenia postawy naiwnej, a jedynie do wzmocnienia poczucia egzystencjalnego i mentalnego dyskomfortu. Powrót do sytuacji sprzed epoki nowoczesnej, o której Foucault pisze jako o czasie „gdy istniał świat, jego ład, istoty ludzkie, ale nie człowiek”<sup>42</sup> i gdzie „człowiek” roztopiał się w „ludziach”, podporządkowując się istniejącym rygorom zbiorowej mądrości – taki powrót jest niemożliwy. Może stać się tylko przedmiotem wysublimowanej tęsknoty i przybierać kształt mitycznej narracji.

---

<sup>42</sup> Michel Foucault, *Człowiek i jego sobowtóry*. op.cit., 214.

## Abstract

### Cognitive Structures in the Modern Novel

In its first part the article introduces a working definition of a cognitive structure and discusses characteristics of the modern epoch (from the Enlightenment to the present) emphasizing seven crucial aspects of modernity. According to the author these are: awareness of the prevalence of evil in this world, consequently leading to a dethronement of God; seeing history as a human ordained rather than a divinely revealed plan; transition of the centre of gravity from experience (German: *Erfahrung*) to expectation, given knowledge (*Erwartung*), the result of it being the growing feeling of alienation; developing mechanisms of compensation, among other things by means of art; process of the secularization of Church and the laicization of life; detachment of civilization from nature; new sense of aesthetic. Next the most typical ways of cognition are recalled, starting from revelation, vision, then reflexion, experience, knowledge (science), conviction (*doxa*) and feeling, sensation (aesthetic dimension).

The analytic part is concerned with the functioning of two cognitive structures: evil (from the level of ethic) and irony (from the level of aesthetic), the problem being discussed on the basis of *The Picture of Dorian Gray* by O. Wilde, *Pałuba* by Irzykowski, *Man Without Qualities* by R. Musil and *Ferdydurke* by W. Gombrowicz.



## CO O WĘGRACH I WĘGRZECH POLSKA MŁODZIEŻ WIEDZIEĆ POWINNA?

Retoryczna analiza powieści Adama Bahdaja

Mirosław RYSZKIEWICZ

1.

W szkicu, który otwiera antologię *Polscy pisarze-uchodźcy a Węgry*, znalazło się również miejsce dla dzieł polskiego pisarza, Adama Bahdaja (1918-1985). O trzech jego powieściach – *Droga przez góry* (1956), *O siódmej w Budapeszcie* (1957), *Order z księżycą* (1958) – István D. Molnár pisze:

„Adresatem tej książki [*Droga przez góry*], a właściwie także następnych, jest młodzież. Ten fakt nic nie ujmuje znaczeniu utworów Bahdaja. Wręcz przeciwnie: dzięki wysokim nakładom i powtórzonym wydaniom w poważnej mierze mogły one kształtować obraz wielu Polaków o Węgrzech i o Węgrach, i to okresu trudnego, doświadczającego ludzi”<sup>1</sup>.

Wskazany przez węgierskiego badacza, perswazyjny cel dzieł, który ściśle łączy się z ich nastawieniem na młodego odbiorcę i znajduje potwierdzenie w charakterze samych powieści, upoważnia do posłużenia się retoryczną analizą tych utworów. Retoryka bowiem „wydaje się gwarantować istnienie instrumentarium opisu, które jest odpowiednikiem uniwersalnego systemu reguł, leżącego u podstaw procesów komunikacji i produkcji tekstu”<sup>2</sup>. 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 tych trzech, integralnie sprzęgniętych, a realizowanych w

<sup>1</sup> I. D. Molnár, *Polskim piórem o węgierskiej przeszłości. // Polscy pisarze-uchodźcy a Węgry*. Pod red. I. D. Molnára. Warszawa, 1991, 19. O jeszcze jednej węgierskiej powieści Bahdaja autor wstępnego eseju wzmiankuje: „Pisarz jakby zmieszał poruszone zagadnienia i także podstawowe wątki akcji poprzednich książek w powieści *Trzecia granica* (1973–74). To ich podsumowanie zostało stworzone chyba z myślą o scenariuszu filmu telewizyjnego. Dlatego rozpada się jak gdyby na części-odcinki. Utwór ten dlatego uważamy za mniej udany, bo jego autor nie miał już nic nowego do powiedzenia”. Nic też dodać, nic ująć.

<sup>2</sup> R. Lachmann, *Retoryka a kontekst kulturowy*. Przeł. W. Bialik. Pamiętnik Literacki 2. 1977. 259.

tekście funkcjach upatruje się istoty retoryki, czyli perswazji, która uwzględnia także jej trzy nieodzowne składniki komunikacyjne: „nadawcę”, „odbiorcę” i „mowę”<sup>3</sup>. Z tych samych powodów we współczesnym literaturoznawstwie nierzadko pojawia się również pogląd, że retoryka „to nie tylko zbiór reguł konstrukcyjnych, to także narzędzie analityczne”<sup>4</sup>.

Jeżeli chodzi o tekstową perspektywę, to tradycja retoryczna podsuwa trójdzielny schemat retorycznej mowy: wynajdywanie tematu (*inventio*), kompozycję (*distributio*) i wysłowienie (*elocutio*), z oczywistym współcześnie pominięciem *memoria* i *actio*. Według Jerzego Ziomka, te trzy podstawowe działy retoryki da się uzgodnić z dwudzielną 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 zadomowione 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* obejmuje dwa retoryczne działy, inwencję i dyspozycję (pozajęzykowy poziom kompozycji), a z kolei *le discours* – dyspozycję i elokucję (językowy poziom konstrukcji).

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. 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 ujmują analogiczny model komunikacyjny: autor → narrator (wykonawca) → bohater → słuchacz.

<sup>3</sup> K. Burke, *Tradycyjne zasady retoryki*. Przeł. M. Biskupski. // *Studia z teorii literatury*. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” II. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, 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.

<sup>4</sup> J. Z. Lichański, *Retoryka. Przegląd współczesnych szkół i metod badawczych*. // *Retoryka a literatura*. Pod red. B. Otwinowskiej. Wrocław, 1984. 22.

2.

Powieści Adama Bahdaja, rozpatrywane zgodnie z wypracowaną przez retorykę koncepcją mowy i komunikacji, ujawniają, iż rzeczywiście próbują one ziszczyć perswazyjny zamysł. Problemem do rozważenia pozostaje jakość i skuteczność tej powieściowej perswazji.

Na poziomie kompozycyjnym struktura omawianych dzieł Bahdaja da się sprowadzić do dwóch, spetryfikowanych i w różnych wariantach powtarzanych układów zdarzeń przedstawionych, zwanych schematami fabularnymi. Pierwsza powieść, *Droga przez góry*, odwołuje się do schematu przygodowego, który organizują chronologicznie po sobie następujące sekwencje wydarzeń, tworzące łańcuch wzajemnie sprzężonych przyczyn i skutków. Przy czym na fabularnym schemacie przygody wspiera się jeszcze inny, ważny dla sensów utworu schemat – rozwojowy. Natomiast powieści *O siódmej w Budapeszcie* i *Order z księżycą* oparte są na schemacie kryminalnym, którego rudymenarną zasadę stanowi zagadka i podejmowanie prób jej rozwiązania, przyjmujących postać śledztwa, odkrycia, pościgu i kary, w jakie układają się kolejne sekwencje zdarzeń. Ze względu na rozbudowanie w tych powieściach sekwencji dochodzenia przedstawiony w nich układ wydarzeń zmierza w pewnych partiach ku schematowi przygodowemu.

Z kolei na poziomie konstrukcji takiemu przebiegowi schematów fabularnych konwenuje stosowny kształt opowiadania. Kryminalnemu odpowiada „narracja linearno-powrotna”<sup>5</sup>, której liniowy tok odsyła zarazem do początku opowiadania, w przeciwieństwie do przygodowego, w którym narracja „idzie za porządkiem zdarzeń”, a nie „za porządkiem odkrycia”<sup>6</sup>.

Taka zróżnicowana struktura fabuły i narracji powieści wypełniona została, rzecz jasna, odmienną zawartością fabularną<sup>7</sup>. Jej podobieństwo polega na osadzeniu zdarzeń, o których się opowiada, w wojennych realiach węgierskich, co przy okazji sprzyja ukazaniu dwojakiego losu, który był udziałem Polaków na Węgrzech w trakcie drugiej wojny światowej: tułaczy i kurierów.

*Droga przez góry* przedstawia odyseję dwunastoletniego chłopca, Marcina, pól sieroty, oraz jego ojca, robotnika. Ich wędrówka z przygodami zaczyna się w 1944 roku nad Balatonem, kontynuowana jest w zajętej przez Niemców stolicy Węgier, najpierw w Peszcie, potem w Budzie, kończy zaś przekroczeniem zielonej granicy, udziałem w słowackim powstaniu narodowym i powrotem do okupowanego jeszcze kraju. Natomiast dwie następne powieści łączy nie tylko

---

<sup>5</sup> S. Lasić, *Poetyka powieści kryminalnej. Próba analizy strukturalnej*. Przeł. M. Petryńska. Warszawa, 1976. 67–73.

<sup>6</sup> R. Caillois, *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Przeł. J. Błoński [i in.]. Warszawa, 1967. 168.

<sup>7</sup> H. Markiewicz, *Zawartość narracyjna i schemat fabularny. // Wymiary dzieła literackiego*. Kraków, 1996.

struktura kryminału, lecz również właśnie zawartość fabularna, gdyż obie mają za bohatera tę samą postać polskiego kuriera, Andrzeja, którego zadanie polega na rozwikłaniu zagadki zaginięcia w kurierskiej trasie innych łączników (*O siódmej w Budapeszcie*) oraz na rozwiązaniu zagadki zaginięcia dolarów przekazanych polskiemu podziemiu za pośrednictwem rządowych rezydentów na Węgrzech (*Order z księżycą*). Konieczność wyjaśniania tych zagadek przymusza bohatera do kilkakrotnego pokonywania szlaku Węgry – Polska i z powrotem. W trakcie jednej z tych wypraw pomaga on ocalić życie żydowskiego chłopca.

Rzecz jednak w tym, iż węgierska przygoda *Drogi przez góry* i węgierskie kryminały, jakimi są dwie pozostałe powieści, służą nie tyle informowaniu o Węgrach i Węgrzech, wychowywaniu do podtrzymania przyjaznych, jak się zwykło mawiać, kontaktów z bratankami lub bawieniu przygodowym i kryminalnym opowiadaniem, ile wykorzystane zostały one dla propagowania tzw. komunistycznej ideologii, w najlepszym zaś razie dowodzą prawd dość oczywistych. Retoryka to, jak wiadomo, zespół neutralnych etycznie środków, nastawionych na przekonywanie, ale w tym przypadku raczej niecnie wykorzystanych w celu szerzenia perswazji nie przekonującej, ale propagandowej lub zgoła agitacyjnej, także znanej retoryce.

Wykorzystanie struktury powieści dla takich celów perswazyjnych da się opisać przy pomocy paralelizmu retorycznego, który poprzez system różnorakich powtórzeń rodzi efekt redundancji. Na takim mechanizmie oparte zostało powieściowe przekonywanie w każdym z analizowanych utworów Bahdaja, bo też ów mechanizm nosi znamiona uniwersalnego nośnika perswadowanych sądów.

W najbardziej wyrafinowany sposób został on użyty w *Drodze przez góry*, w której retoryczny paralelizm struktury powieści przygodowej nie dość, że służy propagowaniu słuszności oficjalnej ideologii komunistycznej, to jeszcze w tę służbę zaciąga dwunastoletnie dziecko i jego ojca, robotnika, jak też Węgrów, którzy – co niedwuznacznie się sugeruje – rzekomo gremialnie popierali i krzewili „frazeologiczne szczątki marksizmu, służące do dekoracji totalitarnego imperializmu”<sup>8</sup>, zwane ideologią komunistyczną, skojarzoną na dodatek z antyfasyzmem. Jak wiadomo, najzjadlej zwalczają się pokrewne ideologie. Toteż dobór przygód, które wypełniają fabularny schemat *Drogi przez góry*, prowadzi nie tyle do uzyskania efektu reprezentatywności tułaczego losu Polaków na Węgrzech, ile daje sposobność, by unaocnić proces ich dorastania do rangi członka komunistycznej partii. Ten proces zaczyna się od starań, jakie podejmuje mały chłopiec, bohater powieści, by odkryć przyczyny znikania jego węgierskiego przyjaciela, młodego robotnika budapeszteńskiej fabryki, kończy zaś udział w walkach internacjonalistycznego oddziału partyzanckiego na terenie Słowacji, gdzie pod auspicjami rosyjskiego dowódcy partyzantów ojciec Marcina dostępuje w końcu

---

<sup>8</sup> L. Kołakowski, *Główne nurty marksizmu. Powstanie – rozwój – rozkład*. Londyn, 1988. 788.

w końcu zaszczytu przyjęcia w szeregi komunistycznej organizacji, w czym gorąco sekunduje mu własny syn, który też chce zostać komunistą. To zaledwie dwa epizody, co prawda najważniejsze, początkowy i finałowy, ale też cała fabuła utkana została z wielu innych, podobnych przygód, których osnowę stanowi propagowanie wiadomego „ideolo”.

Taki cel użycia fabularnego schematu przygodowego redundantnie zostaje powtórzony na poziomie opowiadania w różnych sposobach narracyjnego wysłowienia, gdzie również zaznacza się charakterystyczna gradacja. Najpierw są to utrzymane w mowie niezależnej, pozbawione dosłowności odpowiedzi ojca Marcina na dociekliwe pytania pociechy o przyczynę zagadkowych zachowań węgierskiego przyjaciela: „No, jakby ci powiedzieć. Bandi to młody robotnik... Rozmawia ze mną o tym, jak by lepiej urządzić świat, żeby nie było krzywdy”<sup>9</sup>. Następnie sam chłopiec w trakcie jednej z rozmów, prowadzonych z ojcem, dochodzi do wniosku, ujętego w postać retorycznego pytania: „A partyzanci to, jak Bandi, komuniści?” (139). Pojawiają się też cytaty świadomości: „Marcin nie bez trudu odczytywał namazane świeżym wapnem napisy: *Komuniści czuwają*” (220). Przy końcu zaś opowiadania wielu bohaterów już bez żadnych ogródek formułuje komunistyczne hasła w dialogach oraz w mowie zależnej. Co więcej, we wcześniejszych wypowiedziach ku zdumieniu nawet malca za protoplastę komunistów uznany zostaje Janosik (183).

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 potwierdza to, co było do udowodnienia, bez jakichkolwiek dwuznaczności, a więc również bez oznak sceptycyzmu.

Na podobnym mechanizmie paralelizmu retorycznego i w analogiczny sposób efekt redundancji osiągnięty został w dwóch kolejnych powieściach. Przy czym służy on już nie tyle propagowaniu jedynie słusznej ideologii, ile przypominaniu dość oczywistych prawd: są ludzie, którzy mają szczęście<sup>10</sup>, oraz „ze w życiu syćko się piknie wyrównuje”<sup>11</sup>.

Struktura powieści przygody (*Droga przez góry*) lub kryminału (*O siódmej w Budapeszcie* i *Order z księżycyca*) pełni zatem trojaka funkcję. Po pierwsze, kształci, bowiem unaocznia określony pogląd na pewien aspekt świata. Po drugie, czyni to jednak zawsze w odniesieniu do jakiejś hierarchii wartości, które usiłuje zaszczerpić, przeto oddziałuje wychowawczo, jak również – po trzecie – estetycznie, pożytkując się artystycznym uformowaniem dzieła literackiego. Tak zintegrowane funkcje powieści ziszczają wskazany, perswazyjny cel trzech analizowanych utworów, ale chybają innemu, który również wyziera z ich

<sup>9</sup> A. Bahdaj, *Droga przez góry*. Warszawa, 1959. 46.

<sup>10</sup> A. Bahdaj, *O siódmej w Budapeszcie*. Warszawa, 1958. 8. 133.

<sup>11</sup> A. Bahdaj, *Order z księżycyca*. Łódź, 1972. 67.

ustrukturywania. Nie dają one wejrzenia w świat Węgier i Węgrów, wątpić też można, czy pozyskują dla nich przychylność, używając powieściowych konwencji.

Mechanizm retorycznego paralelizmu pokazuje, że zarówno na kompozycyjnym poziomie schematów fabularnych, jak też na konstrukcyjnym poziomie narracyjnego wysłowienia powieści wyłącznie utrwalają obiegowe i uproszczone, by nie rzec, stereotypowe wyobrażenia o kraju nad Cisą i Dunajem oraz jego mieszkańcach. Dotyczy to zresztą każdego wymiaru perswazji – intelektualnego, wychowawczego i estetycznego.

Przedstawiona w *Drodze przez góry* odyseja Marcina i jego ojca daje pretekst, by w ciąg przygód włączyć przede wszystkim takie, które pozwalają ukazać nadbalańską wieś, Peszt, Budę i tzw. Północne Węgry oraz przyjaźnie polskiego chłopca z węgierskim rówieśnikiem i młodym robotnikiem, ale niewiele ponad to<sup>12</sup>. Podobnie rzecz się przedstawia w powieściach *O siódmej w Budapeszcie* i *Order z księżycą*, których kryminalny schemat został po prostu osadzony w obcej, by nie rzec, egzotycznej scenerii węgierskiej, jak nie przymierzając fabuły Agaty Christi w *Orient Expressie* lub *Egipcie*. Poza tym z realiów Węgier wybrano typowe lub raczej właśnie stereotypowe rekwizyty, co najłatwiej dostrzec w narracji. We wszystkich utworach inkrustuje się ją węgierskimi nazwami tradycyjnych potraw (túrós csusza), win (Szürkebarát), papierosów (Symphonia), imionami i nazwiskami (Katica, Gyula, Laci, Molnár), toponimami (szczególnie słowackich miejscowości), zwrotami grzecznościowymi (bácsi, bocsanatot kérek), napomknieniami o węgierskich, soczystych przekleństwach itp. Z uwagi na egzotyczny dla Słowian charakter języka ugrofińskiego takie, raczej nieliczne reprezentowane, węgierskie słownictwo zostało nawet skwitowane w *Drodze przez góry* obiegową opinią, wypowiedzianą przez Polaka w rozmowie z rodakiem: „A niech tę madziarską mowę licho weźmie, język można połamać” (55). Z przeszłości Węgier przypomina się co najwyżej Petőfięgo i „Apó Bem”, aktualną zaś sytuację polityczną reprezentuje madziarski Komitet Pomocy Polskim Uchodźcom na Węgrzech oraz występujące w nazwie tej organizacji słowo „menekült”.

Tę dążność do paralelnego powtarzania obiegowego wyobrażenia Węgier i na fabularnym, i narracyjnym poziomie wszystkich trzech utworów dobitnie pokazuje powieściowy wizerunek węgierskiej stolicy. Jej niewątpliwie piękne

---

<sup>12</sup> W przywoływanym już szkicu István D. Molnár pisze: „Za ciekawsze i bardziej wartościowe możemy uważać codzienne fragmenty obu utworów [*O siódmej w Budapeszcie* i *Order z księżycą*], świadczące o gruntownej znajomości społeczeństwa węgierskiego oraz poglądów i nastroju politycznego Węgrów” (19–20). Należy dodać, że w *Drodze przez góry* to doświadczenie codziennego dnia Węgier czasu wojny przybiera niekiedy udatny, metaforyczny kształt językowy: „Tęsknił [Marcin] za rozległym widokiem Balatonu, za pachnącymi zagajnikami, szumem smukłych topoli, usypiającą melodią rozkołysanych szuwarów. Zdawało mu się, że słońce, powietrze i zieleń wydaje się tutaj [w Peszcie] na kartki, tak jak chleb, smalec i mięso” (44–45).

dzielnice, ale nawet fabryczne, mają we wszystkich dziełach tylko pocztówkowy, landszaftowy, cokolwiek podretuszowany urok, wyrażany przy tym podobnymi, a więc stereotypizującymi określeniami.

*Droga przez góry:* „Z tarasu rozciągał się rozległy widok. Dunaj, między wzgórzami Budy, połyskiwał w promieniach słońca jak smuga rtęci. Palily się wieże i strome, miedziane dachy Królewskiego Zamku. Białe wille wyglądały stąd jak gniazda jaskółcze przylepione do cieniściego stoku. Nad Cseplem, rozległą wyspą ujętą w ramiona Dunaju, snuły się dymy. Wysokie kominy fabryk wyrzucały sine kłęby. Lśniły wielkie, srebrne zbiorniki z ropą naftową” (46). *O siódmej w Budapeszcie:* „Andrzej szedł naddunajskim bulwarem [...]. Z przyjemnością patrzył na dobrze mu znaną panoramę Góry Zamkowej. Ciężko ciosane mury Baszty Rybackiej, koronkowa wieża Kościoła Koronacyjnego, podobna do minaretu wieża Królewskiego Archiwum, połyskujące w słońcu dachy Zamku” (130). *Order z księżycą:* „Ulice Budy zalane słońcem. Niebo gołębiosine, rozpostarte nad koronkową panoramą Góry Zamkowej, a w dole Dunaj sunący cicho, mętny od wiosennego przyboru” (13).

Wychowawczy zamiar posłużenia się takim estetycznie schematycznym i poznawczo stereotypowym obrazem Węgrów i Węgier najłatwiej dostrzec, gdy się uwzględni komunikacyjne okoliczności – zewnątrz – i wewnątrztekstową. Zacząć wypada od tej pierwszej, którą 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, nie wycofuje się z powieści. Przy czym w każdej z powieści narratorskie medium konsekwentnie zachowuje ogląd świata ujmowany z perspektywy tylko jednego bohatera, który przez to staje się poniekąd dopuszczonym do głosu wykonawcą, jak też nie wyznacza językowo odbiorców dzieła, co również można uznać za charakterystyczną cechę tych utworów. 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<sup>13</sup>, dzięki czemu obraz działających postaci i całego świata przedstawionego ma też zyskiwać na wiarygodności. Rzecz jednak w tym, iż wizerunek powieściowych bohaterów wcale takiego efektu nie daje, ponieważ układa się w czarno-białą dychotomię, jakkolwiek utwory nie zdradzają ambicji ani baśniowych, ani parabolicznych.

Węgrzy, o ile pojawiają się w powieściach, to i w toku narracji, i w porządku zdarzeniowym są ukazywani jako bohaterowie pozytywni. W negatywnym świetle przedstawia się Węgrów, ale głównie niemieckiego

---

<sup>13</sup> Zob. S. Eile, *Perspektywa narracyjna a zagadnienie autorstwa. // Światopogląd powieści*. Wrocław, 1973. 19.

pochodzenia, inni proniemieccy schodzą na dalszy plan lub w ogóle się nie pojawiają.

„Ciocia Katica dzieliła ludzi na dwie kategorie: na dobrych i złych. Innego podziału nie uznawała” (9) – ten pogląd zdaje się podzielać również nastoletni bohater *Drogi przez góry*. Co istotne, to z jego właśnie perspektywy prowadzi się narrację i jego młodym wiekiem można tłumaczyć tę szlachetną w intencjach, ale niewątpliwie uproszczoną klasyfikację antropologiczną i moralną, która glajchszaltuje również inne nacje (dobry Ukraińiec, Rosjanin, Słowak, nawet Anglik, bo antyfaszysta, kontra źli Niemcy), których reprezentantów napotyka w swej odysei poznający dopiero ludzi małaolat. Podobnego wytłumaczenia nie sposób znaleźć w odniesieniu do dwóch następnych powieści, w których ogląd świata ograniczony został do perspektywy również tylko jednego bohatera, ale już dorosłego i doświadczonego człowieka. Tym niemniej *O siódmej w Budapeszcie* i *Order z księżycą* zarówno w narracji, jak też w fabule także unaoczniają i utrwalają narodowe stereotypy Węgra-bratanka, konfrontowane na dodatek z podciągniętymi pod szablon kreacjami zdradzieckiego Słowaka (*O siódmej w Budapeszcie*, 94) i złodziejskiego Cygana o typowych zresztą nawet rysach twarzy i charakteru (*Order z księżycą*, 79). W tych dwu powieściach wyłącznie Polacy jawią się nieodbitymi od sztancy, nie papierowymi postaciami, lecz „żywymi ludźmi”, bowiem są wśród Polaków i dobrzy, i źli – wciąż używając klasyfikacji cioci Katica. To jednak owa symplifikująca, niezniuansowana i naiwna klasyfikacja wyraźnie w powieściach dominuje, a poprzez swą nachalność niweczy ich dydaktyczny zamiar.

Absurdem trąci czynienie autorowi powieści zarzutu, że czegoś nie uwzględnił. Jednak przyjęty, zgodny z regułami retoryki, komunikacyjny punkt widzenia dopuszcza taką możliwość. A wewnątrz- i zewnątrzpowieściowe uwarunkowania komunikacji każą powieści Bahdaja uznać za straconą szansę na chociażby aproksymację złożonej z natury rzeczy wiedzy przede wszystkim o Węgrzech, rzeczywiste wychowanie ku braterstwu narodów i atrakcyjne wykorzystanie powieściowych konwencji, czyli na ziszczenie perswazyjnego celu dzieła.

Kreacja zarówno podmiotu autorskiego i wszechwiedzącego narratora, jak też bohaterów-wykonawców, z których perspektywy snuje się narrację i przedstawia ogląd świata, dowodzi, że we wszystkich trzech powieściach nie wykorzystano należycie autorytatywnej wiedzy narratora oraz przypisanej prowadzącym bohaterom znajomości języka węgierskiego. Władanie tym językiem dawało im, przynajmniej potencjalnie, dostęp do hermetycznej kultury węgierskiej, której przybliżenie nakierowane zostało niewątpliwie na polskich, młodych „słuchaczy”, choć językowo niewykreowanych, bo czemuż innemu miałyby służyć wplecione w tok narracji wyjaśnienia, dotyczące chociażby obyczajowości Madziarów, lub podawane pod tekstem przypisy. Uczestnicy wewnątrz-

powieściowej komunikacji poprzestają jednak wyłącznie na myślowych schematach i tymi stereotypami zadowolić musi się audytorium.

Tę straconą, poprzez stereotypizację, szansę jeszcze łatwiej dostrzec, jeśli uwzględnimy zewnętrzną relację komunikacyjną, którą ujmuje model: nadawca (wykonawca) → tekst → odbiorca prymarny → odbiorcy sekundarni. Dla zrekonstruowania tych relacji pomocne stają się również przywołanie kontekstowych i konsytuacyjnych uwarunkowań, które w czasach PRL determinowały funkcjonowanie powieści także Adama Bahdaja.

Jak dowodzą kompetentne źródła<sup>14</sup>, empiryczny autor *Drogi przez góry, O siódmej w Budapeszcie* i *Orderu z księżycą*, w roli nadawcy, miał wszelkie dane po temu, by w swoich dziełach o tematyce węgierskiej wyjść poza stereotyp „bratanka”. W czasie okupacji pisarz przebywał na Węgrzech. Tam właśnie, współpracując z emigracyjną polską prasą, rozpoczął swoją twórczość literacką, ale też translatorską. W swym dorobku ma wiele przekładów węgierskich powieści i dramatów, co stanowi solidną przesłankę, przemawiającą za tezą, iż dobrze zdołał on poznać węgierską kulturę w najszerszym tego słowa rozumieniu, ale niewiele śladów tej wiedzy zawierają te powieści Adama Bahdaja, które przeznaczone były dla młodzieży.

Sęk jednak również w tym, że młodzi czytelnicy tylko formalnie byli prymarnymi odbiorcami dzieł tego pisarza, jak też wielu innych, w tym adresowanych do dorosłych. Faktycznie, wbrew komunikacyjnym zasadom znanym retoryce, taką rolę odgrywali, w większości niejawni, odbiorcy instytucjonalni, przede wszystkim urząd cenzury, który od 1945 aż do jego likwidacji w roku 1989, niewolniczo kopiując radzieckie wzorce analogicznej instytucji, wraz z hierarchicznie rozbudowanym aparatem kontrolnym, sprawował wszechwładną pieczę nad wszelkimi publikacjami<sup>15</sup>. Ta zamiana ról po odbiorczej stronie komunikacji determinowała oficjalny obieg literatury w Polsce, przeto w dużym stopniu tłumaczy również kształt między innymi młodzieżowych powieści, w tym także – Adama Bahdaja. Dla przybliżenia tej kwestii trzeba przywołać konsytuację i kontekst.

Konsytuacyjne okoliczności funkcjonowania zwłaszcza pierwszych wydań dzieł Bahdaja określa przede wszystkim czas ich druku, bowiem poczynania

---

<sup>14</sup> S. Frycie, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945-1970*. T. I. Warszawa, 1978. *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa, 2000.

<sup>15</sup> Tę złożoną sytuację komunikacyjną polskiego „społeczeństwa zamkniętego”, różną od sytuacji chociażby na Węgrzech, gdzie przez długi czas nie było instytucji cenzury, obrazować może taki oto model: „nadawca instytucjonalny I – władze partyjne i państwowe (jawny) → nadawca instytucjonalny II – Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk oraz cenzorzy (utajniony) → nadawca instytucjonalny III – redakcja (jawny) → nadawca bezpośredni – dziennikarz (jawny) → rzecznik opinii (jawny) → odbiorca”. A. M. Lewicki, P. Nowak, *Manipulacja językowa w mediach*. In: *Język w mediach masowych*. Pod red. J. Bralczyka i K. Mosiołek-Kłosińskiej. Warszawa, 2000. 37.

cenzury zawisłe były w głównej mierze od koniunktury politycznej<sup>16</sup>. Ta zaś, od tuż powojennego okresu stopniowego narastania terroru w życiu publicznym oraz upolitycznienia sztuki, po 1949 roku doprowadziła do narodzin stalinizmu i socrealizmu. Ten okres trwał w Polsce, odmiennie niż w innych tzw. demoludach, aż do 1956 roku. Nie dziwi zatem, że *Droga przez góry*, powieść wydana po raz pierwszy właśnie w 1956 roku, mieści się w narzuconym kanonie powieści tendencyjnej<sup>17</sup>, w przeciwieństwie do utworów *O siódmej w Budapeszcie* i *Order z księżycą*, które ukazywały się w latach następnych (1957, 1958), czyli już po przełomie październikowym, którego jednym z objawów była polityczna odwilż i chwilowe złagodzenie rygorów cenzury. Kolejne ich zaostrenie w dobie małej stabilizacji nigdy nie osiągnęło rozmiarów z czasu stalinowskiego terroru i socrealistycznego dyktatu, toteż między innymi wspomniane powieści Bahdaja mogły być wznawiane, jak również wydawane nowe, które dalekie były już od jakichkolwiek politycznych serwitutów. Nie zmienia to jednak faktu, że węgierskie utwory drukowano bez korekt, więc nie napomykały one nawet o „czwartym rozbiórce” Polski, jednej z przyczyn tułaczki bohaterów *Drogi przez góry*, ani też nie wyjaśniały, jaki to polski rząd przez swych węgierskich rezydentów wysyłał kuriera na szlak Węgry – Polska (*O siódmej w Budapeszcie* i *Order z księżycą*). Nie czyniły tego z przyczyn cenzuralnych, czyli *de facto* politycznych, na czele z serwilizmem w stosunku do ZSRR. Z powodu tych samych obostrzeń powieści nadal upowszechniały również między innymi internacjonalistyczne lub obiegowe wyobrażenia Węgrów i Węgier, czemu sprzyjało chociażby przemilczanie nazwiska regenta Horthyego, procesu wojennej odbudowy Wielkich Węgier oraz innych skomplikowanych powodów, dla których na przykład węgierscy honwedzi walczyli pod Stalingradem u boku armii niemieckiej, o czym akurat w powieściach z dezaprobatą się wspomina.

Po odbiorczej stronie konsytuacyjnych uwarunkowań komunikacji nie tylko cenzura, pozostając posłusznym narzędziem monopolistycznej władzy politycznej, wywierała determinujący wpływ na kształt dzieł literackich.

<sup>16</sup> Czarna księga cenzury PRL. T. 1. Londyn, 1977. t. 2. Londyn, 1978; S. Barańczak, *Dlaczego „Zapis”*; „Zapis” 1, 1977. M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1945–1981*. Londyn, 1989. *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*. T. 1-2. Pod red. J. Kosteckiego, A. Brodzkiej. Warszawa, 1992. O. S. Czarnik, *Między dwoma sierpniami. Polska kultura literacka w latach 1944–1980*. Warszawa, 1993. *Główny Urząd Kontroli Prasy 1945-1949*. Oprac. D. Nałęcz. Dokumenty do dziejów PRL 6, Warszawa, 1994. M. Fik, *Cenzor jako współkreator*. // *Literatura i władza*. Pod red. B. Wojnowskiej. Warszawa, 1996; D. Jarosz, *Zapisy cenzury z lat 1948–1955*. Regiony 3, 1996. T. Drewnowski, *Cenzura PRL a współczesne edytorstwo*. Teksty Drugie 6. 1997. J. Hobot, „Trzeci obieg” literatury: *Cenzor jako odbiorca poezji nowofalowej*. Teksty Drugie 3. 1998. R. Nycz, *Literatura polska w cieniu cenzury*. (Wykład). Teksty Drugie 3. 1998. *Granice wolności słowa*. Pod red. G. Miernika. Kielce – Warszawa, 1999.

<sup>17</sup> W. Tomasiak, *Polska powieść tendencyjna 1949–1955. Problemy perswazji literackiej*. Wrocław, 1988.

Cenzuralnym zakazom i nakazom podporządkowana była również praktyka wydawnicza i działalność krytycznoliteracka. Zarówno upaństwowione oficyny, jak też krytycy realizowali polityczne dyrektywy, czemu sprzyjał fakt, że wydawnictwa były ściśle wyspecjalizowane w zależności od audytorium, do którego adresowały swoje książki, a w ich ocenie krytycznoliteracka publicystyka narzucała jednoznacznie polityczne kryteria, oczywiście zmienne, bo zależne od wahań koniunktury politycznej. Wiele przemawia za tym, że w odniesieniu do literatury dla dzieci i młodzieży ten system ukrytych bądź jawnych odbiorców formalnie sekundarnych, a faktycznie prymarnych był szczególnie czujny i wymagający, o czym świadczą chociażby stosowne artykuły<sup>18</sup>. Takiej presji odbiorczej podlegać musiały również powieści Adama Bahdaja, wydawane z reguły w Naszej Księgarni, Państwowym Wydawnictwie Literatury Dziecięcej, co nie znaczy, że przez sito tej oficyny nie przepuszczano książek, które z „literaturą dziecięcą” niewiele miały wspólnego. Przykładem powieść *O siódmej w Budapeszcie*, która nie jawi się dziełem ani o młodzieży, ani dla młodzieży. W tym przypadku działa raczej inne kryterium – automat wąskiej specjalizacji lub zaszufładowania pisarzy, którzy zapominali też niekiedy o znanej Gogolowskiej zasadzie, że dla dzieci należy pisać tak jak dla dorosłych, tylko lepiej.

Nie tylko zresztą polityczne, cenzuralne, wydawnicze i krytycznoliterackie uwarunkowania, choć determinujące, pokazują, że Bahdajowe powieści dla młodzieży są straconą szansą na wyjście poza stereotypy narodowe. Dowodzą tego również konteksty.

Najbliższy stanowi pisarski dorobek Adama Bahdaja. Jego twórczość obejmuje wiele innych, pozbawionych tematyki węgierskiej, upolitycznionych (*Ich pierwszy start*, 1951, *Skalista ubocz*, 1953), ale też udanych powieści dla młodzieży, jak na przykład zekranizowane *Do przerwy 1:0* (Nasza Księgarnia, 1957), *Wakacje z duchami* (Nasza Księgarnia, 1962) czy *Podróż za jeden uśmiech* (Nasza Księgarnia, 1964), oraz kilka kryminałów opublikowanych pod pseudonimem Dominik Damian. Niestety, w węgierskich powieściach Bahdaja nie doszło do szczęśliwego połączenia jego pisarskich talentów.

Kolejny kontekst stanowią powieści innych twórców literatury dla dzieci i młodzieży, których książki również noszą ślady czasów, w jakich powstawały, a oparte są na podobnej powieściom Bahdaja strukturze przygody i kryminału. Przykładem są chociażby utwory Edmunda Niziurskiego: upolityczniona *Księga urwisów* (Nasza Księgarnia, 1954) z jednej strony, z drugiej natomiast – bezpretensjonalne *Niewiarygodne przygody Marka Piegusa* (Nasza Księgarnia,

---

<sup>18</sup> M. Gutry, *Polska literatura dla dzieci 11–14-letnich*. Ruch Pedagogiczny 4, 1947. K. Kuliczowska, *Równouprawienie i specyfika*. Życie Literackie 21. 1953. J. Z. Jakubowski, *O niektórych problemach literatury dla dzieci i młodzieży*. Ruch Pedagogiczny 5. 1962. Z. Białek, *Ideowe i artystyczne właściwości prozy dla młodzieży o tematyce wojennej i okupacyjnej*. In: *Recepcja literatury dziecięcej i młodzieżowej w szkole podstawowej*. Kielce, 1974.

1959) i *Sposób na Alcybiadesa* (Nasza Księgarnia, 1964). W przeciwieństwie do dzieł Bahdaja, trafiły one na szkolne listy lektur, co nie stanowi bezpośredniego świadectwa poczytności i atrakcyjności tych utworów (w istocie niemałej), ale pośrednio wskazuje na ich poznawczą, wychowawczą i estetyczną wartość, niezależnie już od kryteriów, jakimi dawniej i współcześnie kierowano się przy układaniu literackiego kanonu dla uczniów.

Dla węgierskich powieści Adama Bahdaja, adresowanych do młodzieży, następnym ważnym kontekstem są dostępne w Polsce źródła dotyczące kultury Węgier, zwłaszcza związków węgiersko-polskich, oraz literackie tradycje polskiego piśmiennictwa o Madziarach. Te pierwsze, przy pozorach bogactwa, dalekie są, jak to zwykle się mawiać, od wyczerpania tematu, nierzadko też owych trudniejszych nie podejmują, co nie może dziwić, gdyż powstawały w czasie propagandowego i bezproblemowego internacjonalizmu, więc musiały z reguły poprzestawać na powszechnie aprobowanym w Polsce obrazie Węgra-bratanka<sup>19</sup>. Nieco inaczej i lepiej rzecz się przedstawia w nowszych wydawnictwach, które zostały opublikowane po 1989 roku<sup>20</sup>.

W historii literatury polskiej natomiast, jak dowodzi István D. Molnár, pierwszy, „bogatszy obraz Węgier i Węgrów” kreślą powieści Teodora Tomasa Jeża *Szandor Kowacz* (1859) oraz *Ci i tamci* (1887). Co istotne, już w nich pojawiają się często również później używane w polskich dziełach literackich

<sup>19</sup> *Przyjaźnie i antagonizmy. Stosunki Polski z państwami sąsiednimi w latach 1918–1939*. Pod red. J. Żarnowskiego. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk, 1977. *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków literackich*. Pod red. I. Csaplárosa. Warszawa, 1978. *Z dziejów polsko-węgierskich stosunków historycznych i literackich*. Pod red. I. Csaplárosa, A. Sieroszewskiego. Warszawa, 1979. *Polsko-węgierskie stosunki kulturalne 1948–1978*. Pod red. Cs. Gy. Kissa, H. Pabiniaka. Budapeszt, 1980. t. Olszański, *Spotkania z Węgrami*. Warszawa, 1982. I. Csapláros, *Bratankowie w krzywym zwierciadle. Antologia anegdot polsko-węgierskich i innych historyjek wierszem pisanych*. Warszawa, 1986. A. Nawrocki, *Szamanizm a Węgrzy*. Warszawa, 1988. R. Dzieszyński, *Polak, Węgier....* Warszawa, 1988.

<sup>20</sup> *Polono-Hungarica*, Budapeszt [coroczne tomy]. *Węgrzy, Polacy a ich sąsiedzi. Studia historyczne i literackie*. Pod red. I. D. Molnára. Warszawa 1990. *Polscy pisarze-uchodźcy a Węgry*. Pod red. I. D. Molnára. Warszawa, 1991. *Polskim piórem o węgierskim październiku. Antologia*. Wybór i wstęp I. D. Molnár. Poznań, 1996. *Węgry – Polska w Europie Środkowej. Historia – literatura. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Wacława Felczaka*. Pod red. A. Cetnarowicza, Cs. G. Kissa, I. Kovácsa. Kraków, 1997. *Polska i Węgry w kulturze i cywilizacji europejskiej*. Pod red. J. Wyrozumskiego. Kraków, 1997. *Tematy węgierskie*. Pod red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz. Lublin, 1997. M. Vámos, M. Sárközi, *Poradnik ksenofoba. Węgrzy*. Przeł. A. Podstawczyński. Warszawa, 1999. *Wspomnienia polskich uchodźców na Węgrzech w latach 1939–1945*. Warszawa, 1999. M. Ostojka-Mitkiewicz, „Wojna jest grzechem”. *Przykłady braterstwa polsko-węgierskiego w okresie II wojny światowej*. Warszawa, 2001. *Polacy i Węgrzy w Europie. Język, literatura, kultura – paralele i kontakty*. Pod red. L. K. Nagya. Debrecen, 2001.

„rekwizyty środowiska węgierskiego (picie wina, gulasz z papryką, czardasz w wykonaniu orkiestry cygańskiej, no i ogniste Węgierki)”<sup>21</sup>. Nie mniej istotne wydaje się, że zapewne pod wpływem właściwego dla XIX stulecia procesu kształtowania poczucia przynależności narodowościowej powieści Jeża dają też jedno z pierwszych charakterystyk nacji, które nie zawsze, jak w przypadku Cyganów, przybierają kształt nieweryfikowalnego stereotypu.

O Węgrach można w *Szandorze Kowaczu* przeczytać między innymi:

„Madziar-ember musi mieć koniecznie ostrogi, a szczególnie występując w czardaszu. Jest to narodowe uprzedzenie, posunięte do tego stopnia, iż Węgrzy mniemają, jakoby ich kraina miała osobnego swego boga i jakoby bóg węgierski nosił ostrogi i ubierał się po huzarsku. Jest w tym jakiś zbytek wyobrażeń pogańskich, które chrześcijaństwo tylko zmodyfikował, lecz ich bynajmniej nie zatarł. Madziar ma siebie za najszlachetniejszą w całej ludzkości istotę, a wszystko swoje uważa za najlepsze i chociażby mu perswadował i dowiódł jak najdokładniej, że chodzącemu piechotą człowiekowi niepotrzebne są ostrogi, a w tańcu zawadzają, Węgier wysłucha, przekona się, ale ostróg nie zrzuci”<sup>22</sup>.

Niestety, podobnie wnikliwych i celnych spostrzeżeń, niezależnie od zmian epok oraz ich atrybutów, ani narracja, ani fabuła powieści Bahdaja nie przynosi.

Kontekstowe i konsytuacyjne uwarunkowania komunikacji literackiej dowodzą, że powieści Adama Bahdaja, nawet w aspekcie ich węgierskich tematów, determinował nie tyle młodociany odbiorca, ile "nienaturalny" wpływ polityki na literaturę, także, a może zwłaszcza, dla dzieci i młodzieży. Jej perswazyjny charakter, przejawiający się kształcącym, wychowawczym i estetycznym oddziaływaniem, naznaczony był ukrytą skazą. Nadawca, w każdej z ról, inaczej niż to nakazują zasady retoryki, nie mógł brać pełnej odpowiedzialności za swoje poczynania, gdyż dzielił ją z ukrytym odbiorcą, który ograniczał wolność wypowiedzi, jeden z podstawowych warunków skutecznego przekonywania, o czym czytelnik, szczególnie młody, nie mógł wiedzieć.

### 3.

Powieści Adama Bahdaja chybiają swego celu nie tylko z powodu politycznych determinant komunikacyjnych, które sprawiają, że pojawia się w nich, jak powiada Kwintylian, "coś nieuwarunkowanego szlachetnością mówcy", co powoduje, że „tam, gdzie sprawa nie jest słuszna, nie ma też retoryki”<sup>23</sup>. Inne przyczyny można przybliżyć, odwołując się do dwóch zasadniczych celów, doraźnego i dalekosiężnego, które według retorycznej teorii realizować powinna rzetelna perswazja.

<sup>21</sup> I. D. Molnár, *Polskim piórem o węgierskiej przeszłości*. 8.

<sup>22</sup> T. T. Jeż, *Szandor Kowacz. Szkic*. Warszawa, 1959. 23.

<sup>23</sup> M. F. Kwintylian, *Kształcenie mówcy. Księgi I, II i X*. Przeł. M. Brożek. Warszawa, 2002. 227.

Pierwszy cel ma pragmatyczny charakter i wiąże się z oddziaływaniem na postawę odbiorcy za pośrednictwem mowy, w przypadku dzieła literackiego na przykład powieści, która stanowi wykładnik określonego światopoglądu. Celem doraźnego powieści Adama Bahdaja dwójako nie ziszczają. Z jednej strony, wykorzystując w *O siódmej w Budapeszcie* i *Order z księżycą* strukturę kryminału, te utwory nie uwzględniają przede wszystkim kryterium wieku swoich odbiorców. Arystoteles, odpowiadając w *Retoryce* na pytanie, jak uzyskać wpływ na słuchacza ze względu na jego wiek, dowodził między innymi, że „Charakter ludzi młodych określa namiętność” – w każdym znaczeniu słowa „namiętność”. Kryminalny zaś schemat fabularny, także w powieściach dla młodzieży Bahdaja, odwołuje się nie do uczuć, lecz do rozumu czytelników, gdyż światopoglądowy fundament kryminału stanowi przywrócenie intelektualnego (i moralnego) ładu, przejściowo tylko zakłóconego przez zagadkę. Lepiej pod tym względem jawi się *Droga przez góry*, w której struktura powieści przygody zdaje się zaspokajać niestałe namiętności młodych czytelników, gdyż jak przenikliwie zauważa Arystoteles: „Na ile gwałtowne są ich pragnienia, na tyle krótkie”<sup>24</sup>.

Z drugiej natomiast strony, doraźny aspekt oddziaływania w powieściach Bahdaja zawodzi częściowo również z powodu przekroczenia retorycznej zasady „wahania między informacją a redundancją”, na którą wskazuje Umberto Eco<sup>25</sup>. Wedle teorii retoryki chwiejna równowaga między tym, co się wie, a tym, czego się nie wie, a do czego chce się przekonać, wynika z podstawowych reguł języka oraz sztuki. Pierwsze, elementarne, odnoszą się do wszystkich tekstów utrwalonych w języku; drugie, które w przypadku sztuki słowa składają się na kulturę literacką, dotyczą tekstów uznawanych za artystyczne. W nich zaś, ze względu na zakładaną skuteczność perswazji, owe reguły powinny być respektowane na każdym, inwencyjnym, dyspozycyjnym i elokucyjnym poziomie wypowiedzi, dlatego też musi ona oscylować między hipotetycznymi skrajnościami tekstu w pełni innowacyjnego, który „byłby całkowicie niezrozumiały dla odbiorcy jako pozbawiony odniesień do wspólnej nadawcy i odbiorcy (inaczej: autora i czytelnika) kultury literackiej”, a brakiem wszelkiej wynalazczości; „tekst taki byłby tożsamy z banałem”. Nie osiągając w praktyce żadnej z tych teoretycznych skrajności retoryka pozostawia nadawcy szansę wyboru, ponieważ „liczba kombinacji, jaką może z ograniczonej liczby elementów stworzyć biegły retor, jest nieograniczona”<sup>26</sup>, ale też, będąc wysoce znormatywizowanym zbiorem prawideł, retoryka daje nadawcy i odbiorcy nieodzowne „instrumenty porozumienia wewnątrz danej wspólnoty kulturowej”<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*. Przeł. H. Podbielski. Warszawa, 1988. 184.

<sup>25</sup> U. Eco, *Nieobecna struktura*. Przeł. A. Weinsberg, P. Bravo. Warszawa, 1996. 102–103.

<sup>26</sup> J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, 17.

<sup>27</sup> J. Ziomek, *O współczesności retoryki*. // *Prace ostatnie*. Warszawa, 1994. 133.

Jeżeli uznać, że takie wahania między ekstremami innowacyjności i banału są udziałem również utworów Bahdaja, to w nich szala przechyla się raczej na stronę braku wynalazczości. W tych utworach przeważa utrwalanie zastanej wiedzy, a nie chęć jej przebudowywania, odwołania do powszechnych mniemań oraz ich utwierdzanie, a nie modyfikacja. Jakakolwiek byłaby prawda na przykład o tzw. charakterze narodowym, to na pewno jest ona bardziej złożona, niż to powieści przedstawiają, co nietrudno dostrzec w posługiwaniu się uproszczonym obrazem Węgrów. A że literatura dla dzieci i młodzieży może wykraczać poza myślowe, wychowawcze i estetyczne schematy, przekonuje chociażby lista książek promowana w kampanii społecznej „Cała Polska czyta dzieciom”<sup>28</sup>.

Oprócz doraźnego, retoryka wyróżnia także ogólny cel perswazji, który wiąże się z jej etycznym ideałem. Wyznaczenia takowego powieściom Adama Bahdaja nie sposób odmówić, skoro propagują na przykład przyjaźń między narodami. Wątpliwe jednak, by te dzieła faktycznie zbliżyły się ku ideałowi greckiej *paidei*<sup>29</sup>, który został „zastąpiony przez Cycerona wyrazem *humanitas*”<sup>30</sup>, co znowu najłatwiej, bo w wyostrzeniu, postrzec można na przykładzie powieściowego stereotypu Węgier i Węgrów.

Do tych powieści doskonale przystają słowa Czesława Miłosza: „Polacy, gdziekolwiek mieszkają i jakimkolwiek hołdują poglądom, mają tradycyjną miłość do Węgrów, ale o Węgrzech nie wiedzą prawie nic. Odnosi się to nie tylko do odległej przeszłości tego kraju [...], ale również do przeszłości bliskiej i teraźniejszości”<sup>31</sup>. Podobnie, lecz dosadniej kwestię niczym nieuzasadnionego upodobania, jakie w madziarskiej nacji znajdują mieszkańcy kraju nad Wisłą, ujmuje Jerzy Giedroyc, który w pewnym wywiadzie stwierdził, iż Polaków cechuje „wiecznie niechętny, niesłuchanie lekceważący czy pogardliwy stosunek do wszystkich mniejszości, wszystkich sąsiadów – z irracjonalnym wyjątkiem dla Węgrów. Może dlatego, że kontakty z nimi były najłabsze i ograniczały się niemal do picia wina. Ale kogo pan weźmie – Czechów nie znosiliśmy, Ukraińcami się gardzi, Rosjanami się gardzi, Rumunów uważa się za złodziei. W Polsce Ludowej to wszystko się jeszcze pogłębiło”<sup>32</sup>.

Jeżeli zaufać diagnozom tych dwu wybitnych Polaków, jeśli przyjąć też, że węgierskie powieści Adama Bahdaja, przeznaczone dla polskiej młodzieży, mogły tę sytuację zmienić, to utrwalając wyłącznie stereotypową sympatię dla bratanków, takiej zmiany nie dokonały. „Nienagrodzona szkoda, Polaku”.

<sup>28</sup> <http://www.calapolskaczytadzieciom.pl>

<sup>29</sup> T. Sinko, *Literatura grecka*. Kraków, 1932. 150.

<sup>30</sup> M. Korolko, *Sztuka retoryki*. 36.

<sup>31</sup> Cyt. za: J. Kochanowski, *Węgry. Od ugody do ugody. 1867–1990*. Warszawa, 1997. 7.

<sup>32</sup> *Rozmowa z Jerzym Giedroyciem sprzed dwunastu lat. // „Zostało tylko słowo...”. Wybór tekstów o „Kulturze” paryskiej i jej twórcach*. Lublin, 1990. 75.

## Abstract

### What should Polish youth know about Hungary and the Hungarians? Rhetorical analysis of Adam Bahdaj's novels

The article presents three novels dealing with Hungarian themes by Adam Bahdaj, a Polish writer, an author of juveniles and novels for children: *Droga przez góry* (1956), *O siódmej w Budapeszcie* (1957) and *Order z księżycy* (1958). The persuasive character of the novels and their clearly defined addressee make it possible to use the universal instrument of analysis suggested by presently modified classical theory of rhetoric.

Rhetoric offers a tripartite mode of the text (*inventio, distributio, elocutio*), that was adapted to a dualistic narratological structure of prose works of art based on story and plot. Rhetoric 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 conception of the 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).

Rhetorical analysis of these three Bahdaj's novels points out that their persuasive intention was not fully accomplished. The modes of adventure novel and detective novel served as a tool to propagate the only right communist ideology, or to remind of rather banal truths. This propaganda dimension of narrative persuasion explains to a great extent the influence of communicative relations, as young readers appeared to be actually secondary, not primary readers of the novels. In fact, it was the institution of censorship and elaborate system of control (publishers and literary critics) that functioned as the first fictive readers. They served as a tool in the hands of the political authorities of Polish People's Republic.

It is due to political factors predominantly that Bahdaj's novels fail to achieve two basic goals: the immediate and the far-reaching one. According to the theory of classical rhetoric, they should be realized by means of reliable persuasion. This can be easily exemplified in the images of Hungary and the Hungarians presented in the novels. The pragmatic goal was not reached because the character of the novels as a rule disregard their readers' age. Moreover, the balance between the innovative sphere and banality of the rhetorical message was lost; generally, the novels do not reconstruct the knowledge but confirm routine and commonplace images – for instance that of stereotypical Hungarian – Polish fraternity. This is why the novels failed to accomplish the far-reaching goal, the one stated in the ethical ideal *paidei* (*humanitas*). Adam Bahdaj's Hungarian juveniles failed to change the situation so accurately commented by Czesław Miłosz: "Wherever they would live and whatever beliefs they would hold, Poles have traditional affinity towards the Hungarians, knowing almost nothing about them. Not only does it refer to the distant past of this country [...] but to the near past and presence as well".

## SŁOWEŃSKI POETA LOJZE KRAKAR A POEZJA POLSKA

SZÍJÁRTÓ Imre

Z bogatej twórczości Lojze Krakara (1926–1995) wyróżniamy w tej rozprawie takie kontakty, które łączą słoweńskiego poetę, tłumacza, eseistę i autora prac naukowych z literaturą i kulturą polską. W pierwszej części zostanie omówiona polonistyczna działalność Lojze Krakara, w drugiej natomiast porównamy twórczość Tadeusza Różewicza (1921) i słoweńskiego pisarza. Różewicz był jednym z tych polskich twórców, do których Krakar zwrócił się nie tylko jako tłumacz, ale jako poeta – stąd rozmaite związki pomiędzy dwoma pisarzami.

Działalność Lojze Krakara jest związana z literaturą polską w szerszym znaczeniu, więc jego dorobek poniżej definiujemy poprzez osobiste kontakty i odczucia wypływające z lektur. Przez zawodowe zainteresowanie dochodzimy do bardziej precyzyjnego obrazu wpływów, do tych inspiracji, które kryją się w głębszych nurtach poetyckiej twórczości Krakara.

W drugiej części tego studium większą uwagę poświęcamy twórczości Lojze Krakara. Tłumaczą to rozważania poglądowo-metodyczne, albowiem nie da się dwóch twórczości literackich analizować ściśle równolegle. Uwidoczni się później dominacja strony słoweńskiej, aczkolwiek zasadniczą wytyczną analizy jest to, że pewną część wierszy Lojze Krakara czytamy biorąc pod uwagę charakterystyczne cechy twórczości Tadeusza Różewicza.

### Związek Krakara z literaturą polską

0. W zakresie twórczości słoweńskiego poety możemy wyróżnić wiele polskich wpływów, bowiem samo dzieło proponuje kilka aspektów komparatystyki.

Osobiste przeżycia, które są związane z Polską, w wierszach Krakara stworzyły osobną grupę tematyczną. Bezpośrednie liryczne odczucia dają kolejny obraz powiązania z literaturą polską. Z polskiej poezji XX wieku największy wpływ wywarli na niego trzej poeci, którzy jakoby zarazem wyznaczyli dla niego te kierunki liryczne, które w całości definiują wiersze słoweńskiego poety. Konstanty Ildefons Gałczyński zachwyił Krakara przede wszystkim lekkim stylem i zabawnością. W innym zaś miejscu poeta wspomina wiersze Juliana Tuwima, które notabene tłumaczone są na język słoweński. W tych wierszach

Krakara, które charakteryzują się oszczędnością formy i jednolitym nastrojem, możemy szukać bezpośrednich wpływów wielkiego Skamandryta, którego na podstawie tytułu jednego zbioru wierszy Krakar nazwał „tańczącym Sokratesem”. Utwory te można także kojarzyć z twórczością Różewicza, odwołującego się do tradycji Skamandra. Tak więc świat Gałczyńskiego, Tuwima i Różewicza jest obecny u Krakara dwojako: z jednej strony tłumaczył ich utwory, z drugiej zaś, w jego poezji daje się zauważyć ich bezpośredni oddziaływanie. Należy jednocześnie zaznaczyć, że sam poeta przyznaje w swoich wypowiedziach, że inspiracje francuskie – szczególnie wywodzące się z surrealizmu – wywarły na niego mocniejszy wpływ, niż inspiracje polskie. Wśród słoweńskich pisarzy tłumaczących z języka polskiego (należy tu przede wszystkim wymienić nazwiska takie jak: Niko Jež, Tone Pretnar, Katarina Šalamun-Biedrzycka, Rozka Štefanowa oraz Rozka Štefan) Krakar zajmuje ważne miejsce, ponieważ jest tłumaczem-współautorem licznych antologii wierszy. Ważna jest również rola Krakara jako krytyka literackiego – jego prace na temat różnych polskich twórców zostały opublikowane w wielu czasopismach i książkach. Poprzez rekonesans przekładów i rozpraw Krakara spróbujemy wyznaczyć jego miejsce wśród badaczy i tłumaczy literatury polskiej w Słowenii.

Wpływ, jaki poezja Różewicza wywarła na Krakara, daje się odnaleźć w jego wierszach. Później zwracamy uwagę na te utwory, w których można doszukać się reminiscencji Różewicza.

1. W grudniu 1943 roku Krakar został aresztowany przez Niemców, później trafił do Buchenwaldu. Tam, w wieku dziewiętnastu lat napisał wiersz pt. *Drzewo poety w obozie śmierci – Pesnikovo drevo v taborišču smrti*.<sup>1</sup> Utwór ten wyznacza jednocześnie początek jego twórczości. Pomimo, że w wielu swych wywiadach podkreśla, iż obóz śmierci nie oznaczał w jego życiu stygmatyzacji, jest to jednak częsty motyw jego wierszy. W wierszu *Auschwitz* (1965), który został ponownie opublikowany w gazecie „Delo” pisze:

Tu se smrt utrudila do smrti  
in uresničil biblijski pekel

Śmierć tutaj śmiertelnie się zmęczyła  
biblijne piekło jest tego świadkiem

Dalsze partie utworu sugerują, że Krakar w przeciwieństwie do innych twórców nie traktował wojny jako ostatecznego kataklizmu. W cytowanym wierszu mówi o tragicznej, lecz chwilowej degradacji zasad moralnych:

O, naj prihodnost naših dni ne šteje  
v življenskie dni človeškega rodu!

<sup>1</sup> Patrz ten utwór w języku polskim w przekładzie Leopolda Lewina in M. Piechal (opracował), *Antologia poezji słoweńskiej*. Wrocław, 1973. 290. Tam, gdzie tłumacza nie oznaczono, przekłady autora obecnego studium.

Potomkowie nie bierzcie naszych dni  
do historii ludzkości!

Tragiczne przeżycia z młodości ukazane zostały jednak także w filmach powstałych przy jego współudziale oraz w publikacji pt. *Od tod bežale še ptice – Stąd nawet ptaki odleciały*.

Podczas pobytu w obozie Lojze Krakar uczył się języka polskiego od współwięźniów, pochodzących z terenów polskich. Z tych czasów możemy wywnioskować, że miał zdolności do nauki języków. Materiały do zbioru wierszy *Noc dłuższa niż nadzieja – Noč, daljša od upanja* (wiersz pod autentycznym tytułem przełożył Marian Piechal)<sup>2</sup> zbierał w Paryżu, gdzie uczył się francuskiego. Potem wiele lat spędził w Niemczech, gdzie pracę doktorską napisał po niemiecku. Podczas przygotowywania tomu tłumaczeń poezji mongolskiej korzystał z pomocy kolegów znających wiele języków.

2. Wiersze, które mogą odwoływać się do przeżyć poety, tworzą osobny cykl jego twórczości. Doświadczenia życiowe ukazane są w wierszach obozowych, jak również w noweli *Skoraj kakor pravljica – Prawie jak w bajce*. Obóz koncentracyjny jako motyw pojawia się w różny sposób: obok bezpośredniej refleksji lirycznej jawi się również wspomnienie. Wcześniejszym jego dziełem jest wiersz pt. *Drzewo poety w obozie śmierci – Pesnikovo drevo v taborišču smrti*. W 1965 roku ukazał się zbiór pt. *Umrte, mrtvi – Umierajcie, martwi*, w którym możemy znaleźć inne utwory poświęcone czasom spędzonym w obozie. Są to np. *Pepel na zvezdah – Popiół na gwiazdach*, *Spomenik živim – Pomnik dla żyjących*, *Vsi moji otroci – Wszystkie moje dzieci* i inne.

Zbiór *Romanje v Kelmorajn – Pielgrzymka do Kelmorajn* (1986) zawiera wiersze, które mówią o polskich inspiracjach. Pojawia się w nich polski krajobraz i odnajdujemy liczne odwołania do kultury polskiej. Do nich należą się np. *Pred jesenskim večerom – Przed jesiennym wieczorem* oraz wiersz pt. *Mazurska – Mazury*, w którym czytamy:

Zvoné trije kralji z mazurskich zvonikov  
za žive in mrtve v večer vseh svetnikov.

Biją w dzwony trzej królowie w mazurskich dzwonicach  
za żywych i za umarłych w noc wszystkich świętych.

Wspomniany zbiór zajmuje ważną pozycję w twórczości Krakara. Aż cztery wiersze z niego weszły później do tomu poezji pt. *Mojih enajst – Jedenaście moich wierszy*, przygotowanego dla czasopisma „Sodobnost” z okazji siedemdziesiątych urodzin autora.

<sup>2</sup> *Antologia poezji słoweńskiej*. 279–282.

Wśród tekstów powstałych pod wpływem polskich inspiracji należy wyróżnić wiersz pt. *Nobelovcu Czesławu Miłoszu – Nobliście Czesławowi Miłoszowi*. Szczególne miejsce tego wiersza tłumaczy m.in. fakt, że Krakar dość rzadko dedykował swe utwory konkretnym osobom. Pierwsze cztery wersy brzmią następująco:

O, Czesław, poln si struške in druge slave  
kot tvoj (in mój) prijatelj T. Rózewicz,  
ki kronajo ga z zlatimi papirčki  
po praznih strugah, ščavjih in puščavah...

Ach, Czesławie, pelen jesteś niepokoju i innej sławy  
jak nasz wspólny przyjaciel T. Rózewicz,  
którego nagradzają złotymi papierkami  
wzdłuż kanałów, na brzegach rowów i na pustkowiach...

Osiągnięcie pisarskie wynagrodzone „połączanymi papierami” pojawia się również w innym utworze: we wspomnieniu napisanym dla uczczenia pamięci o Marianie Piechalu. Wiersze zmarłego polskiego poety także tłumaczone były na język słoweński.

3. Lojze Krakar rozpoczął swą karierę tłumacza w 1947 roku. Jak już wspomnieliśmy, przekładał z różnych języków, ale właśnie dzięki tłumaczeniom z języka polskiego zaliczany jest on do grona najwybitniejszych słoweńskich polonistów. Nie sposób wymienić wszystkich autorów, którymi Krakar zainteresował się jako tłumacz literatury polskiej, bo lista nazwisk byłaby zbyt długa. Dlatego też wspominamy tylko o ulubionych pisarzach Krakara oraz o tych, którzy doczekali się wydania osobnego tomu w języku słoweńskim.

Większość (siedem) z dziewięciu osobnych publikacji to tomiki poezji. Dwa tomy poświęcone zostały literaturze dla dzieci. Dwa kolejne zbiory to przekłady dramatów i satyr. Cztery monograficzne tomy wierszy świadczą o doskonałej orientacji Krakara w literaturze polskiej. Ze względu na silniejsze związki o czterech poetach mówi częściej niż o pozostałych. W porządku chronologicznym publikacji są to: Jan Kochanowski (wiersze, 1976), Konstanty Ildefons Gałczyński (wiersze, 1992) i Adam Mickiewicz (wiersze, 1994). Później osobno omówimy wybór poezji Tadeusza Rózewicza. Dwa tomy Juliana Tuwima w języku słoweńskim zaliczane są do kręgu literatury dziecięcej. Obydwa noszą tytuł *Lokomotywa*, zostały wydane w 1960 i 1987 roku. Pierwsza publikacja, która zawiera dramaty i satyry, to *Pomlad na Poljskem – Wiosna w Polsce* (1961). Znalazły się w niej utwory Sławomira Mrożka. Druga, wydana w 1963 roku, to *Smeh ni greh - poljske satire – Śmiech nie jest grzechem - polskie satyry*. W posłowniu do słoweńskiego wydania *Policjantów* Krakar podkreślił swoje zainteresowanie twórczością Sławomira Mrożka.

Antologię *Poljska lirika dvajsetega stoletja – Polska liryka dwudziestego wieku* możemy potraktować jako przegląd pracy przekładowej Krakara. Do tego

zbioru weszły utwory licznych polskich twórców. Posłowie do antologii zostało napisane przez Ryszarda Matuszewskiego. W tym miejscu wymienimy tylko wiersze Różewicza: *Róża – Roża, Pierwsza miłość – Prva ljubezen, Ojciec – Oče, Powrót – Vrnitev, Dytyramb na cześć teściowej – Ditiramb na čast tašči, Rehabilitacja po śmierci – Posmrtna rehabilitacija*.

W 1966 roku ukazał się wybór wierszy Różewicza w języku słoweńskim, tłumaczony przez Krakara pt. *Nemir*. Tytuł odwołuje się do słynnego tomu polskiego poety *Niepokój* z 1947 roku. Wiersze Różewicza były tłumaczone także przez innych słoweńskich poetów. Należy tu wymienić chociażby Dušana Ludwika, który przełożył utwory: *Nic w płaszczu Prospera – Nič w prosperovem plašču* oraz *Szkic do erotyku współczesnego – Osnutek podobne ljubezenske pesmi*.

4. W eseistycznej prozie Krakara tylko część zajmuje literatura polska, bowiem większość stanowią tematy słoweńskie i niemieckie. Opublikowany w 1978 roku tom esejów pt. *Prepletanja – Płatanina* zawiera między innymi rozprawę o tematyce polskiej i poświęcony został Kochanowskiemu. W tomie *Zmage in porazi pesnikov – Zwycięstwa i porażki poetyckie* (1988) znalazły się artykuły o Tuwimie, o Gałczyńskim – „grecko-cygańskim” poecie, przedstawionym w zaczarowanej dorożce – oraz o Mickiewiczu: *Pesnik Adam Mickiewicz - romantik ali realist? – Adam Mickiewicz - romantyk czy realista?* Przyjmując porządek chronologiczny tematów, oceniamy te prace z punktu widzenia slawisty, którego językiem ojczystym nie jest język słowiański. Staramy się znaleźć takie wnioski, które objaśniają kształtowanie się słoweńsko – polskich kontaktów literackich.

Z czterech prac o tematyce polskiej bohaterem pierwszych dwóch jest twórca, który nie jest podobny do poetów słoweńskich, ani pod względem rozwoju literackiego w danym okresie, ani też pod względem rodzaju literackiego, tematyki oraz stylistyki. Dlatego w ich przypadku warto badać raczej cechy słoweńskiego rozwoju, bowiem obydwaj polscy twórcy posiadają bogate powiązania z literaturą światową oraz różnorodny układ obcych wpływów. Prace naukowe Krakara o Janie Kochanowskim i Adamie Mickiewiczu są natomiast skierowane do słoweńskich czytelników raczej w celu popularnonaukowym aniżeli z zamiarem systematycznego badania komparatystycznego. W tych dwóch pracach możemy jednak odnaleźć kilka fragmentów dotyczących literatury słoweńskiej, jak również innych regionalnych związków.

W literaturze słoweńskiej nie odnajdujemy poety porównywalnego z Kochanowskim. Mimo że pierwsze przekłady wierszy wybitnego twórcy polskiego renesansu pochodzą z 1853 roku, jego utwory w języku słoweńskim ujrzały światło dzienne dopiero w 1930 roku. Z punktu widzenia związków polsko – słoweńskich warta uwagi jest działalność historyków literatury, którzy jako pierwsi przekazywali utwory Kochanowskiego do kultury słoweńskiej. Fran Miklošič, przedstawiciel styryjskiej szkoły słoweńskich romantyków, w Grazu zapoznał się z polskimi emigrantami, którzy opuścili kraj po powstaniu listopadowym. Matija

Čop uczył się języka polskiego podczas pobytu we Lwowie od 1822 roku. Pierwszym wierszem Kochanowskiego, tłumaczonym na język słoweński była *Lipa*. Warto ten fakt odnotować, bo stanowi interesujący przykład międzykulturowej wędrówki motywów literackich. Drzewo lipowe, mające dużą rolę w poezji Kochanowskiego, jest również symbolem słoweńskim. Środowisko słoweńskich literatów, związanych z Grazem trafiło na oddźwięk w słoweńskim i chorwackim ruchu iliryskim – twórczość dalmackich i dubrownickich poetów renesansowych jest prawdopodobnie bliższa polskiemu renesansowi. Możemy tu wspomnieć, że Krakar w związku ze swoją pracą na uniwersytecie w Zadarze mógł znaleźć się w otoczeniu duchowym wyżej wymienionych. Sam Krakar czuł pewne podobieństwo do Kochanowskiego: racjonalizm wywodzący się od Horacego i radość życia jako temat liryczny mogą stanowić związek między nimi.

Pomiędzy utworami Kochanowskiego i ówczesnych pisarzy słoweńskich istnieje pewna paralela tematyczna, bowiem Primož Trubar i Jurij Dalmatin też pisali o niebezpieczeństwie tureckim. W przekładzie *Trenów* z 1973 roku Krakar przyjął za podstawę język opracowany przez protestanckich słoweńskich twórców.

Jeżeli w przypadku Kochanowskiego znaleźliśmy pewne wspólne cechy ze światem Krakara, to zupełnie nie możemy powiedzieć tego o Adamie Mickiewiczu. Krakar w swej rozprawie na temat polskiego romantyka ocenia poetę z punktu widzenia „dobrego gospodarza”, który jest dość dobrze opracowany w literaturze słoweńskiej – stąd mogą pochodzić wnioski, które stawia w związku z utworem *Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*. W pracy *Adam Mickiewicz - romantyk czy realista?* czytamy: literatów we Francji nie obejmowała cenzura „dlatego zalewali Francję różni emigranci z krajów wschodnich, którzy przynieśli ze sobą niejasne, czasem dziwne idee. /.../ Mesjanizm na pewien czas zaślepił genialnego Adama Mickiewicza, który później na uniwersytecie w Paryżu wykładami rozentuzjzował swoich studentów.”<sup>3</sup> Zdaniem Krakara mesjanistyczne idee psuły poetów. W literaturze słoweńskiej całkowicie brakuje tych cech, które charakteryzują Adama Mickiewicza: świadomość misji, mistycyzm, absolutyzm roli poety. Nie przypadkowo więc *Pan Tadeusz* ukazał się w języku słoweńskim dopiero w 1974 roku. Nie jest jednak wykluczone, że niektóre utwory Mickiewicza wywarły bezpośredni wpływ na France Prešerena – słoweński poeta romantyczny przekładał (co prawda na niemiecki) dzieła Mickiewicza z pomocą przyjaciół znających język polski. Wiersz ten jednak nigdy nie ukazał się drukiem. Dlatego też może być bezpośredni związek pomiędzy *Sonetami Krymskimi* Mickiewicza i utworem pt. *Wienec sonetów – Sonetni venec* Prešerena.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Lojze Krakar, *Pesnik Adam Mickiewicz: romantik ali realist? // Zmage in porazi pesnikov*. Ljubljana, 1988. 126.

<sup>4</sup> Patrz przekłady Mariana Jakóbca In: Władysław Floryan (red.), *Dzieje literatur europejskich*. III. cz. II. Warszawa, 1991.

Powierzchowne natomiast wydaje się porównanie, które Krakar stawia pomiędzy Antonem Słomśkiem (1800 – 1862) i Mickiewiczem. Prawdą jest, że ten słoweński poeta odrzucił utwory literatury pięknej i np. w utworze pt. *Večerni pogovor – Wieczorna rozmowa* zachęca do odrodzenia narodowego, ale przedstawia to w zupełnie inny sposób niż polski poeta.

Bohaterami kolejnych dwóch prac Lojze Krakara są dwie postaci polskiej liryki XX wieku. Z twórczością Juliana Tuwima Krakar mógł się zapoznać na trzy sposoby. Z jednej strony ich wspólne zainteresowanie Lermontowem – przypomnijmy przekłady Lermontowa, jakie robił Tuwim, możemy też wspomnieć o pracach Krakara na temat rosyjskiego poety. Z drugiej strony, jego prace związane z Kochanowskim doprowadziły go do głównej postaci Skamandra – mamy tu na myśli tomik Tuwima z 1929 roku pt. *Rzecz Czarnolesska*, którego tytułem odwołuje się do Kochanowskiego.

Po trzecie Krakar odnalazł w twórczości Tuwima akcenty, które zwracają uwagę na przedstawicieli słoweńskiego modernizmu. Dotyczy to przede wszystkim Otona Župančiča (1878 – 1949), z którym Krakar czuł się szczególnie związany, bowiem pochodzili z tej samej miejscowości. Dalszej analizy wymaga rola, jaką odgrywał Župančič, jak również Tuwim w liryce na początku XX wieku, ponieważ słoweński poeta wraz z trzema kolegami (Ivan Cankar, Dragotin Kette i Josip Murn) brał udział w tworzeniu słoweńskiej awangardy. To, co jest naprawdę ważne w dążeniu tych dwóch literatur począwszy od lat dwudziestych, to świadome, prowokujące rozszerzenie tematyki wierszy, a w związku z tym również zmiana roli poety. Tuwim i Župančič dążyli do tego, by język wierszy zbliżyć do języka potocznego. Oni pojmowali wiersze jako heretyckie, barbarzyńskie wykrzykiwanie, w którym przemawia prosty, przeciętny człowiek. Starali się pozyskać dla liryki również te obszary, które do czasu pojawienia się ich literatury uważano za zbyt pospolite. Przypomnijmy, jak często występował Tuwim i jego towarzysze w kawiarniach, wkraczając później ze swymi utworami w świat rewii i kabaretów. Związane jest z tym również zamiłowanie Tuwima do satyrycznych osądów, co również nie jest obce Župančičowi. Podobną funkcję w rozszerzaniu obszaru literatury spełniły wiersze Župančiča dla dzieci. Ogromną zasługą tego poety można uważać fakt, że literatura dziecięca do dziś dnia stanowi ceniony i płodny rodzaj twórczości. W 1900 roku ukazał się pierwszy tom wierszy dla dzieci pt. *Pisanice – Pisanki*. Rola poety dysponującego siłą twórczą u żadnego z wyżej wymienionych nie wyklucza neoklasycystycznego kierunku wierszy. Obaj twórcy byli początkowo rodzimymi poetami, piszącymi w małych formach, jednak obydwaj dążyli w kierunku większych konstrukcji. Tuwim urzeczywistnił to poematem *Kwiaty polskie*, natomiast słoweński poeta utworem *Veronika Deseniška – Weronika z Desenic*.

Pracę pt. *Grško - ciganski pesnik v začarani kočiji – Grecko - cygański poeta w zaczarowanej dorożce* Krakar napisał o Gałczyńskim nazwanym przez Leopolda Staffa „radosnym niewiernym”. Tytuł pracy odnosi się do

charakteryzującego się lekkim stylem tomu polskiego poety pt. *Zaczarowana dorożka*, który wywołał wiele sporów. Krakar w swej pracy omawia tych sprzeczności dotkniętych w dyskusjach. Dla bohatera skandalu będącego jednocześnie satyrykiem, twórcą epitafiów i parnasistą, chwilowy sukces był zawsze ważniejszy, dlatego też przed wojną mógł dostać się do pravicowego tygodnika *Prosto z mostu*. Dopiero w 1939 roku w wierszu oddaje hołd polskim żołnierzom, którzy bohatersko bronili Westerplatte. Charakterystyczne dla niego jest to, że mimo iż przebywał w niemieckim obozie, tzw. wydarzenia historyczne bardzo rzadko pojawiają się w jego wierszach. W nawiązaniu do Gałczyńskiego Krakar wspomina nasyconą katolickim mistycyzmem twórczość słoweńskiego poety France Balantiča, który walczył w obronie kraju. Balantič zmarł w 1943 roku w wieku 22 lat. Tak więc to, co u Gałczyńskiego jest ideologicznym błędzeniem i poszukiwaniem roli przez członka bohemy o wiecznie dziecinnej naturze, który jednak wiele widział i przeżył, w przypadku słoweńskiego poety jest aż do śmierci określoną identyfikacją.

### Lojze Krakar i Tadeusz Różewicz<sup>5</sup>

Nadzwyczaj wszechstronne zainteresowanie Krakara rozszerzyło się zarówno na tych polskich twórców, w związku z którymi nie możemy mówić o analogii, jak również na tych, którzy oznaczają pewien punkt odniesienia w jego orientacji artystycznej. Do tych ostatnich należał Tadeusz Różewicz, z którym poza podobnymi cechami twórczości łączyła go także przyjaźń. Rola Różewicza i jego pracy jest pod każdym względem szczególnie w pośredniczącej działalności Krakara. Umocniły one kontakty pomiędzy dwoma pisarzami, co udowadnia wspomniany wcześniej tomik wydany w języku słoweńskim. Będziemy starali się analizować cechy wspólne oraz różniące obu poetów aż do momentu ukazania się w języku słoweńskim tomu wierszy Różewicza w 1966 roku.

Mówimy o takich dwóch twórcach, na których olbrzymie piętno wywarła wojna, kształtując ich osobowości i co za tym idzie, charakter artystyczny. Obaj w inny sposób wyrazili swe przeżycia, różne są u nich efekty estetyczne tych doświadczeń, ale nie ulega wątpliwości, że wojna zmieniła się u nich w określone duchowe wartości. Mówiliśmy wcześniej o tym, w jakich okolicznościach trafił Krakar do Buchenwaldu. Różewicz, przerywając naukę w szkole średniej, jako ochotnik walczył w AK. Studia na uniwersytecie obaj mogli rozpocząć dopiero po wojnie, lecz ponieważ brali udział w tych wydarzeniach w bardzo młodym wieku, nie oznaczały one opóźnienia w ich wykształceniu. Krakar zdobył dyplom w 1954

---

<sup>5</sup> Ta część studium w skróconej formie będzie się ukazała w języku słoweńskim w *Studia Slavica Savariensis* pt. *Poglavje iz zgodovine slovensko-poljskih književnih stikov: Lojze Krakar in Tadeusz Różewicz*.

roku. U obydwu z nich obóz, jak również walka zbrojna spowodowała chęć poetyckiego wyrazu.

Spójność mentalności obu poetów można chyba najtrafniej uchwycić w tytule słoweńskojęzycznego tomu Różewicza. *Niepokój - Nemir* przenika życie i los ich obu, a zarazem wyraża potrzebę artystycznego i moralnego poszukiwania, i jednocześnie ciągłość ucieleśnioną w tym działaniu. Jest to również tytuł jednego z najważniejszych tomów polskiego poety, ale pojęcie niepokoju w oczywisty sposób nie pozbawiony wpływu Różewicza, u Krakara też często się pojawia. Oprócz wiersza *Nomad* z 1966 roku możemy tu zacytować *Morje – Morze*:

nemir, podoben mojemu: nikoli  
na zlomim hrbtenice skali v sebi

podobny do mojego niepokój: nigdy  
nie spowoduje pęknięcia we mnie kręgosłupa ze skały

Musimy się również zająć tymi różnicami strukturalnymi między dwoma poetami, które doprowadzają nas do podstawowych cech ich świata twórczego. Krakar wszystko to, co widział w obozie, traktuje jako zamknięty rozdział, jako przeżycia, które jest on w stanie uwiecznić, chociaż jego zamiar kronikarski modyfikuje przeżycia naocznego świadka. Takie utrwalenie jest jednocześnie obowiązkiem moralnym tych, którzy w tym uczestniczyli – przedstawiają to filmy i publikacje, o których wcześniej wspominaliśmy. Różewicz jednocześnie we wspomnieniach wojennych przywołuje nigdy nie powracający świat zapadniętej w nicość młodości. Należymy do straconego pokolenia, a jako tacy, tylko przez przypadek, dzięki niezасłużonej łasce losu zostaliśmy przy życiu – mówi poeta w często cytowanym wierszu *Ocalony*. Zdaniem Różewicza, kto wszystko stracił („*Po końcu świata / po śmierci*” jak pisze w wierszu *W środku życia*) tego już żadne doświadczenie nie zniszczy, bowiem nie można przeżyć apokalipsy na nowo. Dlatego nigdy nie mógł wyzwolić się od kompleksów wojny. W wierszu pt. *Nowa szkoła* tworzy taką postać, która podobnie jak główny bohater *Popiołu i diamentu* Jerzego Andrzejewskiego, po wojnie nie jest w stanie przyjąć normy spokojnego życia, i stosuje wzory postępowania zdobyte podczas walki.

Stąd pochodzą rozbieżności nadające swoisty charakter ich poezji: u Różewicza nie zmienia się system wartości, z monotematycznym charakterem jego wierszy może być porównywany chyba tylko świat Tadeusza Borowskiego i Imre Kertésza. Krakar może być przeciwstawiony tym cechom. Słoweński poeta podkreśla ciągłą kontrolę moralnego uporządkowania oraz zdolność do odrodzenia się. Zdolność tę w jego wierszach ukazuje ciągle powracająca metafora perły i poławiacza pereł. Metafora ta wskazuje na zmienny, elastyczny charakter Krakara, który wciąż zaczyna wszystko na nowo. Ponadto moglibyśmy zacytować tu utwór pt. *Križev pot – Droga krzyżowa*, a szczególnie 13. część. W związku z toposem drogi krzyżowej, pragnieniem ciągłej kontroli wartości i związanym z tym niteleologicznym poglądem możemy ustalić ten motyw poezji Krakara, który jest

jednocześnie jednym z najmocniej zakorzenionych pojęć w literaturze słoweńskiej – jest to motyw Syzyfa. Doświadczenie wojny jest także w pewnej formie stale obecne w utworach Krakara, ale wyróżnia się od innych tematów.

Częste pojawianie się motywu perły ukazuje kilka pięknych strof wiersza *Jutro – Poranek*:

Ne išči biserov, stresi  
v prgišče tiste z trave  
in zmoli k sinjemu jutru  
ki jih rodilo je, ave.

Nie szukaj perelek, potrząśnij  
ze źdźbła trawy do swej dłoni  
i módl się aż do niebieskiego świtu  
do tego, który je stworzył, ave

Różewicz po wojnie przyłączył się do ruchu odbudowy, co było konsekwencją logiki jego osobowości i dorobku życia: poeta z jednej strony musiał zdać sobie sprawę z tematycznego zamknięcia się, które groziło jego poezji, z drugiej zaś strony zamiast walki zbrojnej zaczął podejmować tematy codzienne. Głęboko ukryty początkowy sceptycyzm jednak uniemożliwiał mu pójście w ślady niektórych poetów w wychwalaniu osiągnięć ówczesnej epoki socjalizmu. W swych tomach nie zamieścił wierszy powstałych w czasie jego pobytu w Budapeszcie. W karierze Krakara nie było podobnych silnych emocji, w tym w widoczny sposób rolę odgrywała granicząca z hermetyzmem struktura liryczna poety. Epoka odcisnęła swój ślad chyba tylko na tomiku *Wzlot młodości – V vzponu mladosti* (tłum. Marian Jakóbiec) z 1949 roku. Po tym tomiku dopiero po upływie trzynastu lat pojawił się jego nowy tom, chociaż w tym czasie ciągle pisał wiersze. W 1962 roku ukazał się *Kwiat piołunu – Cvjet pelina* (tłum. Marian Jakóbiec). Pomimo tego okresu milczenia istnieje ciągłość w jego poetyckim stylu. Zetknął się z kilkoma ruchami społecznymi, choć narzędziem ich wewnętrznych założeń była zazwyczaj rezygnacja. Jednocześnie stale obecne jest spoglądanie do wewnątrz – możemy odnaleźć to w wierszu *Črno zrcalo – Czarne lustro*.

Postrzeganie świata przez Różewicza, jak również panteistyczny pogląd Krakara oparty na negacji metafizyki, może wywodzić się z przedstawionego powyżej psychologicznego ukształtowania. Różewicz bowiem skierował się do wewnątrz po zatarciu punktów orientacji świata zewnętrznego, lecz zrozumiał, że osobowość także odczuła te przeżycia, dlatego też pozostały tylko ruiny osobowości. Krakar zamiast moralizatorstwa wybiera najbardziej prosty sposób życia: racjonalny, lekko hedonistyczny. Istotną różnicą między nimi jest to, że w wierszach Krakara silna jest obecność natury.

Droga żadnego z nich nie prowadziła w kierunku radykalnej krytyki języka chociaż badacze wiele pisali o tym, że Różewicz z „jåkania się” i „bezpośredniej mowy” pozbawionej metafor stworzył swój własny, szary i prosty język wiersza.

Tak jak określa siebie w jednym z wierszy z tomu *Czerwona rękawiczka*: „szary człowiek z wyobraźnią / małą kamienną i nieubłaganą.” W przypadku Krakara nie znajdujemy żadnego śladu kwestionowania języka poetyckiego, a nawet nieznaną jest mu refleksja skierowana na język. Podczas, gdy Różewicz stworzył swój własny sposób wyrazu w formie prozaicznej, język słoweńskiego poety jest przejrzysty i prawie niedostrzeżony: z jednej strony więc „poetyka szeptu”, z drugiej zaś nieokreślony, pozbawiony przerw monolog liryczny. Dalej mowa będzie o nadzwyczaj interesującym zjawisku: otóż Krakar nie określa swego zamiaru oczyszczenia i stworzenia na nowo języka – prawdopodobnie jego horacjańska struktura była daleka od radykalnych form krytyki języka, doświadczenie wojny natomiast nie zakwestionowało u niego wiary w siłę wyrażenia – jednak, jeśli w jego utworach pojawiają się podobne myśli, możemy odnaleźć w tym ślady bezpośredniego wpływu Różewicza. Wspomnijmy tu o tym, że od rozpadu lirycznego ja i języka poetyckiego uratowało Krakara właśnie to, że tragedie dotknęły go w bardzo młodym wieku.

Charakterystyczne dla rytmu ich kariery jest to, że Krakar w 1991 roku, w wieku 65 lat oświadczył, iż jego poezja się wypaliła, dlatego porzucił pisanie. Jego polski kolega natomiast właśnie w tym czasie przeżywa swój rozkwit. Mówimy tu o takich dwóch poetach, którzy wprawdzie posiadali miejsce pracy, jednak cały czas występowali jako artyści. Dla obydwu z nich ważne jest to, że są wolni od świadomości misji pisarskiej. Dla Krakara ważniejsze było twórcze istnienie, ponieważ uważał poezję za narzędzie poszukiwania sensu i pozbawiony był tych wszystkich wątpliwości – tak charakterystycznych dla Różewicza –, które kwestionują siłę słowa.

Wartość treści utworów Różewicza zawierają przede wszystkim słowa będące w odizolowanej pozycji składniowej, co jest wynikiem braku stosowania interpunkcji. Są one ciężkie, ponieważ cierpienie o podstawie moralnej jest na drugim planie i twórcza surowość pozbawiła je znaczenia konotacyjnego. Krakar wypowiada się na wielu strunach, ale jednocześnie jego ciągłe liryczne monologi łączą się w mowę wierszowaną, zatem centralną siłą ich kształtu jest nie tyle zdanie, co raczej tekst powołany by stworzyć spójność i jedność. W jego wierszach mamy do czynienia z silną osobowością. Byłoby błędem nazywać poezję Krakara subiektywną, bowiem przemawiające *ja* w jego wierszach nie może być uosabiane z twórcą, jest to raczej ktoś wyrażający te same, ogólne, możliwe głosy. Organizacja jego dzieła jest niewątpliwie sprawą intymną, ale pozbawioną ukierunkowania na jałową, określoną, prywatną lirykę. Ten kierunek liryczny nie jest obcy krajom Europy środkowo-wschodniej. Zwrócenie się ku sprawom intymnym łączy Krakara z tzw. poezją Czterech. Wszyscy oni byli jego rówieśnikami, spośród nich najbliższa jest mu poezja Tone Pavčeka. Jednocześnie ważne jest to, że chociaż pewne więzi łączą go z wieloma grupami literackimi, Krakar bezpośrednio nigdy nie należał do żadnej z nich. Spośród czasopism możemy wymienić *Sodobnost*, na którego łamach zwykle publikował.

Najczęściej pojawiający się w wierszach Krakara, a więc najbardziej dla nich charakterystyczny podmiot, to *ja* posiadające jakiś szeroki zakres o przyjętych i nabywanych cechach. Różewicz natomiast często określa szarość i nieokreślony charakter swych lirycznych *ja*. Tak też dzieje się w eseju *Nowa szkoła filozoficzna*, gdzie pisze: „*jestem przeciętnym młodym człowiekiem.*”

Należy tu jednak zaznaczyć, że w obu przypadkach chodzi o racjonalistyczną podstawę światopoglądu. W przypadku Różewicza jest to z jednej strony kwestia strukturalna, z drugiej wskazują na to też osobiste przeżycia. Krakara tymczasem charakteryzuje określona mistyka. Natomiast to, jak możemy przeczytać w pochodzącej od Lwa Tołstoja myśli przewodniej tomu *Klinopisi – Pismo klinowe*, nie jest skierowane na niezemskie poszukiwania, lecz może służyć jako narzędzie w odnalezieniu sensu. Ten sens dla Krakara bez wątplenia istnieje w świecie, natomiast najważniejszym sposobem poszukiwań jest nic innego jak poezja. Obaj są więc realistami w liryce, po prostu dlatego, że nakaz moralny przywiązuje ich do rzeczywistości: nie mogą zapomnieć o tym, co przeżyli. Istotną rzeczą jest historia Krakara, w której opowiada, jak próbował pisać wiersze pozbawione sensu, to jest wydające się nowoczesnymi. Jeden z wydawców natomiast odrzucił jego teksty, kazał wrócić do domu, dodać znaki interpunkcyjne i bez dodatkowych poprawek rękopis przynieść z powrotem. To wszystko w najmniejszym stopniu nie zaprzecza uprawianie przez dwóch poetów absurdu. U Różewicza absurd najsilniej przejawia się w dramatach, natomiast u Krakara w tomie pt. *Pielgrzymka do Kelmorajn*.

Trudno powiedzieć cokolwiek na temat religijności Różewicza, ponieważ mało jest opublikowanych informacji o jakichkolwiek jej przejawach. Prawdopodobnie chodzi o katolicyzm będący pod silną kontrolą, co w przypadku Krakara ukrywa się głębiej. Jego jednak również charakteryzuje chowanie się pod melancholią, ironią i cynizmem, na wyrażenie czego mocno rzeczowy zasób słów autora jest niezbyt odpowiedni. W związku z tym warto zacytować jedną z wypowiedzi Krakara: „*Jestem chrześcijaninem, wierzącym chrześcijaninem, co jeszcze pozostało mi z tych głupstw, które w życiu popełniamy i inni popełniają.*”<sup>6</sup>

Na różnice pomiędzy ich dorobkami wskazuje fakt, że polski poeta pisał równorzędne z liryką dramaty, w których stosuje właściwie ten sam język co w wierszach; nie pisał jednak rozpraw w klasycznym tego słowa znaczeniu, lecz eseje o nastawieniu subiektywnym, ukazujące silną obecność autorskiego *ja*. W dorobku Krakara mocny, zmysłowy charakter wierszy równoważy uczony charakter wymienionych prac. Jednocześnie twórczość Krakara jest nieco mniej podatna na konstrukcje narracyjne; jego nowele są mniej istotne. Napisał tylko kilka nowel – w tytule tomu zawierającego dzieła pisane prozą, nazywa te teksty schematami. Różewicz w swych dramatach i nowelach przedstawia tworzącą kształt zdolność

<sup>6</sup> *Intervju Sodobnosti*. Sodobnost 11. 1991. 11.

potrzebną do językowego uformowania figur i wrażliwość na wydarzenia – to w pewnej mierze charakteryzuje również jego eseje.

Warto zanalizować związek pomiędzy oryginalnym a tłumaczonym przez Krakara tekstem wiersza *W środku życia*.

W trzeciej strofie trzy dźwięki brzmią tak, że jeden z nich nie jest oznaczony ani stylistycznie, ani w sposób składniowy, ani też znakami przestankowymi „co trzeba kochać / odpowiadałem człowieka”. W wersji słoweńskiej w trzeciej i czwartej strofie pojawia się zjawisko zwane w wersyfikacji elipsą, bowiem dwa wyrazy – pytanie i odpowiedź zlewają się w jedno. Dlatego też te dwa wersy można rozumieć na dwa sposoby. W oryginale te dwa dźwięki rozdzielają się „co trzeba kochać / odpowiadałem człowieka”. I tak w tym miejscu słoweńskie tłumaczenie najpełniej wykorzystuje możliwości Różewiczowskiego sposobu przypisywania znaczenia języka wiersza.

Kolejną ważną cechą jest to, że polski tekst jest w dużej mierze zbudowany na różnicach poziomu abstrakcyjności pojęcia – wcześniej mówiliśmy o silnej pojęciowości wierszy Różewicza. W ósmej zwrotce widzimy pewien abstrakcyjny łańcuch, który trudno jest odzwierciedlić w tłumaczeniu: *ważne – waga – wartość życia – przewyższa wartość*. To jest: „*życie ludzkie jest ważne / życie ludzkie ma wielką wagę / wartość życia / przewyższa wartość wszystkich przedmiotów*”. Słoweński przekład bez wątpienia zubożył te cztery wersy: „*človeško življenje je važno / človeško življenje ima veliko ceno / življenje je večvredno*”.

Wiersze, które możemy znaleźć w tomach *Wśród poszukiwaczy pereł – Med iskalci biserov* (1964) (tłum. Marian Jakóbiec), *Noc dłuższa niż nadzieja – Noč, daljša od upanja* (1966) jak również *Romanje v Kelmorajn – Pielgrzymka do Kelmorajn* (1986) ukazują pokrewieństwo z poezją Różewicza. Reminiscencje Różewicza zawierają m.in. następujące utwory: *Zrelost – Dojrzałość*, *Nomad* i *Pielgrzymka do Kelmorajn*.

W wierszu *Pielgrzymka do Kelmorajn* z tomu o tym samym tytule odnajdujemy tezy Różewicza o języku wydobyte niemalże programowo, gdzie liryczne *ja* w ten sposób formułuje wymóg dokładności wyrażenia, że należy cofnąć się z powrotem:

Do prabesed razodetja.  
Do najčistejšega izvira.  
Do iskre prapočetja.  
Do tja, kjer se umira.

Do pierwotnych słów objawienia.  
Do najczystszejgo źródła.  
Do iskry poczęcia.  
Tam, gdzie umrzemy.

Wersy te współgrają się z wieloma wierszami Różewicza, zacytujmy *Ocalony*:

Szukam nauczyciela i mistrza  
niech przywróci mi wzrok słuch mowę  
niech jeszcze raz nazwie rzeczy i pojęcia  
niech oddzieli światło od ciemności

Należy również zwrócić uwagę na to – i to także ukazują cytowane dwa fragmenty – że Krakar w celu zapewnienia trwałości stworzonego przez siebie języka wierszy prawie w żadnym nie usunął interpunkcji z podobną do Różewicza konsekwencją i w ten sposób też nie wykorzystał możliwości tworzenia znaczeń. Do rzadkich kontrprzykładów zalicza się wiersz *Jeklo – Stal*. Ponadto poprzez przedstawiony przez Krakara charakter lirycznego *ja*, które miało cechy abstrakcyjne i powszechne, uniknął elementów mocnych charakterystycznych dla polskiego twórcy – dotyczy to zarówno słownictwa, brzmienia i obrazu świata. Z tego punktu widzenia także jako wyjątek należy potraktować strofę wiersza *Pielgrzymka do Kelmorajn*: „*spet sužni žig nam vžgo na spolovila*” – „*znów naznaczą piętnem niewolnika nasze narządy płciowe*” (*V velikih hordah k nam gredo vandali – W wielkich hordach zbliżają się do nas wandale*).

Jednocześnie, kiedy podmiot liryczny Krakara podejmuje rolę wspominającą, ukazują się wpływy Różewicza. Chodzi bowiem o to, że w wierszach Krakara bardzo rzadko pojawia się wspomnienie jako sytuacja dialogowa, co prawdopodobne dotyczy z jednej strony bolesnej przeszłości, z drugiej strony zaś przemawiające w wierszu *ja* ma charakter elegijny, ale wywodzi się z teraźniejszości. Przytoczmy tu wiersz pt. *Nomad*:

kot v kožuh zavit  
ležem zvečer med spomine.

jakby owijając się futrem  
kładę się wieczorem wśród wspomnień.

Wrażenie rozpadu osobowości i jednocześnie związanego z nim panteistycznego rozmywania się ukazuje wiersz *Zrelost – Dojrzałość*:

Kosite me, vetrovi –  
moje polje je že dolgo rjavo od žalosti,  
trgajte me, roke –  
moje veje se lomijo od zrele trpkosti,  
o, pridite, ptice –  
srce visi v meni kot težek grozd črnine.

skoście mnie, wiatry –  
moje pole już od dawna jest brązowe od goryczy,  
pozrywajcie, ręce –  
moje gałęzie odłamują się od kwaśnej dojrzałości,  
ach, przylećcie, ptaki –  
me serce tak wisi we mnie, jak ciężka kiść jagód.

### Literatura

DARASZ 1982: Zdzisław Darasz, *Od moderny do ekspresjonizmu. Z przemian świadomości literackiej w Słoweni.* Wrocław

KRAKAR 1962: Lojze Krakar (spremna besedila), *Od tod bežale še ptice. Dokumenti iz nacističnih koncentracijskih taborišč.* Ljubljana

"*Vsa moja poezija je mavrica*" – pogovor s pesnikom Lojzetom Krakarjem. // Delo 1990. jul. 5.

D. MOLNÁR 1997: D. Molnár István, *Lengyel irodalmi kalauz – a kezdetektől 1989-ig.* Széphalom Könyvműhely

ŠTEFAN 1960: Rozka Štefan, *Poljska književnost.* Ljubljana

SZIJÁRTÓ 2001: Szijártó Imre, *A lengyel irodalom fogadtatása Szlovéniában.* // Nagy László Kálmán (szerk.), *Magyarok és lengyelek Európában – Polacy i Węgrzy w Europie,* Debrecen

### Abstract

#### Slovenian poet Lojze Krakar and Polish Poetry

In this study we highlight those aspects of Lojze Krakar's (1926-1995) substantial work that relate the poet, literary translator and essayist to Polish literature and culture. We interpret Lojze Krakar's acquaintance and activities in relation to Polish culture in the broadest possible sense: we set out analysing his personal links to Poland, his reading experiences, academic interests and in the end deliniate the fine structure of influences and inspirations which shape the deep-structure of Krakar's poetic output.

In the first part we introduce Lojze Krakar's activities as a polonist, whereas in the second we compare the links between his and Tadeusz Różewicz's (1921) poetry. Różewicz was one of those Polish authors whose poetry Krakar not only translated, but turned to a fellow-writer – the complex nature of their relationship is due to this friendship. In this part of the essay we put more emphasis on the works of Lojze Krakar. This is justified by conceptual-methodological considerations, since the two oeuvres cannot be treated as being fully identical. Slovenian issues dominate the essay, nevertheless, one of our objectives was to interpret certain details of Lojze Krakar's verse by taking into account the insights offered by the poetry of Tadeusz Różewicz.



## PREMA HIPERTEKSTUALNOJ POVIJESTI HRVATSKE KNJIŽEVNOSTI

Marijan ŠABIĆ

## 1. Od historiografske sinteze do bibliografije

Kad bismo htjeli dio povijesti metodologije povijesti književnosti od Tainea do strukturalizma prikazati znatno pojednostavljeno i privlačno teleološki, Solarovu bismo tvrdnju da je devetnaestostoljetna povijest književnosti (koja je bila poistovjetljiva sa znanošću o književnosti) u cijelosti funkcionirala unutar sustava opće povijesne znanosti<sup>1</sup> nastavili pričom po kojoj je proučavanje književnosti odatle naprasno izdvojila formalistička metodologija da bi ga obogatila znanstvenim pojmovljem i uže definiranim poljem interesa te tako omogućila strukturalizmu da znanost o književnosti, kao već sasvim autonomnu, uroni nekim njenim aspektima natrag u pojmovlje i odnose opće povijesti. Na putu između dva ekskluzivizma - čistog formalističkog pristupa i onog koji promatra tekst isključivo kao socijalni dokument - književni povijesničar može izabrati aspekt i spoznajne aparate, ali će mu svaka spoznajna sinteza biti upravljena vlastitim važnosnim kriterijem određenim doživljajem i procjenom pojedinog ili skupine književnih tekstova na osnovu kojih uspostavlja hijerarhiju aspekata po relevantnosti za pojedini književni tekst.

U Vodičkinom je obuhvatnom modelu književnopovijesnog pristupa tekstu<sup>2</sup> naročito značajno nijekanje univerzalne hijerarhije aspekata književnosti određene prema efikasnosti spoznavanja njenog totaliteta. Tako je aspekte koje su ranije metodologije isticale kao pojedinačno relevantne ujedinio u jedan književnopovijesni pristup, pred koji je postavio tri skupine zadataka koje se odnose na:

praćenje kretanja književne strukture i opis književnih djela sa stajališta imanentnog književnog razvitka

rekonstrukciju odnosa djela i historijske stvarnosti, pisca i društva

praćenje promjene književnih vrijednosti i životnost književnih oblika kroz promjenu književnih navika publike (književne norme).

Iako je inzistirao na visokom stupnju autonomije znanosti o književnosti, Vodička je bio svjestan i toga da djela, kao činjenice društvene kulture,

<sup>1</sup> Solar, Milivoj, *Paradigma povijesti književnosti*. // Solar, Milivoj, *Granice znanosti o književnosti*. Naklada Pavičić, Zagreb, 2000. 251.

<sup>2</sup> Vodička, Felix, *Literární historie, její problémy a úkoly*. Praha, 1942. Rukopisni hrvatski prijevod Predraga Jirsaka.

uspostavljaju brojne odnose s drugim pojavama kulturnog života. Tezom kojom je povezoao uzrok promjene književne norme s publikom rješio je dio uzročnosti formalističkih kanonizacija i dekanonizacija te anticipirao kasnija Jaussova nastojanja na polju teorije recepcije, a osnova je njegove književnopovijesne metode postala modelom većine monografskih književnopovijesnih sinteza koje balansiraju između smjeranja činjenicama *povijesti* i smjeranja činjenicama *književnog niza*. Od četrdesetih do danas razna su teorijska nastojanja razvila različite teorijske aparate koji su usredotočeni na pojedina žarišta Vodičkina modela. Primjeri za pojedine probleme unutar unutar navedenih skupina zadataka mogu biti slijedeći (u zagradama su pravci koji ih naglašavaju):

oblik, književni razvitak, kod (*New Criticism*, formalizam, naratologija, dekonstrukcija)

historijski kontekst, diskurz, spol, seksualno opredjeljenje, individualna i kolektivna (pod)svijest (kulturalni studiji, marksizam, *New Historicism*, feminizam, psihoanaliza)

recepcija, književna norma (teorija recepcije)

Novija kretanja u književnoj teoriji, polazeći od strukturalističkog shvaćanja književnog teksta kao znaka, iscrpljuju mu značenje oslanjajući se na njegovu multiaspektualnost i kontekstualnost unutar različitih književnih i vanknjiževnih sustava. Tekst se tako pojavljuje kao (jezični) znak koji funkcionira unutar sustava identiteta, ideologije, mita, ekonomskog sustava itd., i svaki ga teorijski pravac posmatra s aspekta koji odgovara sferi njegova interesa pa znanost o književnosti uvažava zaključke do kojih dolaze npr. psihoanalitički, feministički, marksistički orijentirana kritika i *gender studies*. Suvremena se znanost o književnosti tako što dalje sve više priklanja jednostavnim metodološkim naputcima koji predmet svoga istraživanja svode na odabir korelacija<sup>3</sup> koji ovisi od konteksta istraživanja, dakle i od širenja interesa, istraživača, što se odražava i na širenje interesa i problematike književne povijesti. Što se više produbljuju književnopovijesne spoznaje o pojedinim aspektima kojeg od konkretnih književnih tekstova ili autorskih poetika, produbljuje se i jaz između njih i spoznaja prezentiranih od pojedinih književnopovijesnih sinteza, koje nisu u mogućnosti pokriti pluralizam značenja književnosti kao skupine teško prebrojivih jezičnih izričaja s (mogućom) estetskom funkcijom, nego su u nju prisiljene nasilno uvoditi red te njenu kompleksnost pojednostavljivati redukcijskim alatom epohe koji u sebi sadrži i diskriminacijski kriterij "važnosti" autorskih osobnosti i tekstova koji su tu epohu obilježili. Takva je redukcija u kronološkom prikazu književnih radnji i pojava svakako neophodna, kako zbog potrebe da se barem naslute neki njihovi mogući zajednički nazivnici, tako i zbog preglednosti prikaza. No nipošto ne smijemo zaboraviti osnovnu namjenu književnopovijesne sinteze – ona funkcionira prije svega kao medij kojim se posreduje neko znanje, obraća se čitatelju (učeniku,

---

<sup>3</sup> Kovač, Zvonko, *Interpretacijski kontekst*. Rijeka, 1987. 14.

studentu, nastavniku itd.) željom konkretnih informacija, koji mora biti svjestan toga da je pojam stilske epohe u povijesti književnosti, kao i npr. pojam žanra u teoriji književnosti (tj. u sinkroniji), tek idealan model odstupanjima od kojeg si predstavljamo konkretne književne tekstove u dijakroniji, pa govorimo o "baroknom epu", "romantičarskoj poemi" itd. Kao što je nemoguće tvrdnjom da su de Laclosove *Opasne veze* "francuski epistolarni roman 18. stoljeća" u potpunosti reprezentirati njegovu bit kao književne činjenice, tako je nedovoljno pročitati i jednu ili više književnopovijesnih sinteza da bi se u potpunosti shvatila povijest književnosti i samim tim što svojim tehničkim mogućnostima ne mogu obuhvatiti sve njene zadatke kao discipline koja obuhvaća široko (Vodička) polje interesa. Osim toga, premda je jasno da su periodizacija i linearan tijek književnosti dobrim dijelom pragmatički povjesničarski konstrukti, često se događa da povjesničar književnosti "teži strogoj, općevažećoj logici koju jedino priznaje i za koju smatra da mu omogućuje da određene radove odbaci kao plod nekritičkog maštanja i tzv. književnosti o književnosti"<sup>4</sup>.

Postmoderna književna povijest odbacuje mogućnost spoznajnog podređivanja očistu pojedinog književnog povjesničara, ne želeći ga čak niti kao početni smjerokaz. Emory Elliot autorskoj sintezi pretpostavlja zbirku eseja<sup>5</sup> različitih autora, kroz koje se čitatelj sam probija i stvara vlastiti kontinuitet<sup>6</sup>, no i ponudeni su eseji kao predviđeni središnji prostor kretanja čitateljske svijesti snažno obilježeni autoritetom urednika koji ih je odlučio uvrstiti u zbornik, dok je neke druge odbacio (možda upravo kao plod "nekritičkog maštanja"!)). Idealna bi postmoderna književnopovijesna "sinteza" tako bila prisposodiva velikoj bibliografiji književnopovijesnih studija koje predstavljaju različite partikularne konstrukcije povijesti unutar kojih će čitatelj pokušati preispisati "univerzalni" književnopovijesni kostur. No možemo li to tražiti baš od svakog čitatelja? Kako će se u takvoj nepreglednoj gomili stručne literature snalaziti oni koji se tek počinju baviti poviješću književnosti? Čini se da je danas važan zadatak povijesti književnosti pokušati pomiriti, koliko god je to moguće, kompleksnost književnih pojava sa zakonitostima koje omogućavaju preglednost, da bi se čitatelj, u što je moguće manjoj mjeri opterećen posljedicama ideologije i slijepe pjege pojedinog autora, mogao što više spoznajno približiti biti tijeka književne povijesti.

---

<sup>4</sup> Solar, 257.

<sup>5</sup> *Columbia Literary History of the United States*. Edited by Elliot, Emory. Columbia, University Press, 1988.

<sup>6</sup> Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Matica hrvatska, Zagreb, 1997. 299.

## 2. Neki problemi povijesti nacionalne književnosti

Pojam povijesti *nacionalne* književnosti, pored problema manjka *povijesti* ili manjka *književnosti*<sup>7</sup>, uvodi treći remetilački čimbenik u održavanje neke zamišljene, idealne unutardisciplinarnе ravnoteže književnopovijesne sinteze, no istovremeno omogućava i izravnije naslanjanje kontinuiteta književnih pojava na izvanknjiževni, politički sistem. Kao njen temeljni zadatak možemo odrediti primjenu i metodoloških postupaka i spoznaja povijesti književnosti na korpus tekstova koji nazivamo "nacionalnim". Ne smije se pritom zaboraviti da kronološki pojavu književnosti svakako pretpostavljamo širenju nacionalne svijesti, no kako je povijest književnosti od svojih početaka lokalno obilježena, tako je poprimila i nacionalno očište kao odraz devetnaestostoljetnog trenda nacionalne "optimizacije" lokalnih kulturnih identiteta. Književnost od tada naročito aktivno sudjeluje u oblikovanju i distribuciji nacionalnog identiteta na dva načina: kao sredstvo, koje svojim književnim svijetom i načinom kojim ga izražava (npr. jezikom) utječe na nacionalnu svijest pojedinca, te kao građa unutar nacionalnog književnog kanona. Uloga književnosti kao *građe*, koja književnokomunikacijski događaj ili pojedine njegove funkcije ugrađuje u ili uz uzročno - posljedičnu konstrukciju zajedničke nacionalne povijesti, čijim se poticateljem ili vjernim pratiteljem prikazuje, do izražaja je došla npr. u islandsko-danskoj svađi oko rukopisa 1971. te u statusu koji su hrvatski preporoditelji pridavali *Osmanu*. Prisivajajući značajna književna djela zajednica učvršćuje svoje temelje, pa je npr. slovenski nacionalni identitet neupitan jer "djela vrhunskih slovenskih pisaca, umjetnika i drugih stvaralaca daju Slovencima snažan osjećaj nacionalne pripadnosti bez obzira na činjenicu da su relativno malen narod"<sup>8</sup>, a Bismarck ne bi mogao uspostaviti političko jedinstvo njemačke nacije da njemački klasici poput Goethea i Schillera prije nisu uspostavili duhovno jedinstvo<sup>9</sup>. Tako je pojam "nacionalna književnost" raskrinkan kao anakronizam, jer je prije nacija proizišla iz književnosti nego obratno, i uzimanje te činjenice u obzir labavi strogost kriterija pripuštanja u nacionalnu povijest književnosti, napose kada se radi o starijim autorima i tekstovima. Autor i tekst kao građa ne ulaze u nacionalni književni kanon, a preko njega i u ukupnost nacionalnointegracijske paradigme, sami po sebi - važnu ulogu u izboru i hijerarhizaciji kanonskih tekstova i autora te njihovom prodoru u popularnu kulturu ima povijest književnosti, često u sprezi s obrazovnim sistemom.

---

<sup>7</sup> Žmegač, Viktor, *Problematika književne povijesti. II: Škreb, Zdenko i Stamać, Ante, Uvod u književnost. ČGP "Delo", OOUR "Globus", Zagreb, 1986. 44.*

<sup>8</sup> Debeljak, Aleš, *Potruga za nesrećom, globalizacija i nacionalni identitet. "Zarez" 31/II. 2000. 26.*

<sup>9</sup> Even-Zohar, Itamar, *The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe: A Socio-Semiotic Examination. "Applied Semiotics" 1/1996. University of Toronto, 27.*

Fabularna je okosnica povijesti nacionalne književnosti nacionalna naracija u kojoj je nacija prikazana kao *nepromjenljivo označeno*<sup>10</sup>, koje pod raznim imenima egzistira odavna, ali je, skriveno, čekalo upravo okolnosti 19. stoljeća da se pokaže u svojoj punoj snazi. Povijest nacionalne književnosti nastoji uskladiti nacionalno obilježenu općepovijesnu kronologiju s književnom krećući se između jedne krajnosti, koja će književni sistem staviti sasvim u funkciju praćenja razvoja nacionalne svijesti, i druge, kojoj će nacionalnointegracijski kišobran poslužiti tek kao jedan od tradicionalnih i razumljivih elaboracijskih alata kojim će uvesti određenu razinu preglednosti u sistem književnosti. Kao što Žmegač govori o epskoj i arhivarskoj težnji pri pisanju povijesti književnosti i povijesti uopće, tako i Solar razlikuje spekulativnu i pozitivističku metodu njenog konstruiranja - jedna inzistira na prikazivanju razvoja a druga na prikupljanju podataka. Svaka književnopovijesna sinteza u sebi sadrži oba nastojanja, no kao primjer otklona k prvoj težnji ipak bismo izdvojili povijest hrvatske književnosti Dubravka Jelčića<sup>11</sup> i Ive Frangeša<sup>12</sup>, dok je u Ježićevoj<sup>13</sup> naglašenija težnja upoznavanju čitatelja sa što većim brojem književnih i društvenopolitičkih činjenica. Frangešova je povijest više *književna*, Jelčićeva je više *nacionalna*. To nikako ne znači posvemašnju čistoću Frangešova djela od bilo kakve ideologije, već samo očitu namjeru da bude "povijest ideja i književnih oblika u kojima su se one javljale"<sup>14</sup>. U Jelčićevoj je pak kratkoj povijesti razvoja nacionalnointegracijske težnje u hrvatskoj književnosti osnovni problem koliko se i na koji način pojedini hrvatski književnik približio idealu "integralnog Hrvata". I jedna i druga naslanjaju se na pozitivističko naslijeđe obuhvatnijih sinteza ranijih književnih povjesničara kao što su Ježić, Jagić, Šurmin, Vodnik, Kombol, Barac itd., i u tom smislu predstavljaju subjektivne autorske (umjetničke?)<sup>15</sup> elaboracije ranije prikupljene književnopovijesne građe. Na trenutak ćemo ostaviti postrani pokroviteljski karakter takvih narativnih konstrukcija koji vrijeđa sumnjičavog postmodernog čitatelja željnog književnopovijesne spoznaje, i tek usputno podsjetiti na neke druge probleme odnosa nacionalnog i književnog unutar povijesti nacionalne književnosti:

problem izbora djela koja se bilo pomno opisuju bilo usput navode - čemu težiti pri redukciji, nacionalno-kulturnoj ili estetskoj važnosti?

<sup>10</sup> Biti, Vladimir, *Pojmovnik...* 294.

<sup>11</sup> Jelčić, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb, 1997.

<sup>12</sup> Frangeš, Ivo, *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb, 1987.

<sup>13</sup> Ježić, Slavko, *Hrvatska književnost od početaka do danas. 1100-1941. II. izdanje*, Zagreb, 1993.

<sup>14</sup> Jelčić, 327.

<sup>15</sup> Jelčić, 327.

problem estetizacije tekstova iz nacionalno obilježenog autorskog očišta: zašto naglašavati estetsku vrijednost Bašćanske ploče, a isto zanemarivati u pravnim dokumentima pisanim npr. u vrijeme baroka?

problem hrvatskog latinizma - može li se hrvatsku književnost na latinskom jeziku posmatrati u kontinuitetu zajedno s onom na hrvatskom jeziku, ili joj treba posvetiti jedno izolirano poglavlje književnopovijesne sinteze?

Nacionalni je jezik u velikoj mjeri politički konstrukt ovisan i o idiomima čije su govorničke skupine pojedine ideologije deklarativno nastojale uključiti u nacionalnointegracijsku paradigmu - kako i koliko povezivati nacionalnu književnost s određenim jezikom?

problem dijakronije i sinkronije u povijesti nacionalne književnosti<sup>16</sup>

problem stupnja analogije i kronološke podudarnosti razvoja nacionalne književnosti i nacionalnointegracijske paradigme.

Nacionalna povijest književnosti, osim što zadržava probleme opće povijesti i opće povijesti književnosti (arhivarska i epska težnja, spekulativno i pozitivistički, sinkronija i dijakronija, književnost i društvo...), otvara i nove, specifične probleme, od kojih svaki zahtjeva temeljite obrade i analize. Odatle se nameće i pitanje spoznajne jalovosti tako općenitih sinteza koje jednoznačno nastoje pokriti velik broj problema i aspekata nacionalne književnosti, otkrivajući se kao subjektivno obilježene i spoznajno nepouzdana, naročito ukoliko su nastale u vrijeme izrazitih nacionalističkih tenzija.

Hrvatska je književnost u filološkom smislu do danas prestala biti djevičanski neiskorištenim područjem kakvim ju je Barac prozvao 1929.<sup>17</sup>, što pokazuju i brojni pokušaji sinteza proizašli iz potrebe da se uvede red u veliki broj filoloških spoznaja. No red kadkad nastoji zamjeniti samu spoznaju, i često je sinteza odviše obilježena individualnošću autora a da bi bila u potpunosti vjerodostojna. Književni će povjesničar, po Barcu, u prvom redu ići za tim da pruži što točnije i iscrpnije informacije o književnom životu, piscima, tekstovima, publici i širenju ideja, i da proučava književno djelo sa socijalnog aspekta te u nacionalnom, evropskom i svjetskom kontekstu, ali:

“Ne može se (...) zamisliti jedna književna historija koja bi obuhvatila podjednako sva moguća gledišta, i da bi se mogao naći književni historik koji bi u podjednakoj mjeri u isto vrijeme mogao da uzme u obzir svako stajalište.”<sup>18</sup>

“Sva ova gledišta - a može ih biti još i više - zahtijevaju svaki put drugačije osvjetljenje predmeta...”<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> O problemu dijakronije i sinkronije vidi u Solara te u Terras, Victor, *Diachrony and synchrony in writing Russian literary history*. “Sign System Studies”, vol. 27. 271–291. (1999)

<sup>17</sup> Barac, Antun, *Između filologije i estetike. II: Barac, Antun, O književnosti*. Uredio M. Šicel. Školska knjiga, Zagreb, 1986. 36.

<sup>18</sup> Barac, 32.

<sup>19</sup> Barac, 33.

Barac je nastojao pokazati da jedan autor metodološki niti sadržajno nikako ne može izraziti totalitet nacionalne književne povijesti. Kako je inzistirao na multiaspektualnosti i interdisciplinarnosti proučavanja književnostdjela, odbacivao je i svaku metodološku jednoobraznost, anticipirajući stav postmoderne kritičke svijesti po kojem se u humanističkim disciplinama gube granice općeg i pojedinačnog, jer se svakom pojedincu priznaje pravo da pridonese općem omjeravanjem vlastite spoznaje o tuđu:

“Zadatak onih koji proučavaju i prikazuju književnost nije u tome da građu pojedinih literatura unose u određene metodске kalupe, nego upravo u tome da - poznavajući ih - te kalupe razbijaju. Oni moraju nastojati da što slobodnije polaze za pitanjima kojima važnost osjećaju sami, a ne za onima koja se čine važnima nekom metodologu.”<sup>20</sup>

Očito nas niti elaboracijski alat koji nazivamo *nacionalnom književnošću* nije poštudio bitnih problema koje susrećemo pri pokušaju sistematizacije i ovjerovljavanja književnopovijesnih spoznaja, kako pri pisanju povijesti književnosti tako i pri njezinu čitanju. Čitatelju povijesti nacionalne književnosti, ukoliko želi ostati pošteđen diktata pojedinog autora, još uvijek ne preostaje drugo nego uloga čitatelja postmodernog romana<sup>21</sup>, koji se sam probija kroz svijet tekst(ov)a. Zapravo on i prestaje biti čitateljem, a postaje iščitavateljem a zatim i preispisivačem koji će iz studija, eseja, biografija, bibliografija itd., kao i iz filološke građe pokušati osoviti neku vlastitu viziju književnopovijesnog niza. Mišljenja smo da bi mu hipertekstualno koncipirana povijest nacionalne književnosti mogla taj posao u izvjesnoj mjeri olakšati.

### 3. Mogućnosti hiperteksta

Ono što čini hipertekst naročito pogodnim medijem za posredovanje historiografskog znanja, pa i raznih drugih načina elaboriranja one vrste zbilje čije činjenice ne možemo zbog vremenske ili prostorne udaljenosti izravno i u potpunosti provjeriti, jest mogućnost njegova nelinearnog čitanja prilikom kojeg do izražaja dolazi svojstvo čitatelja o kojim govori Barthes u *Smrti autora*:

“Čitatelj čini prostor na kojemu su svi citati koji čine pisanje zapisani, a da pri tome ni jedan od njih nije izgubljen; jedinstvo teksta ne leži više u njegovu porijeklu nego u njegovu odredištu.”<sup>22</sup>

Linearno koncipirana povijest implicira zakon - kako onaj uzročno-posljedični, po kojem su se odvijali historijski događaji i pojave, tako i

---

<sup>20</sup> Šicel, Miroslav, *Antun Barac i njegovo djelo*. // Barac, Antun, O književnosti... . 18.

<sup>21</sup> Biti, Vladimir, *Pojmovnik*... . 299

<sup>22</sup> Barthes, Roland, *Smrt autora*. // *Suvremene književne teorije*. Uredio Beker, Miroslav, Sveučilišna naklada Liber. Zagreb, 1986. 179.

metodološki. Ni jedan ni drugi se ne mogu poopćavati jer ne vrijede na isti način za svakoga<sup>23</sup>, pa funkcioniraju isključivo unutar samog historiografskog (književnog?) teksta, ili, u najboljem slučaju, na razini autor - tekst (tj. slika zbilje čitljiva iz teksta). Uobičajene povijesti književnosti imaju definiran početak i linearnu progresiju prema kraju, pa je u njima očita namjera i funkcija autora kao vodiča kroz svijet teksta, i, kad je o (književno)povijesnom tekstu riječ, njegova zakonodavca. Pri čitanju hiperteksta, međutim, čitatelj preuzima najveći dio odgovornosti u stvaranju konačnog smisla pročitanoj jer ima mogućnost izbora koja proizlazi iz više poveznica (*linkova*) unutar jednog teksta preko kojih se može doći do drugih tekstova, kao iz smjerokaza koje nudi autor, nikada sa sigurnošću ne znajući kuda će se čitatelj zaputiti. Tako autor svjesno u određenoj mjeri narušava vlastiti autoritet u odnosu na čitatelja, ne namećući svoja značenja kao univerzalna, a to bi u historiografskom diskurzu značilo upravo ono što predlaže Vladimir Biti - povjesničara koji ulogu osmišljavatelja/ozakonitelja povijesnog slijeda prepušta recipijentu<sup>24</sup>. Nelinearna će povijest književnosti odatle pretpostavljati zainteresiranog, ambicioznog i nepovjerljivog čitatelja koji će moći odbaciti očekivanja proizašla iz čitanja linearnih tekstova te društveno etabliranih književnih normi, kao i prihvatiti činjenicu da više ne mora biti moguće pročitati sve ponuđeno<sup>25</sup>.

Osim mogućnosti različitog smjerenja čitatelja u svijetu hiperteksta te iz nje proizašlog putopisnog kolažiranja konačne strukture teksta (pa tako i konačnog značenja) od strane čitatelja, hipertekst omogućava i posredovanje različitih vrsta podražaja i, preko njih, različitih vrsta znanja. Autor hipertekstualne povijesti ne mora više dvodimenzionalno zagonetavati vizualnu predodžbu Mikelandelova *Davida* niti ju opisom prekidirati u standardni književni jezik, jer statuu može prikazati u *Quick Time Movie* ili u *gif* formatu<sup>26</sup>, a linkovi hiperteksta mogu voditi kako s jednog na drugi književni tekst, tako i na druge vrste teksta<sup>27</sup> – glazbeni spot, notni zapis, *video clip*, kazivanje kojeg usmenoknjiževnog žanra, izravni

<sup>23</sup> "Nietzsche u potpunosti lišava historiografiju nade u izbavljenje njezine pristranosti. Njegov je povjesničar tijelo izbaždareno žigovima povijesti koja se, sa svim svojim zločinima i nastranostima, urezala u njegov krvotok, probavni i živčani sustav, raspored nagona i osjetila. Ali to je tetoviranje – Sloterdijk ga otprilike zove 'knjigopisom povijesnog bitka na pergamentu njegove kože' – bilo namijenjeno *jedino njemu*, upravo kao što je ulaz u Zakon s kraja Kafkina *Procesa* bio namijenjen samo čovjeku sa sela. On se ne smije poopćavati, jer ne vrijedi na isti način za druge." – Biti, Vladimir, *Ima li u povijesti zakona?* // Biti, Vladimir, *Upletanje nerečenog*. MH, Zagreb, 1994. 108.

<sup>24</sup> Biti, Vladimir, *Ima li u povijesti zakona?* 122.

<sup>25</sup> Whitehead, Helen, *Online Creative Practice: Appreciation, Participation and Web-Literacy*. The trAce online writing community, The Nottingham Trent University.

<sup>26</sup> Vidi natuknicu *Michellangelo* u *Encyclopedia Britannica on CD. Multimedia Edition*. EB 1998.

<sup>27</sup> Pod tekstem ovdje podrazumijevam pravilno nizanje i kombinaciju jedinica nekog (bilo kojeg) znakovnog sustava u vremenu i prostoru.

prijenos *performancea* itd. Tako se hipertekst otkriva kao književnokomunikacijski i umjetnički medij s mogućnošću beskrajne kombinacije onih načina izraza koji su do njegove pojave bili svojstveni drugim medijima. Čitatelj hipertekstualno organiziranog teksta ima odatle veću slobodu izbora kako informacije, tako i njene prezentacije. Umrežavanjem pojedinog književnog hiperteksta u globalnu mrežu postizemo značajno proširenje tog izbora i otvaramo prostor iskorištenju trećeg važnog svojstva hipertekstualne književne komunikacije, a to je interaktivnost, koja recipijentu omogućava izravno obraćanje autoru, pa i zadiranje u fizički integritet teksta i dodavanje postojećim stranicama poveznice na nove. Takva je promjena prilično radikalna za današnju (bilo "elitnu" ili "popularnu") kulturu u kojoj su pisac i konzument navikli komunicirati jednostrano, putem ukoričenih listova, a kazališna je publika uglavnom<sup>28</sup> protjerana u tišinu i mrak gledališta da bi se glumcu i redatelju mogla oglasiti tek pokojim iznudenim pljeskom. Analogija se takvoj umjetničkoj komunikaciji naslućuje u školama i na sveučilištima, gdje u nastavi prevladava autoritarni predavački diskurz čijoj se prevlasti u književnoj historiografiji protivi postmoderna kritička svijest.

#### 4. Zašto hipertekstualna povijest nacionalne književnosti?

Hipertekstualna bi povijest nacionalne književnosti sadržavala veliku skupinu književnohistorijskih studija i eseja u kojoj bi se preglednost, osim uobičajenim predmetnim i abecednim bibliotečnim katalogima, mogla ostvarivati i standardnim *web*-alatima: pretraživačima prema korijenu riječi te preglednicima uređenima prema tradicionalnim i suvremenim književnopovijesnim klasifikacijama, pa i prema pojedinim autorima i tekstovima kao osnovnim točkama oko kojih je koncentrirana nacionalna književna povijest. Važnu bi ulogu u ustrojavanju takve baze podataka, osim književnih znalaca, svakako imali i stručnjaci s područja informatike i knjižničarstva, a morala bi ju pratiti i najmanje dva pomoćna arhiva: jednom bi bila svrha osigurati čitatelju/korisniku mogućnost gotovo trenutnog uvida u konkretne književnoumjetničke tekstove (koji mogu biti popraćeni i audio i video priložima, npr. recitacijama, kazališnim izvedbama itd.)<sup>29</sup> koji su tema pojedinim književnopovijesnim studijama, dok bi drugi funkcionirao kao književnoteorijska potpora različitim književnopovijesnim diskurzima - predložio bih model Bitijeva *Pojmownika suvremene književne teorije*, koji uključuje kritički odnos prema svakom od pojmova (zapravo teorijskih opisivačkih alata) i naglašava njihovu historijsku dimenziju.

Koje su prednosti tako koncipirane povijesti književnosti? Počeo bih s onom čisto tehničke prirode: iz bilo kojeg kraja svijeta možemo pomoću računala i

---

<sup>28</sup> Uz izuzetak *happeninga* i *performancea* – kazališnih žanrova koji u nas životare na marginama kulturnih zbivanja.

<sup>29</sup> Prvi je značajan korak u tom smjeru već poduzeo Zvonimir Bulaja s projektom *Klasici hrvatske književnosti na CD-u I. i II.* Ur. Bulaja, Zvonimir. ALT F4 d. o. o., Zagreb, 1999–2000.

telefonske linije gotovo trenutno doći do primarne i sekundarne literature na traženje koje bismo inače prevalili određeni put i utrošili određeno vrijeme. Jedan "original" hipertekstualne povijesti književnosti preko Interneta može čitati neograničen broj korisnika a korpus tekstova koji ga čine može se često dopunjavati, za razliku od klasičnih, papirnatih kopija. Mogućnost svakominutnog obnavljanja sadržaja ide u prilog smanjivanju jaza između događanja kao prošlosti i njegove historijske elaboracije kao sadašnjosti/budućnosti, otvarajući virtualne stranice i aktualnim književnim zbivanjima. Kako prostor, tj. broj simulacija stranica, za hipertekstualnu povijest književnosti prestaje biti važan, njena će građa unedogled hipertrofirano bujati: osim što utjecanje nehijerarhijskom gomilanju (čemu model Elliotove *Columbia Literary History of the United States*, koja je morala biti svedena na komercijalno i izdavački prihvatljiv obim od 1263 stranice, zacijelo teži) znači definitivno odustajanje od linearne isključivosti, sada postaje zamislivom i "jedna književna historija koja bi obuhvatila podjednako sva moguća gledišta", a kako ona podrazumijeva skupno autorstvo, prestaje potreba za "književnim historikom koji bi u podjednakoj mjeri u isto vrijeme mogao da uzme u obzir svako stajalište." Takve je obveze oslobođen čak i urednik, tj. administrator hipertekstualne povijesti književnosti, jer se odgovornost za stvaranje eventualnog književnohistorijskog totaliteta prebacuje s autora na postmodernog čitatelja, u skladu s njegovim prohtjevima, a tradicionalnu autorsku zamjenjuje šamanička svijest koja ne teži nametanju znanja već oslobađanju impulsa u cilju igranja podacima i njihova povezivanja na nove načine<sup>30</sup>, što podrazumijeva nauk odozdo prema gore i daje novu dimenziju principu učenja otkrivanjem.

U praksi će se primjedbe postmoderne kritike tradicionalnih metoda autoritarnih književnopovijesnih sinteza ipak dobrim dijelom pokazati kao provokativan trik za obeshrabrivanje akademskih autoriteta, jer će tek mali broj čitatelja hipertekstualne povijesti književnosti uistinu imati ambiciju strukturirati vlastiti književnopovijesni kostur crpeći činjeničnu građu izravno iz nepreglednog mnoštvu partikularnih rekonstrukcija književnih događaja i nizova, bez ikakvog oslanjanja na sinteze ranijih autora i usmjerenja. Zbog toga bi, a sa svrhom osiguravanja udobnog pribježišta u kojem će čitatelj po vlastitom izboru moći za preglednost žrtvovati dio spoznajne samostalnosti, kao moguće ulazne stranice (indekse) hipertekstualne povijesti nacionalne književnosti trebalo postaviti postojeće autorske književnopovijesne sinteze, unutar čijih bi tekstova značajniji pojmovi (epoha, književna vrsta, pojedini autor ili konkretan književni tekst itd.) bili hipertekstualno vezani sa skupinama studija koje ga posebno obrađuju. Tako čitatelj može podešavati razinu svoje samostalnosti - najambiciozniji će se uhvatiti u koštac s primarnom i sekundarnom literaturom služeći se tek jednostavnim pretraživačima, bez osvrtnja na pomoćne klasifikacijske obrasce, dok će oni

---

<sup>30</sup> Sukenick, Ronald, *Postmoderna književnost i opozicijska umjetnost*. "Književna smotra" 4/1999. (broj posvećen cyber-kulturi), 59.

manje hrabri prihvatiti književnopovijesne naracije Đure Šurmina, Mihovila Kombola, Slavka Ježića, Dubravka Jelčića, Slobodana Prosperova-Novaka i drugih (omjeravajući ih o moguću vlastitu naraciju), da bi iz njih povremeno zahvatili u arhive različitih književnopovijesnih spoznaja, nadopunjujući postojeće naracije novim značenjima, pretpostavkama i mogućnostima.

Predložena koncepcija ispunjava zahtjeve koje je književnoj povijesti postavio Vodička (jer svojom obuhvatnošću svakako uključuje i radove usmjerene na praćenje kretanja književne strukture, rekonstrukciju odnosa djela i historijske stvarnosti te promjenu književnih navika publike), a krajnji je dokaz ispunjavanja suvremenih postmodernih težnji mogućnost stvaranja vlastite čitateljeve književnopovijesne sinteze i njezino priključivanje, kao indeksa, na hipertekstualnu povijest nacionalne književnosti, tako da će budući korisnici moći, pored navedenih poznatih i priznatih autora, ući u proučavanje hrvatske književnosti preko očišta kojeg anonimnog kroatističkog *surfera*. Naravno, za očekivati je da će takvi indeksi, nakon osvještavanja spoznajne jalovosti autoritarnih i "sveobuhvatnih" sinteza (zbog čega prvenstveno i predlažemo hipertekstualnu koncepciju), biti pisani i čitani kao povijesti tek jednog, za pojedinca ili za teorijski pravac značajnog aspekta književnog niza.

Čitatelj namjesto autora, igra namjesto autoriteta, mogućnost izbora i koegzistencija svijesti o kompleksnosti i potrebe za udobnošću načela su hipertekstualne povijesti nacionalne književnosti kojima će bar dijelom zadovoljiti postmoderna kritička traženja. No ono čim će premašiti i postmoderni horizont očekivanja jesu promjene u recepciji, koncepciji, pa čak i disciplinarnom statusu, uzrokovane konačnim preklapanjem funkcija čitatelja i autora u istim historijskim i fizičkim osobama, proizašlim iz aktivnog mrežnog međudjelovanja tisuća potencijalnih čitatelja/korisnika/*surfera* – pridruženika u multimedijском suradničkom autorstvu<sup>31</sup>

"Glavno načelo postmodernizma bilo je: Ja, tko god to bio, sastavit ću ove komadiće podataka i oblikovati tekst, a ti, tko god to bio, proizvest ćeš vlastito značenje zasnovano na onome što uneseš u tekst. (...) Glavno načelo koje će se razviti za razdoblje Avant-Popa je: Ja, tko god to bio, uvijek sam u interakciji s podacima koje si stvorio Kolektivni Ti, tko god to bio, te u interakciji s Kolektivnim Tobom i dopunjavajući Te, pronalazit ću značenje."<sup>32</sup>

Nadamo se da smo uspjeli pokazati da je potreba za hipertekstualnom poviješću nacionalne književnosti logična posljedica spoznaja i težnji koje se u suvremenoj književnohistorijskoj metodologiji daju nazrijeti još od Vodičke (četrdesetih godina prošlog stoljeća), pa i Antuna Barca (dvadesetih). Neovisno o spremnosti administratora buduće hipertekstualne povijesti hrvatske književnosti da autorstvo dijele s većim ili manjim brojem zainteresiranih čitatelja - *surfera*

---

<sup>31</sup> Amerika, Mark: *Hipertekstualna svijest*. "Književna smotra" 4/1999, str. 61.

<sup>32</sup> Amerika, str. 62.

(koji zacijelo neće svi biti podjednako obrazovani i kompetentni), očita je njena sasvim pragmatička nužnost koja se očituje i onkraj teorijskih promišljanja postmodernizma i Avant-Popa; filolozi se, naime, sve više okreću izvorima s Interneta - zašto im ne osigurati jednu središnju točku oko koje bi se okupljala kroatistička zajednica u kiberprostoru s ciljem poticanja alternativnih pristupa koji bi osvježavali suvremenu povijest hrvatske književnosti kao humanističku i filološku disciplinu?

### Literatura

- AMERIKA 1999: Amerika, Mark, Hipertekstualna svijest. "Književna smotra" 4/1999. (broj posvećen cyber-kulturi), 61–63.
- BARAC 1986: Barac, Antun, Između filologije i estetike. // Barac, Antun, O književnosti. Uredio M. Šicel. Školska knjiga, Zagreb, 23–36.
- BARTHES 1986: Barthes, Roland, Smrt autora. // Suvremene književne teorije. Uredio Beker, Miroslav. Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 176–180.
- BITI 1994: Biti, Vladimir, Ima li u povijesti zakona? // Biti, Vladimir, Upletanje nerečenog. MH, Zagreb, 99–122
- BITI 1997: Biti, Vladimir, Pojmovnik suvremene književne teorije. Matica hrvatska, Zagreb
- Columbia Literary History of the United States. Edited by Elliot, Emory. Columbia, University Press, 1988.
- DEBELJAK 2000: Debeljak, Aleš, Potraga za nesrećom, globalizacija i nacionalni identitet. "Zarez" 31/II. 2000. 26–27.
- Encyclopedia Britannica 98 on CD. Multimedia Edition. Enciklopedijska natuknica Michelangelo. Encyclopedia Britannica 1998.
- EVEN-ZOHAR 1996: Even-Zohar, Itamar, The Role of Literature in the Making of the Nations of Europe: A Socio-Semiotic Examination. "Applied Semiotics / Sémiotique appliquée" 1/1996. University of Toronto, 20–30.
- FRANGEŠ 1987: Frangeš, Ivo, Povijest hrvatske književnosti. Zagreb
- JEŽIĆ 1993: Ježić, Slavko, Hrvatska književnost od početaka do danas. 1100–1941. II. izdanje, Zagreb
- JELČIĆ 1997: Jelčić, Dubravko, Povijest hrvatske književnosti. Zagreb
- Klasici hrvatske književnosti na CD-u I. i II. Ur. Bulaja, Zvonimir. ALT F4 d. o. o., Zagreb 1999–2000.
- KOVAČ 1987: Kovač, Zvonko, Interpretacijski kontekst. Rijeka
- ŠICEL: Šicel, Miroslav, Antun Barac i njegovo djelo. U Barac, Antun: O književnosti... . 7–19.
- SOLAR 2000: Solar, Milivoj, Paradigma povijesti književnosti. // Solar, Milivoj, Granice znanosti o književnosti. Naklada Pavičić, Zagreb
- SUKENICK 1999: Sukenick, Ronald, Postmoderna književnost i opozicijska umjetnost. "Književna smotra" 4/1999. (broj posvećen cyber-kulturi), 57–59.
- TERRAS 1999: Terras, Victor, Diachrony and synchrony in writing Russian literary history. "Sign System Studies", vol. 27. 271–291 (1999).
- VODIČKA 1942: Vodička, Felix, Literární historie, její problémy a úkoly. Praha, Rukopisni hrvatski prijevod Predraga Jirsaka.

WHITEHEAD: Whitehead, Helen, Online Creative Practice: Appreciation, Participation and Web-Literacy. The trAce online writing community, The Nottingham Trent University

ŽMEGAČ 1986: Žmegač, Viktor, Problematika književne povijesti. // Škreb, Zdenko i Stamać, Ante, Uvod u književnost. ČGP "Delo", OOUR "Globus", Zagreb, 37–92.

### **Abstract**

#### **The Hypertextual Literary History of Croatia Literature**

Newer trends in methodology of literary history point to single-dimensionality of historical synthesis, exposing them as attempts for universalisation of locally and subjectively marked points of view. Since Felix Vodička, requests for new, more comprehensive and versatile models of histories of national literatures, which culminated with postmodernism, have been heard. The concept of hypertextual literary history would be able to, at least partially, answer to those demands – especially through the possibilities of endless gathering of primary and secondary materials and leveling of reader's self-sufficiency during its elaboration.



АПОЛОГИЯ И ДЕКОНСТРУКЦИЯ СОБОРНОСТИ КАК ИДЕИ РУССКОГО  
УНИВЕРСАЛИЗМА

HAJNÁDY Zoltán

«Душа православия – соборность.»

Сергий Булгаков

«Коллективизм не соборность, а сборность.»

Николай Бердяев

Одна из великолепнейших идей человечества, мысль об универсализме, проявилась в панэлленизме античности, затем с особой силой в средневековом католицизме и наконец в принципе русской *соборности*. Идея универсализма выразила стремление создать в расчлененном на государства атомизированном мире культурное и религиозное единство. Средневековая христианская церковь объединила народы Европы в единое целое, не подкрепив это объединением политическим. Вплоть до Реформации европейские народы смотрели на себя как на членов христианской святой церкви, географически разделенных на страны, но объединенных духовно.

Единство церкви было разбито Реформацией. Когда средневековая идея универсализма изжила себя, рождающиеся под знаком национальных идей народности оторвались от *corpus christianum*. Идеал средневекового универсализма сменился концепцией национальной обособленности. Национализм – постхристианское явление Европы. По мнению Хомякова, католицизм осуществил единство без свободы, а протестанство свободу без единства. И только в православной церкви можно найти синтез единства, свободы и любви. Владимир Соловьев подверг Хомякова критике за то, что в своем богословии он имел в виду православие идеальное, католичество же реальное. Владимир Соловьев мечтал об универсальном христианстве. Мировую историю он воспринимал как постепенное воплощение христианской идеи. Он соединил в себе подчеркнуто католический уклон Чаадаева с религиозной философией Хомякова, имеющей исключительно православную ориентацию. Он был убежден в том, что восточная и западная церкви внутренне соединены нерасторжимыми мистическими узами, несмотря на внешнее их противоречие. Соловьев предсказывал в будущем союз трех церквей (См. об этом мою статью в *Slavica* XXVIII. Debrecen, 1997. 7–21.).

Русские богословы были убеждены в том, что Россия осуществит синтез в жизни, к чему Запад был способен только в философии. В их учении был один элемент, принцип *соборности*, который можно рассматривать одним из *кодов* русской – православной по духу – культуры, сохранявшей идею универсализма в самой практике жизни. Его значение невозможно точно определить европейскими понятиями: оно родственно выражениям *экуменизм*, *communitas*, *universalitas*, но семантическое содержание *соборности* не может быть сведено (упрощено) до ясности некоего когнитивного понятия. Оно может быть обращено к священной и духовной общности точно так же, как и к собранию, скоплению народа. *Собор* означает такое место, где люди собираются для молитвы (русское соответствие *synagoge* и *ekklesia*). *Соборность* – религиозно обоснованная форма проявления русской идентичности. Абсолютная, нерушимая общность верующих, наивысший тип человеческого общежития, возвышенный до ранга универсальности священный домострой. Слово *соборность* еще Кирилл и Мефодий выбрали для перевода слова *католического*, но в кругу славян оно получило новое толкование и значение: органическое единомыслие искупленных людей, объединенных верой и любовью. Слово *собор* означает собрание не только в том смысле, что в определенном месте собираются множество людей; в более глубоком смысле в нем выражается идея единой соборной совокупности человечества. *Соборность* – узы любви, на которых зиждется православная церковь как аутентичная общность. «Душа православия – *соборность*» (БУЛГАКОВ 1985: 145). Поддерживается она не духом формального человеческого общения, а милостью Божией. Исходя из этого, *соборность* не только эмпирический, но и метафизический факт. *Соборность* в православном понятии означает единство всех верующих в мистическом теле Христа: «Церковь – это христологизированный космос» (БЕРДЯЕВ 1927: 2/195).

Категорию *соборности* Хомяков в своей теодицеи разместил над принципом личности, хотя в учении Христа последнее тоже было центральным элементом. Основной акцент в осуждении Запада он делал на рационализме Просвещения, ставящего в центр вселенной индивидуум, а не освященную общность, качественную всецелостность. В православных общинах индивидуум не обособлялся от остальных людей, а подчинял себя коллективу. *Соборность* противоположность бесцерковной толпе. Свободу людей представляет их единство, в котором подчиняющиеся свободно подчиняются, а находящиеся у власти не самочинствуют, а служат всем. По мнению Хомякова, человек может достичь состояния духовного и душевного совершенства легче всего в такой органической общности, которая уважает свободу отдельных своих членов. В отличие от Запада, где прогресс основывался на соперничестве, в России он опирался на сотрудничество.

По мнению Бердяева, соборность противоположна как католическому принципу авторитета, так и протестантскому индивидуализму и означает «коммунальность», которая не признает над собой внешнего авторитета и в то же время чужда индивидуальному обособлению и замкнутости. Понятие *соборности* он отмежевывает от коллективизма, представляющего собой разнородное скопище соприкасающихся друг с другом, но не состоящих в органической связи индивидов, лишенных своих личностей. ««Мы» в соборности не есть коллектив. Коллективизм не соборность, а сборность» (БЕРДЯЕВ 1990: 295). Коллективизм – ложное единство. Суть здесь не в собрании воедино, а в единстве, строящемся на добровольном стремлении людей. В этом разница коллективизма и *соборности*. *Соборность* является противоположностью крайней разделенности и поляризации мира, расколотого на абсолютный индивидуализм и абсолютный коллективизм. *Соборность* поднимает философскую проблему единицы и множества, конечного и бесконечного, но не растворяет, как пантеизм, индивидуальное «я» в универсальном целом. *Соборность* – синтез индивидуального и общего: не множественность я, сумма частей, а качественная всецелостность, в которой каждый индивидум находится в человеческом и всечеловеческом единстве. Индивидум и коллектив существуют только в отношении друг к другу, так же как встречается абсолютный коллектив без индивидума, а индивидум непредставим без коллектива. *Соборность* отвергает центральность личности, но не лишает ее сознания полноты. Личность интегрируется в такую систему общественной взаимозависимости, которую ощущает симбиозом.

Понятие и место *соборности* в истории русских общественных идей определить трудно, это некий русский подход с третьего пути. «Соборность – задание, а не данность» (ИВАНОВ 1917: 45). Это означает созданную утопическую мечту преодоления отчуждения, а не достигнутую идею. Не случайно в утопической литературе имеет место осуществление совершенного крестьянского государства (см. *Путешествие в землю Офирскую* Михаила Щербатова, *Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии* Александра Чаянова, *Ладомир* Хлебникова, *Страну Муравия* Твардовского и учение о Всемире Сухова-Кобылина и т. п.). Была попытка преодоления современного гипертрофированного индивидуализма и создания нового, органического сожительства. Один из сегодняшних исследователей следующим образом подытоживает сложившиеся об этом понятии противоположные мнения: «Несмотря на кажущуюся отсылку к церковной традиции, соборность остается в ней без определенного места – и это не случайно, ибо ее функция как раз и состоит в том, чтобы «давать место». Соборность отождествляется то с Христом, то с Богородицей, то с «Матерью-Сырой Землей», то со Св. Духом, то с мистической «внутренней церковью», а у Соловьева выступает, например, как новая мифологема, как

София, которая, однако, вновь вступает в игру отождествлений; но изначальная дифференция при всех этих отождествлениях тем не менее сохраняется: соборность есть преодоление раскола между Западом и Востоком, между верой и атеизмом, между русскостью и европейскостью, между сознанием и подсознательным, и потому ее место – за пределами любого пространства, включая пространство теологической мысли. Или иначе: ее место – там же, где и место России, т. е. по ту сторону эсхатологии” (ГРОЙС 1993: 250).

*Соборность* и ее разнообразные аспекты – *идея универсализма, теургия, хор* – основополагающие категории русской жизни и бытия. Русские религиозные философы обращаются с этим понятием как с антропологической аксиомой, полагают найти в нем залог будущего не только России, но и всего человечества. «Живя, мы соборуемся сами с собой – и в пространстве, и во времени, как целостный организм, собираемся воедино из отдельных взаимоисключающих – по закону тождества – элементов, частиц, клеток, душевных сосотояний и пр. и пр. Подобно мы собираемся в семью, в род, в народ и т.д.» (ФЛОРЕНСКИЙ 1990: 343). Основу своего существования *соборность* получила у органического коллектива живущих в деревне крестьян, *общины*, сохранившей еще первоначальную полноту бытия, которую Запад уже только страстно и напрасно желал. В православной земельной общине личность не отделяется от остальных людей, а персонально и социально подчиняет добровольно себя объединенному в любви коллективу людей. Живущие в сельской общине на первый план ставят не личность, а общность, не свободу, а братство, потому что свободу можно реализовать только в любви и братстве. В этом и заключается тайна *соборности*. Хомяков шутил: даже в рай мужики попадут только целыми общинами; спасение тоже ищется коллективно. По одиночке невозможно войти в божественное бытие, только объединившись, очистившись в коллективе.

Героем славянофилов был народ и не государство. Страна в их толковании означала *общину*, которую они считали первоначалом, отражающим оригинальную русскую систему крестьянского хозяйства. Для них *народ* был синонимом *мужика*. В противоположность западному культу героя в России сформировался культ мужика. Низкопоклонство перед народом обрело масштабы совершенно мистические и культовые. По мнению Николая Бердяева, любовь русской интеллигенции к народу облеклась в форму иконопочитания. От мужика ожидали нового слова, которое потрясет не только Россию, но и всю Европу. (Коллективного психоза смог избежать только знающий меру, трезвый Чехов.)

Славянофилы и западники по-разному оценивали основные принципы культуры. Западники воспринимали культуру как сознательное творчество личности. Славянофилы же и в культуре проповедовали принцип

*соборности*, способный преодолеть конфликт индивидуального и коллективного творчества и создать органическое единство в культурном процессе. Высоко чтились славянофилами народная поэзия и искусство, славянская мифология, язык, нравственность, обычное право, как манифестация бессознательной народной души, в которой наиболее глубоко раскрывается национальное своеобразие. Народная поэзия и музыка – подобно языку – столетиями развиваются согласно собственным законам; их нельзя “сделать”, потому что они творятся народом. Язык является бессознательной формой проявления коллектива, памятью народа историчности, своего мирового опыта и понимания. Музыка как ощущение мира, начиная с древних времен, сочетается с особенностями бытия и мышления. Каждая культура имеет свои музыкальные традиции. Извечное желание музыкантов выразить в музыкальной форме истинное содержание эпохи. «Создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем» – сказал Глинка (цит. РАПАЦКАЯ 1998: 359). По мнению славянофилов, народ самый великий поэт и даже мыслитель. Они любили русский народ, язык, историю, правовые народные традиции. В то же время славянофилы переоценивали первоначальность народной поэзии, суживая свободу творчества до медиума народной души. На самом деле между фольклором и литературой, народной песней и песней, сочиненной композитором, нет непреодолимой демаркационной линии: они взаимно воздействуют друг на друга. Определенные художественные формы и мотивы переходят из одной сферы в другую, изменяя свою оригинальную функцию. Отдельный художник черпает из фольклора, и его произведение становится всенародным достоянием в культурном смысле при условии, если погружается в коллективную культурную память, в субкультуру (*versunkene Kultur*).

В России имелось множество *общин*, простых коопераций. Эти небольшие, органические сельские общины, *миры*, вливавшиеся друг в друга. Земля находилась в общем владении. Каждый член общины имел право на землю, которую получал в пользование. Русский народ, как и земледельческие народы вообще, был сплочен в симбиоз пчелиного улья (в *роевую жизнь* – по выражению Толстого), чтобы удовлетворить свои жизненные потребности. Однако, эти подобные ульям или муравейникам сельские общины были изолированы друг от друга. Их члены жили в закрытом мире, не чувствовали потребности органической связи с другими общинами. Поэтому не получилось союза между деревнями, не осуществилась крестьянская федерация. Герцен обратил внимание и на другую ущербность *общины*: личность поглощается *миром*. Белинский опасался того, что сельская община лишает человека личности, важнейшей ценности идеологии западников. Ответ Аксакова: личность в русской сельской общине не подавлена, только лишена насилия, эгоизма и сознания

исключительности. Личность в русской общине свободна как в хоре, где индивидуум и коллектив находятся в равновесии.

Унификаторская сила *соборности* устраняет опасность как имперсонального коллективизма, так и опасность замкнутого в самом себе эгоизма и способствует завершению личности. Русский народ не имел римских юридических понятий о поземельной собственности. Сцепляющую силу общества создает “священная общность”, сущность которой представляла «феокритическая синархия, в противоположность юридизму Средневековья западного (стиль контрапунктический) и просвещенному абсолютизму Нового времени» (ФЛОРЕНСКИЙ 1990: 2/31). Индивидуум и общество понятия не антонимичные, а синонимичные: «общество есть дополненная, или расширенная личность, а личность – сжатое, или сосредоточенное общество» (СОЛОВЬЕВ 1911–1914: VIII/232). Славянофилы отмежевали понятие *соборности* от категории *общего*, против тирании которого выступил Белинский: «Что мне общее, если несчастна личность» (письмо Боткину от 13 марта 1841). По мнению славянофилов, *соборность* против абстрактных единств и множеств, суть ее не в индивидуальном и не в общем: она видна в универсальном человеческом.

Унификаторская сила *общины* наложила свою печать на многие сферы материальной и духовной русской культуры. Таким образом, *соборность* является централизующей, кумулятивной силой, служащей основой всем человеческим контактам и объединениям; существуют разнообразные ее формы и виды, в которых выражается внутренний, стандартизирующий принцип. «Соборность лежит в основе всякого объединения людей [...] это есть некое сверхвременное единство» (ФРАНК 1992: 58. 117). Средневековое русское искусство оживлялось духом религиозной общности. Первым проявлением христианского искусства было богослужение: исполнение таинств и каждодневная литургия. На службе этого стояли зодчие, резчики по камню и дереву, обойщики, мозаичники, иконописцы, золотых дел мастера, церковные композиторы, поэты и певцы. Существовала тесная взаимозависимость между православием и искусством эпохи. В то время искусство еще не было лишено своих трансцендентальных основ. Синтез и органическое слияние искусств полнее всего осуществились в храмовом зодчестве, как в видимой объективации веры, и в связанных с этим литургических обрядов. Древнеусские зодчие в основном строили не отдельные церкви с громадными башнями, а своеобразные соборные и монастырские ансамбли, окруженные *лаврами*, в которых жили монахи. Монастырские коммуны создавались на основе общежитейских принципов монашеских общин. В статье *Храмовое действие как синтез искусств* Флоренский назвал находящуюся в Сергиевом Посаде Троица-Сергиеву лавру богатой сокровищницей этнографических и антропологических знаний, русскими Афинами, новой Элладой, всенародным креативным продуктом

(1989: 6). Назвал с полным правом, потому что лавра строилась на протяжении многих веков, и вновь построенные ее части всегда гармонировали с более ранними. Архитектурные памятники прошлого транслисторичны и трансвременны, они пересекаются и проникают в жизнь последующих столетий. Эти памятники были плодом не художественного вдохновения гениального архитектора, а творческого духа народа. Округловатость луковичных куполов русских церквей искусствоведы часто сопоставляют с угловатостью готических церквей, как мягкость мышечных тканей с костями, полагая найти в этом разницу в характерах восточного и западного человека. Луковичные купола не отстоят высоко от земли, архитектурный стиль русских церквей скорее горизонтален и не устремлен вертикально к небу. Из этого искусствоведы делают вывод о *соборном* характере русского народа. Не считающаяся с гравитацией и вызывающая взвешенное ощущение невесомости готическая церковь как бы выражает стремление западноевропейского человека проникнуть в *неевклидово* пространство. Вертикальная архитектура намекает на полный отрыв от земли, горизонтальная – на зависимость от нее. Русские церкви концентрируют в человеке Бога, готические соборы устремлены к обитающему в небесах Богу. Пятикупольные православные церкви со своими волнистыми силуэтами воплощают в себе идею *соборности*. Храмостроение – это и есть эманация застывшей в камне православной веры, чувственное проявление *соборной* идеи, которое в своих средствах просто и чисто, а в своих чувствах сплошная мистика.

Подобно храмовому зодчеству общим – а не творением одинокого изографа (по-гречески *zografos*) – было и соборное дело иконописцев. В созданных вокруг великих мастеров иконописи мастерских шла совместная работа. Первыми в ее процессе были левкашики (подготовка досок, изготовление левкаса), затем следовали знаменщики (нанесение графитной иглой контуров лика), после них начиналась работа личников (иконописание лика красками) и доличников (иконописцы элементов вокруг (вне) лика) и в конце концов эстафету принимали чеканщики (изготовление окладов) и мастера по надписям на иконах. Вплоть до XVII века на иконах не было имени ее создателя, что помимо христианского смирения иконописцев, свидетельствовало еще и о том, что иконопись воспринималась как совместное, а не индивидуальное творчество. Традиции иконописи передавались не выдающимися личностями, а посредством конвенций и канонов. Чем глубже мы проникаем в слои культуры, тем больше анонимных творений.

Сознательное пренебрежение перспективой на русских иконах, по мнению Флоренского, логично и вытекает из принципа *соборности*, так как все сосредоточение одновременно означает и собирание точек зрения. «Обратная перспектива» стремится к изображению объективной, вечной,

истинной действительности. Предметы и их окружение изображаются независимо друг от друга, с наихарактернейшего ракурса (в профиль, анфас или сверху). Благодаря этому мы созерцаем предметы и лица сразу же со всех сторон: так, как представляем их в сознании. Величина изображенных на иконе фигур зависит не от их расположения в пространстве, а от их религиозной значимости. (Фигура Христа, например, всегда крупнее апостолов и пророков.) По мнению Флоренского, все это резко противоречит *иллюзионизму* живописи Ренессанса, допускающего субъективную точку зрения, т. е. перспективу, которая в конце концов ведет к распаду сосредоточения.

Кумулятивная сила *соборности* наложила свою печать не только на искусство созерцания, но и слушания (хоровая и оперная музыка)<sup>1</sup>. Русские церковные песни поются хором, то же и хоровод в танце. В русской народной песне редко сольное исполнение, чаще хоровое. В хоре человек учится тому, как вместе петь и вместе жить. Музыка – *этос* народа. Русская песня есть реализация того хорового начала, на которое хотели построить русскую соборную общественность славянофилы. Литургическое богослужение тоже представляет собой совместную деятельность. Участники литургии взаимно компенсируют и корректируют друг друга в хоре, если кто-либо черезчур отстывает от хорового принципа. Индивидуум перестает здесь быть сторонней личностью и подчиняет себя общим постановочным принципам. Созвучие становится полным в процессе звучания. *“Гетерофония* – это полная свобода всех голосов, «сочинение» их друг с другом, в противоположность *подчинению*. Тут *нет* раз навсегда закрепленных, неизменных хоровых «партий». При каждом из повторений напева, на новые слова, появляются новые варианты, как у запевалы, так и у певцов хора. Мало того, нередко хор, при повторениях, вступает не на том месте, как ранее, и вступает не сразу, как там, – вразбивку; а то и вовсе не умолкает во время одного или нескольких запевов. Единство достигается внутренним взаимопониманием исполнителей, а не внешними рамками. Каждый более-менее, импровизирует, но тем не разлагает целого, – напротив, связывает прочней, ибо общее дело вяжется *каждым* исполнителем, – многократно и многообразно” (ФЛОРЕНСКИЙ 1990: 2/30).

---

<sup>1</sup> Лучшие русские оперы со времен Глинки тоже хоровые. Общую картину и музыкальное созвучие операм *Иван Сусанин*, *Борис Годунов*, *Хованщина* дают народные массы и хор. Эти произведения больше чем оперы – это национальные эпопеи, страницы русской истории. Авторы русских опер умели заставить заговорить взбунтовавшуюся толпу, как и способны были к контрапункту и “немым сценам”. Если мы не слышим хора, не сможем понять оперу в целом. Центр тяжести русской оперы заключается именно в великолепных хорах и ансамблях. В отличие от этого итальянская опера признает в основном только хор слуг и солдат, но нет в ней «народа». Массовые сцены в ней это чаще всего антифон или орнаментальное украшение.

Многие мастера живописи второй половины 19-го века обращались к многофигурной композиции, к созданию «хоровых картин» по выражению Стасова. Общеизвестно, что поэты-символисты стремились к музыкальному воздействию, пред их взором стоял хоровой принцип: «Идеалистический символизм есть музыкальный монолог [это выражение у Иванова является синонимом декаданса – З.Х.]; реалистический символизм, в последней своей сущности – хор и хоровод» (ИВАНОВ 1909: 277).

Понятие *соборности* пустило глубокие корни не только в русское художественное мышление, но и в философское. В своей философии Флоренский – по его собственному признанию – следовал принципу *соборности*. В работе *У водоразделов мысли* он пишет: «В философии здесь автору хочется сказать то самое, что поет в песне душа русского народа» (1990:2/31). *Соборность* у Флоренского является синонимом *церковности*. По мнению философа церковь должна воспитывать человека в деле преодоления своего индивидуализма и сознания коммунальных основ своей экзистенции. Бахтин также подчеркивал приоритет коллективной памяти перед личной: «каждое частное явление погружено в стихию *первоначал бытия*» (1979: 361). Эта мысль (триумф коллективного принципа над индивидуальным) была повторена и в его работе *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*.

В чем причина того, что понятие *соборности* настолько глубоко укоренилось в русском сознании? Заслуживающий доверия ответ на поставленный вопрос дает Бердяев: «Русскому народу присущ своеобразный коллективизм, который нужно понять не социологически. Употребляю слово коллективизм, условно, вернее было бы сказать коммунаторность. У нас совсем не было индивидуализма, характерного для европейской истории и европейского гуманизма, хотя для нас же характерна острая постановка проблемы столкновения личности с мировой гармонией (Белинский, Достоевский). Но коллективизм есть в русском народничестве левом и правом, в русских религиозных и социальных течениях, в типе русского христианства. Хомяков и славянофилы, Вл. Соловьев, Достоевский, народные социалисты, религиозно-общественные течения начала XX века, Н. Федоров, В. Розанов, В. Иванов, А. Белый, П. Флоренский – все против индивидуалистической культуры, все ищут культуры коллективной, органической, «соборной», хотя и по-разному понимаемой» (1991: 152).

Наследником учений христианского универсализма Чаадаева стал Соловьев. Чаадаевская идея воскресла у него в форме вселенской теократии. Вторую половину учения – идею всечеловечества – подхватили и развили русские писатели. В лекции *Славянофильство и русская идея* Соловьев преподнес сюрприз публике, состоящей в основном из славянофилов, сказав, что подлинным прогрессом православия была западническая деятельность Петра I и что русскую идею целиком воплотил Пушкин. Поэзия Пушкина,

подобно философии Соловьева, глубоко национальна, в то же время глубоко универсальна. В творчестве этого универсального гения воплотилось стремление русской души к всечеловечеству. В этой всемирной отзывчивости и пресуществительной способности таилось большое предназначение. Русские писатели приняли пушкинское наследие. В речи, произнесенной на открытии памятника Пушкину, Достоевский развил чаадаевскую мысль о том, что наивысший русский идеал – примирение идей. В ней было высказано слово о примирении между славянофилами и западниками, между Россией и Европой. «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, *всецеловеком*, если хотите...» (1972–1990: 26/147).

Невольно возникает вопрос: к кому обратился Достоевский с этими восторженными, чрезмерными словами в тот знаменательный день 8 июня 1880 года? Очевидно не только к горстке московской публики, собравшейся на открытие памятника. Пророческие слова были адресованы всему человечеству *sub specie aeternitatis*. Он хотел зажечь в людях огонь универсального братства. Достоевский был убежден в том, что Запад идет по ошибочному пути и его искусство клонится к упадку. Русские писатели должны показать Европе мысль забытого братства. Призвание писателей виделось в показе пути, ведущего к уничтожению обособления и воссоединению людей. В трактате *Что такое искусство?* Л. Толстой тоже пишет о том, что искусство (рядом с религией) одно из сильнейших средств единения людей: «Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей. [...] Соединяя же всех самых различных людей в одном чувстве и уничтожая разделение, всенародное искусство воспитает людей к единению, покажет им не рассуждением, но самую жизнью радость всеобщего единения вне преград, поставленных жизнью» (1978–1985: XV/211).

Русские писатели верили в то, что силой искусства смогут установить органическое единство и порядок в хаосе жизни. Идею всеобщего братства русские писатели развивали не только в теоретических размышлениях. Они перевели идеал из сферы разума на язык чувства: ввели его в художественные произведения. Выход из обособления был показан ими через жизненные судьбы, вобравшие в себя нравственный идеал. Русский роман имел не только частные задачи, но и универсальные целевые установки. Показывая судьбы отдельных людей, они отвечают на вопросы, касающиеся не только России, но и Европы и всего человечества. Они говорят о частной жизни человека, но отвечают не только на русские, но и европейские и даже общечеловеческие вопросы жизни. Эпохальное значение поисков новых путей русских писателей заключается в том, что они по-другому, чем

европейские писатели ставят и решают моральные и общественные вопросы. Западный роман рассматривает преимущественно индивидуальные семейно-любовные и материально-общественные связи человека, а не универсальные отношения, связывающие индивидуум с остальными людьми и Богом.

Категория *соборности* является кодом разрешения не только русской философии религии, но и русской культуры и литературы, имеющих православный характер (см. ЕСАУЛОВ 1995). *Соборность* является идеей универсального братства, синкретическим сплавом индивидуального и общего, небесного и земного, о чем так много пророчествовала русская литература, начиная с «собираания русских земель» (*Слово о полку Игореве*) и призыва к сплочению против татар («за землю русскую и за веру христианскую» – *Задонщина*), вплоть до соловьевского понятия «всеединство» и мысли классиков об общечеловеческом: это одна из важнейших русских идей. Уже в названии своего романа-эпопеи *Война и мир* Толстой объединяет два больших аспекта человеческого бытия – жизнь и смерть (*Война и мир*). В войне он видел главнейшие причины бед, врачевать которые хотел миром. Слово *мир* кроме мира (не войны) означает сельскую общину, а в православной молитве освященную церковную общину, но означает и гармонию человека, душевный мир со всем миром (см. БОЧАРОВ 1978: 37). Согласно старому русскому правописанию слово *мир* (с ижицей) означает вселенную, благоустроенную и разумную жизнь, оппонирующую хаотической неразберихе войны. *Мир* универсальный символ, призванный разрешить противоречие между индивидуальным и общечеловеческим. Пьер Безухов на Бородинском поле охвачен желанием полного растворения во всенародной массе, безличной крестьянской жизни, быть частицей целого. Солдатом быть, просто солдатом! – Войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их такими. Но как скинуть с себя все это лишнее, дьявольское, все бремя этого внешнего человека? (ТОЛСТОЙ 1978–1985: VI/303) На батарее Раевского среди солдат пред ним раскрылся секрет русской народной души. Он охвачен стремлением сбросить с себя индивидуально-человеческое, вырваться из закрытой жизни в открытое бытие, стать коллективным человеком, универсальной личностью. Его судьба демонстрирует то, что жизнь тем паче является жизнью, чем теснее соединена с жизнью «пчелиного улья», с органической *соборной* общностью.

Настоящее преступление Раскольникова заключается в том, что он выпал из *соборности* людей. Когда он опустил топор на голову старухи «ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту» (ДОСТОЕВСКИЙ 1972–1990: 6/90). Раскольников отрывается от соборной совокупности человечества. На то указывает и семантика его фамилии (раскольник). Идея, которую он называет «проклятой», не приближает его к людям, а отдаляет его от них. Надо вернуться в коллектив, к людям, вернуться любой ценой. «Божия правда, земной закон берет свое, и

он – кончает тем, что *принужден* сам на себя донести. Принужден, чтобы хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучила его. Закон правды и человеческая природа взяли свое, убеждение внутреннее даже без сопротивления. Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело» (ДОСТОЕВСКИЙ 1972–1990: 28/II/90). Это самокомментарий автора. Что же касается продолжения, то в чистилище сибирской каторги Раскольников находит путь, выводящий его из кризиса индивидуума к *сборности* людей. Тогда он снова становится способным к тому, чтобы все понять и принять всех своей душой.

Русские писатели-этики мечтали о таком универсальном человеке, который становится предвестником всечеловека, борцом за примирение идей, братом всех людей. И это человек не индивидуальный, не коллективный, а *homo universalis*. Понятое таким образом братство означает добровольный выход не только к другой личности, а ко всем людям. Человек, имеющий миссию, не покидает “мир”, а берет на себя ответственность за неблагополучие мира. От созерцания он переходит к действию, то есть к жертвенной жизни, потому что знает: нет спасения в вере самой по себе, только в деянии, в котором человек свидетельствует. Русские писатели XIX века понимали, что минуло время идеалов средневекового человека, бегущих от мира столповых святых, паломников и отшельников: «Монашество некогда имело свое высокое назначение, но теперь пришло время не бегать от мира, а идти в мир, чтобы преобразовать его» (Письма Соловьева 1908–1911 3/89). Надо идти в мир и прежде приобрести любовь к людям. Человеку необходимо соединить свое обращение к Богу с обращением к миру – такими были и последние слова старца Зосимы, обращенные к Алеше Карамазову, который не ушел в монастырь, потому что стремился не к душевному спокойствию, а к людям, в «мир», ведь его «монастырь – вся Россия». Совершенно незачем, если человек не хочет улучшить мир. В 1878 году Достоевский в обществе Соловьева совершил паломничество в Оптину Пустынь, в монастырь праведных русских старцев. По дороге он раскрыл приятелю главную идею *Братьев Карамазовых*: «если мы хотим одним словом обозначить тот общественный идеал, к которому пришел Достоевский, то это слово будет не народ, а Церковь. [...] Итак, Церковь как положительный общественный идеал, как основа и цель всех наших мыслей и дел и всенародный подвиг как прямой путь для осуществления этого идеала – вот последнее слово, до которого дошел Достоевский и которое озарило всю его деятельность пророческим светом» (СОЛОВЬЕВ 1908–1911: 3/89). Под Церковью Достоевский понимал освященную братскую общность людей, в которой «каждый единый из нас виновен за всех и за вся на земле несомненно, не только по общей мировой вине, а единолично каждый за всех

людей и за всякого человека на сей земле» (ДОСТОЕВСКИЙ 1972–1990: 14/149).<sup>2</sup>

Вишневый сад в пьесе Чехова является *локусом* памяти прораба эдема. В мифопоэтическом толковании вишневый сад – сад Рая, органическая форма совместного сосуществования Бога и человека, равновесие природы и культуры. Однако на социо-культурном фоне там стоит вся Россия со своей барской культурой, обветшалыми помещичьими домами, вымирающими дворянскими гнездами, с превратившимся в потерянный рай садом. Этот сад означает не только прошлое, золотой век, но и симметричное им отражение – обещание будущего. «Сад – это совершенное сообщество, в котором каждое дерево свободно, каждое растет само по себе, но, не отказываясь от своей индивидуальности, собранные вместе, они составляют единство. Сад растет в будущее, но не отрываясь от своих корней, от почвы. Сад меняется, оставаясь неизменным. Подчиняясь циклическим законам природы, рождаясь и умирая, он побеждает смерть. Сад – указывает выход из парадоксального мира в мир органичный, переход от состояния тревожного ожидания – в вечный деятельный покой. Сад – синтез умысла и провидения, воли садовника и Божьего промысла, каприза и судьбы, прошлого и будущего, живого и неживого, прекрасного и полезного (из вишни, напоминает трезвый автор, можно сварить варенье). Сад – слияние единичного со всеобщим. Сад – символ соборности, о которой пророчествовала русская литература. Сад – универсальный чеховский символ...» (ВАЙЛ–ГЕНИС 1995: 188). Однако вишневый сад вырубается, и в этом герои пьесы видят исчезновение последних следов земного рая. Остается только надежда на то, что потерянный рай, как душевное состояние, еще может быть возвращен, воссоздан: «Мы посадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь...» (Чехов 1967:596).

Русские писатели и философы искали возможность относительно того, как преодолеть человеку изолированность, и осуществить гармонию между космическим и человеческим. Искусство эпохи тосковало по единству и равновесию. Взросла вера, посеянная в теургическую силу искусства. Русские писатели верили в то, что силой искусства смогут установить органическое единство и порядок в хаосе жизни. Универсалисты глубоко были убеждены в том, что русский гений должен примирить друг с другом восточную и западную тенденции развития. Вселенская миссия России: согласовать два принципа расколотого надвое духовного мира. Пример этого в государственном управлении был показан Петром Великим, в поэзии Пушкиным, в богословии Соловьевым, в теургической литературе Достоевским, в космологии Федоровым. Это уже не религия *par excellence*,

<sup>2</sup> На русском юридическом языке это надличностное коллективное сознание называют *круговой порукой*, испытыванием друг к другу чувством взаимного ручательства и ответственности.

наука или искусство, а космотеизм, не принимающий во внимание автономию отдельных сфер и границы между ними. (См. об этом мою статью *Бессмертие через творчество*. = «Первое сентября» – Литература. № 39. Москва, 2000. 14–15.)

Стремление к синтезу мировой культуры пронизывало синкретическую художественную и мифотворческую жажду представителей серебряного века. (Ср. слияние музыки с мистериальным представлением и фольклором у Скрябина и Стравинского; синтез живописи с метафизикой и мифом у Врубеля, Чюрлениса, Рериха, Петрова-Водкина и др.) Эти попытки были направлены на то, чтобы пробить стену, отделяющую различные виды искусства от жизни, устранить партикулярность (сингулярность) как в искусстве, так и в жизни и объединить людей в одном общем чувстве. Восприимчивость и способность к диалогу, на которые обращал внимание Достоевский в своей пушкинской речи, получили новое значение и выражение в симфоническом восприятии культуры (в полифонии различных сфер культур) писателями и поэтами серебряного века. 27 апреля 1920 года в Москве был устроен диспут под названием *Будущее поэзии*, на котором в числе многих других выступил и Вячеслав Иванов. Из его речи явствует, что русские символисты, пытаясь преодолеть декадентский эстетизм, стремились к универсальному искусству: “Поэзия должна в будущем стать органом планетного сознания человечества, «стать голосом всей земли». Ей предстоит «обратиться к монументальным линиям, найти формы хорового звучания, ибо слишком долго лирика была принадлежностью только затерявшегося и оторвавшегося от целого ...от своего собственного народа, отдельного... человека с его уединенным подпольем»” (цит.: КОРЕЦКАЯ 1989: 58).

В русской душе наряду с фрагментарностью всегда жило желание единства, которым она могла преодолеть – во имя теургической идеи – обособленность и поднять партикулярного человека на уровень универсальности. Выход из собственного индивидуализма и означает для художника творчество. “В иерархии искусств верхние слои занимают художественные формы, которые рассчитаны на массовое восприятие, имеют «соборный» характер: в живописи – фреска, в зодчестве – храмовая архитектура, в музыке – хор, в театре мистерия. Хоровое слово становится субстратом слова поэтического” (СМИРНОВ 1977: 72). Искусство, философия религии не закоснели на уровне тесных национальных идей, а смогли подняться на ступень выше, смогли стать универсальными. Наилучшая часть русского искусства и философии онтологична и теургична. Смысл бытия они видят в преодолении одиночества и разобщенности, в осуществлении освященного сообщества, *соборности*.

Учение Хомякова о *соборности* находит новое, универсальное толкование в мысли Соловьева о *всечеловечестве*. Принцип *соборности* славянофилов у Соловьева сменяется учением Софии (Душа мира),

являющимся категорией более универсальной нежели предыдущая: организующим принципом не только русской жизни, но и самого космоса. София у Соловьева является символом не только универсального всеединства, но и символом национальной русской души. Принцип *соборности* у символистов постепенно переоценивается и становится подсознательной, дионисийской категорией, которая вместе с тем означает порывание с классическими формами аполлонизма (с ясным и общепонятным содержанием) и возврат к катартическим, дионисийским принципам (к иррациональности, музыкальности, мистике). «Творчество поэта – и поэта-символиста по-преимуществу – можно назвать бессознательным погружением в стихию фольклора» (ИВАНОВ 1909: 40). Поэт должен обладать фантазией не поэта действительности, а поэта мифа, ему необходимо вернуться к мифу, хору, теургии. Чем глубже проникает поэт в мифотворчество фольклора, тем скорее его творчество лишается индивидуальной единичности, становится коллективным и в конце концов поднимается до универсального значения. Тем самым прекращается кажущаяся неразрешимой антиномия поэта и толпы (черни), так трагически переживаемая в пушкинскую эпоху (См. статью *Поэт и толпа* = «Весы», 1904/3). Поэт как поэт мифа «орган народного самосознания и народной памяти» (ИВАНОВ). Поэзия перекидывает мост над пропастью между индивидуумом и Вселенной. Дионисийский принцип Ницше русские символисты истолковывали как западный инвариант принципа *соборности* (хор). Тяга русской интеллигенции к народу (так называемое почвенничество) заново оживает у символистов начала века в дионисийском кафтане. Русские последователи Ницше теологизировали дионисийский принцип и сплывали его с христологией Соловьева. Дионисия соединили с Христом, а индивидуализм с теорией надличностной *соборности*.

Россия XX века с одной стороны может быть охарактеризована как победа коллективизма над индивидуом, с другой стороны как эпоха разочарования в гипнотике коллективизма и химере безличного общества, в которой инкриминирована *соборность*. «Психологически в эти годы традиции утопического социализма вновь оживают и обновляются. И в этом тогдашнем увлечении идеалом фаланстера или коммуны не трудно распознать подсознательную и заблудившуюся *жажду соборности*» (ФЛОРОВСКИЙ 1981: 295). В своей работе *Истоки и смысл русского коммунизма* Бердяев излагает еще резче, когда пишет о том, что интернационализм не что иное как русская идея, сформированная из принципа универсальности, христианского универсализма. *Pluralis majestatis* (Мы) поэтов-футуристов в романе Замятина под таким же названием получают гротескно-пародийную окраску. Религиозное, органическое и коллективное бытие *соборности* у большевиков деградирует *ad absurdum*: оборачивается тоталитаризмом, «сатанократией» (СТЕПУН 1928: 367).

«сталинокрацией» (ФЕДОТОВ 1982: 261). Благотворное влияние массы на личность сказывается в принципе *соборности*, при коллективизме же, напротив, обнаруживается разлагающее влияние массы на личность. В постсоветскую-постмодернистскую эпоху продолжается дальнейшее сносо-разрушение (деконструкция) как *соборности*, основывающейся на религиозно-духовной общности, так и утопии формы советского коммунального существования. Из универсального принципа *соборность* превращается в боковик (написанное на полях), смещается от канона в сторону апокрифа. Эта тенденция связана с недоверием к универсалиям со стороны нашей эпохи. Никакое, осуществляемое в мире *hic et nunc* состояние идеальной *соборности* не может претендовать на ранг универсальности. В наше время «большие нарративы» (универсальные идеи, спасающие мир идеологии) потеряли свою легитимацию, они были заменены «малыми нарративами». Постмодерн занимается деконструкцией больших нарратив.

### Литература

- АКСАКОВ 1889: Аксаков, К. С., Полное собрание сочинений. Москва  
 БАХТИН 1979: Бахтин, М. М., Эстетика словесного творчества. Москва  
 БЕРДЯЕВ 1916: Бердяев, Николай, Смысл творчества. Оправдание человека. Москва  
 БЕРДЯЕВ 1927: Бердяев, Николай, Философия свободного духа. Проблематика и апология христианства I-II. Paris  
 БЕРДЯЕВ 1990: Бердяев, Николай, Судьба России. Москва  
 БЕРДЯЕВ 1991: Бердяев, Николай, Самопознание. (Опыт философской автобиографии). Москва  
 БОЧАРОВ 1978: Бочаров, С., Роман Толстого «Война и мир». Москва  
 БУЛГАКОВ 1985: Булгаков, С., Православие. Очерки учения православной церкви. Paris  
 ГРОЙС 1933: Гройс, Б., Утопия и обмен. Москва  
 ДОСТОЕВСКИЙ 1972–1990: Достоевский, Ф. М., Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград  
 ЕСАУЛОВ 1995: Есаулов, И. А., Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск  
 ИВАНОВ 1909: Иванов, Вячеслав, По звездам. С.-Петербург  
 ИВАНОВ 1917: Иванов, Вячеслав, Родное и вселенское. Москва  
 КОРЕЦКАЯ 1989: Корецкая, И. В., Вячеслав Иванов и Иннокентий Анненский. // «Контекст», Москва  
 РАПАЦКАЯ 1998: Рапацкая, Л. А., Русская художественная культура. Москва  
 СМИРНОВ 1977: Смирнов, И. П., Художественный смысл и эволюция поэтических систем. Москва

- СОЛОВЬЕВ 1908–1911: Соловьев, Вл. С., Письма Владимира Сергеевича Соловьева. (под ред. Э. П. Радлова) Санкт-Петербург, том 3. с. 89.
- СОЛОВЬЕВ 1911–1914: Соловьев, Вл. С., Собрание сочинений в X томах. Санкт-Петербург
- СТЕПУН 1928: Степун, Ф. А., Мысли о России. // Современные записки XXXV. Париж
- ТОЛСТОЙ 1978–1985: Толстой, Л. Н., Собрание сочинений в двадцати двух томах. Москва
- ФЕДОТОВ 1982: Федотов, Г. П., Тяжба о России. Статьи 1933–1936. Paris
- ФЛОРЕНСКИЙ 1989: Флоренский, П., Храмовое действо как синтез искусств. // Советская культура, 18 мая 1989 г.
- ФЛОРЕНСКИЙ 1990: Флоренский, П., У водоразделов мысли 1–2. Москва
- ФЛОРОВСКИЙ 1981: Флоровский, Георгий, Пути русского богословия (второе издание), Париж
- ФРАНК 1992: Франк, С. Л., Духовные основы общества. Москва
- ЧЕХОВ 1967: Чехов, А. П. Избранные произведения в трех томах. Том 3. Москва

### Abstract

#### The Apology and Deconstruction of Sobornost', the Russian Idea of Universalism

*Sobornost'* and its diverse aspects, such as the idea of universalism, *theurgy* and the *chorus* are fundamental categories in Russian life and existence. Russian theologians use the concept by way of an anthropological axiom; they suppose to find in it the token of a future not only for Russia, but also for the whole of mankind. The tenet of *sobornost'* can be regarded as one of the *codes* of Russian culture, which is permeated by an Orthodox spirituality and which preserves the idea of universalism in its practices of everyday life. The category of *sobornost'* is the *code* of deciphering not only Russian theology, but also Russian culture and literature, which are dominated by an Orthodox spirit. *Sobornost'* is the concept of universal brotherhood, the syncretist fusion of the individual and general, and the heavenly and earthly. It has been one of the most important Russian ideas and Russian literature has prophesied many times about it, starting from “the gathering of Russian lands” (*Слово о полку Игореве*), through the imperative call for union against the Tartars (“for the Russian land and Christian faith” – *Задонщина*), to close the list with Solov'ev's concept of “всеединство” and the idea of all mankind (всечеловечество) held by Russian classics. The cumulative force of *sobornost'* has left its traces not only on *visual* arts, such as church and monastery building and icon painting, but also on arts related to *auditory* perception, e.g. chorus and opera music and especially on literature.

The author of the current study inquires into the reasons why the concept of *sobornost'* became so deeply rooted in Russian consciousness and why it was

incriminated and degraded to the extent of absurdity in the Soviet period. He comes to the conclusion that while in the concept of *sobornost'* the beneficial effects of the mass on the individual revealed themselves, in collectivism, on the contrary, its disintegrating ones surfaced. The Postsoviet-Postmodernist era sees the destruction and deconstruction of the utopias of both *sobornost'*, based on a religious-spiritual community, and Soviet communal existence, based on ideology: they turn into totalitarianism, "satanocracy" or "Stalinocracy". *Sobornost'* becomes a marginal concept from a universal one; it is shifted from the canonical towards the apocryphal. This tendency is related to the present distrust against all universals.

## THE MESSAGE OF THE MEDIUM

### FROM PROTOPOP AVVAKUM'S RECORDING SYSTEM TO MCLUHAN'S MEDIA THEORY

HIMA Gabriella

#### Content and Medium

The ever-changing technologies shape the way messages are communicated. Every new technology is a medium that topples man's former view of the world. According to McLuhan's rule, there is a moment at the boundary between one medium and the next when the old medium loses its original content and becomes the content of the new medium. At that moment, the old medium loses its symbolic function and becomes a mere empty channel, transporting nothing. For an instant the old medium is free of information and the new medium manipulates the emptiness of the old one to create new contents. At the moment of completion, content and medium converge and can be used as raw material for the next round.<sup>1</sup>

To track the specialities of a medium, one must find the moment at which it has exhausted its programme. For centuries, the medium book was marked for its content. In the era of electronic media author-related content is declared superfluous. The irrelevance of the content is important for the way in which the new medium disrupts tradition and reshapes the mind. This way is not a process which results from subjectivity of the media worker, it is a techno-effect, an object strategy – it is the “experience” of the technology. The author is no longer the producer of a meaning but a strictly operational acting subject who chooses, saves and transmits the signs. The signs beyond any signification have a semantic-free, purely physical aspect. The materiality of the sign and the operability of its mediation subvert the communication because of the effects not intended by the author. This results in two kinds of statements: an intended and a non-intended one. The conclusion of McLuhan's media theory is analogous with that of the psychoanalysis which also maintains that each statement is a double one: it transports both a conscious and an unconscious meaning. The message of the medium for McLuhan is, however, not an unconscious but a non-human message: it is the statement

---

<sup>1</sup> “Adilkno”, 10. txt (“Probing McLuhan”), 46.txt (“The Extramedial”)

of the carriers of the material. The autonomous message of the medium is therefore the mediated message minus the intended one.<sup>2</sup>

McLuhan's utopia about *Understanding Media* presupposes a hermeneutic and an anthropomorphic approach in relation to the media. However, media as the technical a priori of any understanding can hardly be understood. The possibility of a conscious author-related intention, which is able to explore the medium's potentials of the meaning in order to transform it into its own message, was ignored by McLuhan. One reason for this is that he got stuck with the hermeneutic tradition, which is unable to come to terms with the situation of modern media. Traditional hermeneutics refer only to communication between human beings, therefore it cannot be applied to the specific communication between man and machine nor can hermeneutics describe this new phenomenon within the categorical framework of interhuman experience.<sup>3</sup> The other reason is that in media discourse the message of the medium becomes a message about the incapacity of the subject. The only possibility for the rehumanisation of the technical media is the reinforcement of their human origin attributed to them by the role which verbal language plays within the media network.

### Writing as Medium

Even in the era of the designer media, the communicated message is based on a verbal language. When Ted Nelson dreamt about world-wide semantic networks everybody hoped for a new era of the written word. With the appearance of the internet, however, everybody spoke about the immediacy of a new oral and visual society (the world as global village). The internet – connecting text, image and sound – actually evoked the naïve belief as though its user could directly get in touch with reality. It was forgotten, however, that these electronically transmitted images in their inner structure also have a script, namely in digital *modus operandi* they fall apart into letters, which need to be re-edited. Cyberspace is thus nothing else but “a text-based environment” yet.<sup>4</sup>

Electronic media cannot mean therefore a return to the preliterate, pre-Gutenberg or even pre-Platonic era. The new media prevent the traditional kind of writing and, in addition, develop technologies of a new, say, virtual way of writing. In short, traditional writing and virtual writing are quite different from each other. Traditionally, writing involves the storage of texts on stone, clay tablets, parchment, paper or hard disk. Virtual writing in the electronic media means “producing a language that only exists in the main memory”.<sup>5</sup> Reading of traditionally stored texts is a solitary experience because the readers feel as if they were the only ones

---

<sup>2</sup> Groys, Boris (2000), pp. 92; 97-98.

<sup>3</sup> Groys, Boris (2000), pp. 92; 97-98.

<sup>4</sup> “Adilkno”, 35.txt

<sup>5</sup> Idem.

to receive this medial transmission. Reading of virtual texts turns into a shared experience, readers feel as if they were amidst the immediate tumult of the mass media; the intimacy between the reader and the text is completely destroyed by others. The stored word causes single events. On-line text turns the written word into an unstable medium. They are dynamical and exist only in the present. (A hard copy is no longer on-line literature but a traditional text.)

Electronic technology created a new virtual-textual environment for mankind, which up till then had been caught in typographic settings. The empty screen of the computer is an electronic tabula rasa, which can be filled with text like an empty piece of paper but, in contrast to it, this text can be infinitely deleted or replaced by other texts. May be it is a poor use of computing capacity to turn the computer into a typewriter but, regarding the text editing technology, its greatest achievement are the delete key and the cut and paste functions. Menubars and windows next to or behind the text are simply subscreens, less original than some hypertext-strategies of the previous era. The technique of, say, Eliot, Joyce, Proust or Borges was to use the old medium of the written word as though it were already part of the new electronic age. The softpage has not yet supplanted the letter-size thinking of the typewriting era (or hardpage era).<sup>6</sup>

The reading habits can only be changed through electronically transmitted hypertexts. This, however, is more a project for the future than a common practice at the present. Hypertexts offer no longer the clear writing space of the book but reflect the topological characters of the elaborated material. While linear writing suggests that the ideas it presents are homogeneously organised, the hypertext makes possible the coexisting of very diverse structures. Complex, interdependent and hierarchically arranged trains of thought or chains of associations are no longer serialised. Turning argumentation into text is a breach in the linearity because of the constant switches from association to ideas, from ideas to information, from information to conclusion, from conclusion to the next sentence. The idea of switching is the connecting. But in practice, links distract from the main line of thought. Links often do not connect, but disconnect by breaking down the continuity. The disconnected fragments look out for new connections and combinations. The result is often misreading and failed communication. In hypertext everything is inside everything else: it has no beginning, it has no end. Writing on computer must never reach a conclusion. As Ted Nelson wrote: "There is no final word".<sup>7</sup>

### **Hermeneutics and Deconstruction**

While linear writing forces twiggled relations into one train of thought, hypertexts make possible a direct representation of the connection and structure of thought. That which is concealed by the medium book is revealed by the medium

---

<sup>6</sup> "Adilkno", 01.txt ("Writing in the Media"), 10.txt ("Probing McLuhan")

<sup>7</sup> Nelson, Ted (1981), p. 2/14.

hypertext. As Norbert Bolz wrote: *Hypertext macht explicit, was lineare Schriften noch der hermeneutischen Arbeit auflasten: das Netzwerk seiner Referenzen. [...] Der gesamte hermeneutische Gehalt eines Texts ist in der Verzweigungsstruktur seiner elektronischen Darstellung manifest.*<sup>8</sup>

From this point of view, linear texts have an affinity to the reading strategy of hermeneutics while hypertexts are more inclined towards the reading strategy of deconstruction. The digitalisation, which in order to express and to transmit knowledge, breaks this knowledge in limited units, has a natural affection to the philosophy of deconstruction which denies all claims to unity.<sup>9</sup> The goals of the historical hermeneutics are universality and profundity. But media text has no need for either. According to media theory media text is not concerned with the secret intentions looking behind an information transmission. Media text, like the media themselves, cannot produce a final understanding that might be established, say, in a text-analysis or a text-interpretation. What more, media theory liberates retrospectively even the old-fashioned text of its obligation to have a solid meaning. The media text describes neither the reality nor the ideas beyond the text. Its material is the media themselves. Media are not carriers of cultural and ideological values. Rather than transporting messages, they form a parallel world of their own which never touches the classical reality. Knowledge of the framework and of the contextual relations is surplus information, which can only increase the information load.<sup>10</sup>

Information-transport has no natural topography. The demand for restructuring knowledge anew as hypertext encounters with the limited receptive capacity of man. The connections of connections lead to an utter confusion. One gets lost in hyper-cyberspace. Ted Nelson's definition of internet – "Everything is deeply intertwined" – is almost identical with Pynchon's definition of paranoia: "Everything is connected".<sup>11</sup> Actually, boundaries between world-complexity and connection-mania have been smudged since the paradigm of knowledge shifted radically from reference to intertextuality.

### Language as Metamedium

Marshall McLuhan wrote that the content of a medium is the preceding medium. "An inevitable consequence of this rule is that those who strive for a deeper content always land up at a previous medium."<sup>12</sup> For writing the previous medium is speaking, while for network communication it is both: writing and speaking. Language presents itself as the metamedium of all past and future media. As the carrier of the Western textual culture writing makes possible the on-line transmission of all humanity. However, language turns out not only capable of

---

<sup>8</sup> Bolz, Norbert (1993), p. 222.

<sup>9</sup> Bolz, Norbert (1993), p. 223.

<sup>10</sup> "Adilkno", 51.txt ("Self-Reception")

<sup>11</sup> Bolz, Norbert (1993), p. 218.

<sup>12</sup> Adilkno", 46.txt ("The Extramedial")

recording written texts but also of transmitting correctly individual intentions when undistracted by body language. The narrowing of the transport channels focuses the importance of the verbal message. The obsolete alphabet exceeds design. If writing has been cornered by design in the television, video and paper world, "it has created a new, free space in the electronic universe".<sup>13</sup>

Electronic media are thus establishing a new concept of text. Jay D. Bolter's statement about hypermedia as the "revenge of text upon television" seems to be verified.<sup>14</sup> Actually, the shift from the printed media to the electronic media does not mean the death of the book. The transient computext seems to represent the ironic re-emergence of the written word after the word had already been declared dead by the new visual culture. Writing has succeeded in renewing itself by finding a new mass medium. Even those, who believe they can remain outside, find themselves already included in the universal media archives. All books can be republished and resold anew on CD-ROM. The computer serves as an unprecedented compression tool and the media as a container with an unprecedented volume. The writers get rid of their publishers. Nelson's utopia about the collaboration through an online-world-library as the only possibility for the human brain to cope with the mass and complexity of information almost seems to be fulfilled nowadays.<sup>15</sup>

### **Excursus**

The common accessibility to the media archives encounters with difficulties. In the world of electronic data there is no evidence of authenticity. The knowledge-applicants streaming on the strada of information mostly have a heterogeneous and obscure origin. This leads to a deep cultural crisis and a crisis of confidence. Traditional sources that can be trusted close up because value and non-value appear in the same context.<sup>16</sup> Data, information, knowledge and science cease to belong to the same paradigm. The practice of science is profoundly shaped by value commitments. Values enter science by selection: but who makes the choice in the era of world wide web and on what grounds? Preservation in media archives happens not by a value-based canon but it is a technological a priori.

### **Internet as Medium**

Each medium must, time and again, discover its own dynamics. The medium, in McLuhan's opinion, has its location not within man, but outside man. The carriers of medium can only transmit their message if their attributes are utilised within the framework of human communication. Because of its breach with every-

---

<sup>13</sup> Adilkno", 35. txt ("Virtual Writing")

<sup>14</sup> Bolter, Jay D. (1991), p. 26.

<sup>15</sup> Kamps, György (1998), Bolz, Norbert (1993), p. 217.

<sup>16</sup> Kamps, György (1998)

thing human, media theory while gaining its own discursive object lost its proper purpose and sense, namely the communication. The author wants to enter into a discussion with the reader and vice versa – through a given medium, out of necessity. Already in the 16th century Protopop Avvakum encountered this barrier of the written medium. In his autobiography the Russian preacher and writer addressed his potential readers directly and left in his manuscript some lines blank for their possible answers.

The inherent dynamics of electronic writing lies, in comparison with traditional writing, especially in the technical possibility of a reciprocal communication. However, mass media are mostly used for one-way-communication. Baudrillard sharpened McLuhan's slogan („the medium is the message“) in a way that means that the message is a task, an exam for the receiver.<sup>17</sup> Message is no longer message but an order. Mass media are therefore not really to enter into a dialogue. Norbert Bolz says that „*Internet-Benützung unter der Flagge Interaktivität segelt, bietet dies nur doch scheinbar. Meist wird die Rezeption durch rechnergestützte Instruktionen gegängelt, die individuelle Bahnungen ebenso ausschließen wie Annotationen und Kommentare.*“<sup>18</sup> Sybille Krämer comes to a similar conclusion: mass media do not make but break dialogue („*die gleiche Information [erreicht] zur gleichen Zeit viele anonym bleibende Rezipienten.*“)<sup>19</sup> Receiving information is a passive happening but interactivity needs an active response. The message will therefore not emerge from the carriers of the media but from the sender alone, who utilises consciously the technical capacities of the media for the coding of his/her own verbal message. This message, because of being naturally dependent on language, includes parts of the human subconscious.

The inmost aspiration of the author is the reader's response. Electronic writing should be an appeal to the reader to take part in the creative process, to co-write the literary composition – the work. If once literature turns from an *Aufschreibsystem* into an *Umschreibsystem* Myron Krueger's allusion to McLuhan's slogan – “response is the medium” – will become true.<sup>20</sup> And then we could share McLuhan's enthusiasm about the effects of media, when he wrote: “Nothing ever printed is as important as the medium of print.” We might say, regarding the possibilities of telematical media: Nothing ever said in response is as important as the invention of the medium of the response.

### Works Consulted

AVVAKUM 1963: *Žitie Protopopa Avvakuma, im samym napisannoe* [The Life of Protopop Avvakum written by himself]. Moscow

---

<sup>17</sup> See in Bolz, Norbert (1993), pp. 227–228.

<sup>18</sup> Bolz, Norbert (1993), p. 233.

<sup>19</sup> Krämer, Sybille (1997), p. 90.

<sup>20</sup> Krueger, Myron (1982), p. 43.

“ADILKNO”: The Media Archive.. //

<http://thing.deskn/bilwet/adilkno/TheMediaArchive/01.txt/10.txt/35.txt/46.txt/51.txt>

BOLTER, JAY D. 1991: Writing Space. Hillsdale

BOLTER, JAY D. 1997: „Das Internet in der Geschichte der Technologie des Schreibens“, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): Mythos Internet. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 37–55.

BOLZ, NORBERT 1993: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München: Fink

BÜRDEK, BERNHARD E. 2001: „Der digitale Wahn“, in: Bürdek, Bernhard E. (Hg.): Der digitale Wahn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 178–213.

GROYS, BORIS 2000: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München / Wien: Carl Hanser Verlag

KAMPIS GYÖRGY 1998: „Az egyetemek korszaka után. Az egyetemek és a tudás kapcsolata” [After the era of the universities. The connection between universities and knowledge]. // [http://hps.elte.hu/~gk/Sokal/Poszt\\_akad/MHCIKK2.html](http://hps.elte.hu/~gk/Sokal/Poszt_akad/MHCIKK2.html)

KEVICZKY LÁSZLÓ: „A kimeríthetetlen erőforrás: a tudás” [Knowledge: the inexhaustible source of energy]. // <http://www.matud.iif.hu/01feb/keviczky.html>

KRÄMER, SYBILLE 1997: „Vom Mythos ‚Künstliche Intelligenz‘ zum Mythos ‚Künstliche Kommunikation‘ oder: Ist eine nicht-anthropomorphe Beschreibung von Internet-Interaktionen möglich?, in: Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): Mythos Internet. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 83–107.

KRUEGER, MYROR 1982: Artificial Reality. Menlo Park

MCLUHAN, MARSHALL 1965: Understanding Media, London: McGraw-Hill

NELSON, TED 1981: Literary Machines. Swathmore

NYÍRI KRISTÓF: „Multimédia és az új bölcsészettudományok” [Multimedia and the new human sciences], in: <http://www.uniworld.hu/nyiri/termtud.html>

SANDBOTHE, MIKE 1997: „Interaktivität – Hypertextualität – Transversalität. Eine medienphilosophische Analyse des Internet“, in Stefan Münker, Alexander Roesler (Hg.): Mythos Internet. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 56–82.

## Резюме

### Сообщение медиума

Заветное желание каждого автора – ответ читателя. Автор хочет общаться с читателем и обратно – необходимо при помощи данной коммуникационной среды. Даже в XVI веке протопоп Аввакум сталкивался с пределами письменной коммуникации. Русский проповедник и писатель в своем житие обращается к потенциальным читателям непосредственно и оставляет некоторые пробелы в своей рукописи для их возможных ответов.

Каждый медиум должен обнаруживать правила своей динамики снова и снова. По сравнению с традиционным письмом имманентная динамика электронного письма заключается в особенной технической возможности взаимного общения. Однако, массовая медиа обычно употребляется для односторонней коммуникации.

Получение информации остается пассивным явлением, пока интерактивность основывается на активном ответе. Коммуникационные среды способны передать сообщения исключительно в том случае, если их свойствами пользуются в человеческой коммуникации. Сообщения не возникают из носителей информации, как МакЛуан заметил, а исключительно из передающего, который сознательно пользуется техническими способностями медиума для шифрования своего вербального сообщения.

Теории меди, отреченной от всего человеческого, грозит опасность того, что пока она добивается своего дискурсивного объекта, она теряет свою цель и свой смысл, именно коммуникацию. Поэтому электронное письмо должно было бы быть для читателя призывом к участию в совместной творческой деятельности, быть соавтором литературного сообщения – самого произведения. Однажды МакЛуан восхищался влиянием печати до такой степени, что он писал следующие: «Ничего, из когда-либо напечатанного, не имеет такой важности, как сам медиум печати.» В наши дни в связи с возможностями телематической меди мы можем сказать: «Ничего, из когда-либо предложенного в качестве ответа, не имеет такой важности, как сам медиум ответа.»

## PUŠKIN'S 'VIRTUAL SCENE'

SOME ASPECTS OF PUŠKIN'S "ROMANTIC TRAGEDY". *BORIS GODUNOV* AS THE  
TRIVIUM ON THE WAY TO THE POLYPHONIC NOVEL

MEZŐSI Miklós

In this paper I aim at drawing attention to one of the specific characteristics of Pushkinian dramaturgy encountered in the poet's "romantic tragedy", *Boris Godunov*. By doing so, not only shall we be able to come across new points for the interpretation of the play or gain further insight into its genesis but, hopefully, we will also be able to get nearer to answering some of the questions about the after-life of *Boris Godunov*. This is likely to help us localise the Pushkinian "historical drama" in the chronotopics of literary history.

To begin with, let me point out the close and intrinsic ties between Pushkin and music. The poet's keen inclination to music is, in my view, palpable in the greater part of his works.<sup>1</sup> What mainly concerns us here is Pushkin the dramatist-novelist's musicality.<sup>2</sup> I hereby attempt to show that the principle of music is constituent in Pushkin the *poet*. If we look at the 'Little Tragedies' from Pushkin's late period, we find two overt signs that do bespeak of the poet's extraordinary affinity to music. Two of these plays explicitly refer to Mozart: *Mozart and Salieri* and *The Stone Guest*. Pushkin has chosen as motto to the latter the words of Leporello's aria from the second act of *Don Giovanni* (in the original Italian: "*O statua gentilissima...*"). This gesture of the poet evidently speaks of his deep knowledge of the Mozart-opera (he must have written the motto from his memory, very probably with the music resounding in his head). The same affinity toward music also seems to be conveyed by the other play: Mozart's music must have been strongly present in the authorial background of *Mozart and Salieri*. This is testified by the number of musical references in the play: the blind fiddler playing "Voi che sapete" from *The Marriage of Figaro* and "an aria from *Don Juan*" likewise the dialogue between the two title characters about *Requiem*.

---

<sup>1</sup> The detailed analysis via philological apparatus can be overlooked here, as this question would well deserve a separate monograph. On the other hand, thanks be to the documentation that has been preserved in relatively good condition, we can form a sufficiently authentic image of the vivid musical life in Pushkin's time in "Piter" (Saint Petersburg).

<sup>2</sup> As far as I know, this side of Puškin's poetry is mostly *terra incognita*, therefore I rely exclusively on my own research and findings in this aspect.

In one of my earlier articles<sup>3</sup> I drew attention to the influence of music – musicality – on Pushkin’s poetics. The treatment of the poetical devices and the way the materials are arranged in *Boris Godunov* apparently show a close analogy with the structure of musical rhythm, whereby the elements that form the *sjuzet* recur like musical phrases, motifs and themes, endowing this play with a specific musical touch. The question is, then, how and what in way is Pushkin’s historical tragedy is granted its musical character or, formulating the question in a somewhat more poetical manner, how and what is meant by *Geburt der – “historischen” – Tragödie aus dem Geiste der Musik* as far as Pushkin’s “romantic tragedy” is concerned? To answer this question, at this point we need to make a brief excursion to the field of musical aesthetics, or rather “philosophy”, to illuminate the true nature of the intrinsic relationship between the play *Boris Godunov* and music.

Any musical piece, *de natura*, from the very moment of its striking up, steps on the road that leads to its utter elimination. No wonder – any musical artefact lives only and exclusively in its sounding, i.e. *in time*, which necessarily means that after it has been played through it *ends*: henceforth it ceases to exist. If for a – methodological – moment we align Mozart’s opera *Don Giovanni* with Shakespeare’s tragedy *King Richard III* and Dostoevsky’s novel *Crime and Punishment*, we shall find that all these three authors’ “final word” is the same, viz. that Raskolnikov’s theory, as well as Don Giovanni’s philosophy and the Macchiavellism as interpreted by King Richard, after having been steadily and uncompromisingly carried by the hero up to a certain (final) point, all stop functioning. Consequently, the steady and coherent execution of the philosophies, or “ideologies”, related to these three figures inevitably leads to these figures’ ultimate destruction. This is especially, *de genere atque natura*, true of music. In the case of Mozart’s *dramma giocoso*, the philosophy of the protagonist, which is no more and no less than the ‘Giovanni-music’ (Giovanni’s figure as it gets its shape in music), ceaselessly and obstinately consumes itself as advancing toward the end. From this perspective it can now well be seen why Søren Kierkegaard<sup>4</sup> has termed *Don Juan* as ‘the most classical of all musical pieces’. It follows from the very nature of music that it *inexorably and inevitably makes its way toward the destruction of its own self*. As for Don Giovanni’s figure, if Kierkegaard is supposed to be right in that Giovanni is the ‘genius of sensuality’ and an individual at the same time, and that he is driven by that bulging passion of conquest in which he knows absolutely no stopping, we have but to concede that Giovanni’s passion, unceasingly and lavishly surging – by its *par excellence* musical nature – necessarily must lead toward self-destruction, i.e. toward the destruction of the figure itself. The same seems to apply, *mutatis mutandis*, to Shakespeare’s Richard III, whom the Big Mechanism strips off, “reduces” from king to man<sup>5</sup> – and in the end destroys. Among all Shakespearean

<sup>3</sup> Mezősi 1994.

<sup>4</sup> Kierkegaard, *The Indirect Erotic Stages*.

<sup>5</sup> Kott, 7–70 (“Kings”)

heroes it is probably Macbeth who carries to the utmost the principle of "Wille zur Macht" – logically, in the long run he himself is not able to survive it, either. As is the case with Pushkin's pretender-hero, Grishka Otrepiev: 'the circle has come full', says Yury Lotman,<sup>6</sup> reaching the end of *Boris Godunov* the reader finds himself thrown back to the play's starting-point.<sup>7</sup> The fictitious *adventure*, i.e. the road the hero has covered inside the world of poetical fiction, is a hermeneutical adventure; in other words, it constitutes an adequate modelling of the historical reality of human existence. In a musical piece it is the (main) musical subject that parallels the literary hero whom we follow on his way, in his adventures etc.

The authorial technique which in my book I termed 'the regressive development of the *sjuzet*'<sup>8</sup> can be found in Mozart's *Don Giovanni* only to a marginal extent (although it is this very opera where this kind of technique first appears to be traced<sup>9</sup>). The same poetical device ("*prijem*") will, however, act as a constituent poetical principle governing the inner compositional structure of the Pushkinian historical drama.

Otrepiev and Godunov, similarly to Yevgeny Onegin, as prototypes of the adventurers and novel-heroes of later literary history, anticipate a figure that constitutes the *sjuzet* of the novel;<sup>10</sup> secondly, from the view of *sjuzet* development (*poiesis*), on the level of the *dramatis personae*, or the figures ("*obrazy*"), Pushkin's drama is bound to lead to self-elimination.<sup>11</sup> The roads covered by the two main heroes, Boris and Grigory, can each be paralleled with a musical theme respectively, in a way that these themes never encounter one another inside the poetical and dramaturgical field of the play. In other words, no direct collision can be traced in the play, yet this circumstance is not going to restrain any of the two main characters from constantly referring or alluding to one another in some way throughout the play. Thus the real conflict is not so much *fought* but, primarily on Boris' behalf, it rather seems a struggle which is *let* to be fought; the *scene* where this "strange" conflict is "staged" is *not* dramatic dialogue (typically the only dialogue that conveys dramatic conflict in the play takes place not between the two main heroes). The heroes thus do not contend on the scene, i.e. "on the spot", as in the play their courses of action never cross one another's. If, however, we wish to lo-

<sup>6</sup> Лотман: А. С., Пушкин.

<sup>7</sup> Cf. Jan Kott's interpretation of Shakespeare's chronicle plays: the protagonist goes "up and down the Big Staircase of History".

<sup>8</sup> Mezösi 1999. See pp. 257–270 on "the regressive development of the *sjuzet*". To sum it up, in *Khovanshchina* the figural and situational setting tends to withdraw as early as not far from the starting-point, generating dramaturgical vacuum on the musical stage. The development of the *sjuzet* is nothing else than the process of re-completing this vacuum, simultaneously with the regression of the original figural and situational setting.

<sup>9</sup> See op. cit. pp. 257–261 on the regressive development of the musical *sjuzet* in *Don Giovanni*. See also Fodor 432–436 on this.

<sup>10</sup> Cf. the emblem of picaresque used by Ágnes Pálfi for *Boris Godunov*. Pálfi 1997.

<sup>11</sup> As a matter of fact, on the level of the *sjuzet*. Hence can we speak of the self-elimination of the genre (in the Puškin *oeuvre* too).

cate the 'spot', i.e. that very plane of the dramaturgical chronotopos where Grigory Otrepiev challenges Boris Godunov and fights with him, it seems reasonable to introduce a new concept of 'scene', or 'stage'. I will call the locus where the "strange conflict" is situated the *virtual scene*. This term is designed to denote an imaginary, 'inner stage' where the inner scenic movements are supposed to take place. These movements directly cannot be perceived, as the *sjuzet* line of the heroes do not cross each other. Thus the dynamics of the dramaturgy becomes palpable in a dimension that is entirely different from what we may have been used to in "classical" drama.

"The circle has come full", formulates Yury Lotman his final conclusion of the Pushkinian historiography of *samozvanstvo* in a telling consent with Jan Kott,<sup>12</sup> – and apparently in compliance with V. Belinsky who called *Boris Godunov* a "dramatic chronicle".<sup>13</sup> Belinsky's wording seems to gain further bearing from the viewpoint of defining (or 'definability' of) Pushkin's play, as his definition draws our attention to that unique event in literary history which constitutes the dissolution of tragedy as a genre. The *inner dialogic* relationship forming along the duplication, or sundering, of the dramaturgical chronotopos in the opening scene becomes the carrier of the dramatic *sjuzet*. Instead of viewing the conflict of the heroes that are struggling on the stage with one another; instead of being granted a once-for-all solution of this conflict via the dramatic catharsis hitherto typical of tragedy, in Pushkin's "dramatic chronicle" we encounter something utterly different and unusual. The outside, on-stage collision, in drama 'traditionally' being realised in the dramatic conflict *between* the heroes, in *Boris Godunov* apparently withdraws into the characters' interior (this explains the exceptionally low number of on-stage conflicts in this play). Its peculiar stand in its genre makes *Boris Godunov* a milestone, a *trivium*,<sup>14</sup> as this "romantic tragedy" alone anticipates three different ways of literary development. One way is represented by the Chekhovian drama with its inner monologues and dialogues and its inner scenic chronotopos inherited from Pushkin; another by 19<sup>th</sup> century Russian prose and epic poems (including here Pushkin's own prose in his mature and late years, as well as his *Yevgeny Onegin*<sup>15</sup>); the third by Musorgsky's «народная музыкальная драма», *Khovanshchina* (the last one seems to adhere most closely, from a formal viewpoint, to the heritage of historical drama).

<sup>12</sup> See his treatise on Shakespearian chronicle plays: Kott, 7–70 ("Kings").

<sup>13</sup> В. Белинский 1950.

<sup>14</sup> Trivium: *a place where three roads meet, a fork in the roads, cross-road*; "trivia" is the epithet of Hecate and other goddesses who had temples at cross-roads. I have chosen *trivium*, this seldom used English word, to indicate the special role of a landmark Pushkin's *Boris Godunov* appears to play in the history of literature.

<sup>15</sup> S. Dalton-Brown in her monograph (Dalton-Brown 1997) traces the two aspects of M. Bakhtin's theoretical thinking, the polyphonic novel and carnival theory, back to *Yevgeny Onegin*. Dalton-Brown definitely links carnival theory with polyphony in the novel, deducing both concepts to Pushkin's 'novel in verse'.

According to M. Bakhtin, among all literary genres, it is the polyphonic novel alone, created by Fyodor Dostoevsky, which is apparently capable of representing simultaneously more than one "voices".<sup>16</sup> In drama prior to Pushkin polyphony did not win this importance in governing dramatic composition; with Pushkin, however, an inner scenic field is being induced via polyphony as the "pragmatical stage" either does not exist or its role has been greatly reduced in the dramatic action. As long as the play itself does not need immanent polyphony to rule its composition, '[drama] by nature cannot be polyphonic; it can have more than one planes but not more than one worlds – it has to stay inside the bonds of one single reading. [...] every drama contains only one full voice, the hero's, whereas polyphony basically demands a multitude of full voices inside one work, as only this ensures complete polyphony.'<sup>17</sup> At the time, however, when the drama finds itself in a crisis of sorts,<sup>18</sup> the writer is put under heavy pressure to meet the challenge. With the dissolution of the old genre a new one is being born: classical drama from Shakespeare thus points to Dostoevsky's novels, Musorgsky's historical operas and, thirdly, to the plays of Chekhov. Historical drama is getting dissolved and gives its way to the novel, simultaneously interweaving drama with features hitherto typical of the novel: in Pushkin the picaresque, in Chekhov the veil of 'novelistic', and, third, the epic characteristics of the music of Musorgsky's operas, esp. *Khovanshchina*. This is the way of literary development from the classical tragedy (Shakespeare) through the young Pushkin's "romantic tragedy"<sup>19</sup> to Dostoevsky's novels, then over to the 20<sup>th</sup> century: Mikhail Bulgakov's polychronotopical novel, *Master and Margarita*, Alexandr Solzhenytsin's lager chronicle, the non-fictitious, yet poetical, epic.

Those features of Pushkin's *Boris Godunov* which confer this play to the role of the predecessor, or archetype, of the Russian novel seem not seldom to puzzle its contemporary critics, among them e.g. V. Belinsky who is apparently on the right track in his essay on *Boris Godunov*,<sup>20</sup> despite all his efforts to run off this track. Similar misunderstandings and suspicions have been abounding around Musorgsky's *Boris Godunov* as well, making one curious why these plays, both belonging to the genre of historical drama, constantly attract this kind of pertinent misunderstanding, both contemporary and of posterior. If one takes the pains and reads through the reviews and critiques written on Musorgsky in his time,<sup>21</sup> he or

<sup>16</sup> See Bakhtin 1972.

<sup>17</sup> Ibid. Translation mine – M. M.

<sup>18</sup> *Crisis* of poetical nature (from the Greek word *krino*), compelling the poet to reach the "critical" point.

<sup>19</sup> Puškin's own definition of his dramatic play is fully compliant with Belinsky's "dramatic chronicle", as both refer to the epic, or "novelistic", character of *Boris Godunov* ("romantic tragedy" conveys reference to *роман*, the Russian word denoting "novel", originating from French "roman").

<sup>20</sup> 1950.

<sup>21</sup> A good survey of criticism and other documents related to Musorgsky can be found in A. Орлова 1963. There is also an English version of this book (Orlova 1983). Curiously, the most com-

she will definitely be struck by the oddity that the judgements formed by the critics are so seldom in coherence with their own personal (positive or negative) attitude toward the composer. A conspicuous example can be Herman Laroche, a relentless foe of Musorgsky's, whose review of the 1874 première of *Boris Godunov* speaks of his extraordinarily keen understanding of the opera (in his review he literally succumbed to Musorgsky's music), but this did not restrain him from considering himself an outspoken enemy of Musorgsky's 'musical radicalism'. At the same time, Musorgsky's closest friends, with V. Stasov at the front, often seem to betray about as little understanding of the composer's music as most of his opponents do. The explanation of the contemporaries' inability to conceive Musorgsky's music may be sought in that particular position which the historical drama takes. Russian historical drama may be characterised by its 'twofold presence' in the given historical chronotopos. The play's status of *in-der-Welt-sein*, 'being-in-the-world', apparently makes it utterly difficult for the critic to face the given historical chronotopos manifoldly embedded in the present (*Dasein*). Imagine an everyday story, with people acting in it; how precise and exact image can these participants be expected to produce of the story they are themselves embedded in? Now comes a poet and models the story: a poem is composed. To what extent will the participants in the original story be capable of producing a reliable and unbiased assessment of the poetical work composed after the story? The situation with the two *Boris Godunovs* is all the more complicated inasmuch as the codes used by the play and the opera are in no way correlation with the 'story', the contemporary setting. It is now easy to realise why in the process of apprehending and perceiving being, *Sein*, it is the poet-demiurge who takes precedence of everyone else – except the ("ideal") recipient supposed to be along the receptive horizon (or, in other words, his – "ideal" – public). For it is the two counterparts', the poet's and his receptive audience's, mutual co-operation whose result constitutes the poetical work. Our historical play thus brings forth, via its bare existence, many different standings on many different planes, as if it were an orchestra whose instruments were playing different voices yet the final result that can be heard from the orchestral pit is a constituent piece of music. This kind of polyphony of historical drama is to be understood not in the trivial sense, i.e. in connection with *dramatis personae*; the term "more than one voices" does not simply refer to "more than one characters" in the play as this would be no more than mere tautology. We should rather speak of *inner polyphony*, which does not necessarily involve more than one voice in the physical sense of the word.

Pushkin's *Boris Godunov* constitutes a historical play due to its inner rather than its outer features; from this aspect, this "romantic tragedy" is much closer to Mozart's opera, esp. *Don Giovanni* or even *The Marriage of Figaro*, than to, say, Ostrovsky's dramatic trilogy elaborating the same topic but bearing only formal,

---

plete edition of all documents related to Musorgsky came out not in the composer's homeland but in Hungary (Bojti and Papp, eds.).

outer, signs of the historical drama. "History" is modelled by this inner principle of drama rather than a mere "dramatization" of historical events. As the opera *Don Giovanni* is made what it really is: rather than by merely "putting to music" da Ponte's libretto, the composer has produced a particular sort of inner rhythmical structure by masterfully handling the dramatic tension and aptly lessening and enhancing the musical strain.

### Works Consulted

#### Puškin Editions

- Полное собрание сочинений в семнадцати томах. Издательство Академии Наук СССР, Москва-Ленинград, 1937–1959.
- Собрание сочинений в десяти томах. Под общей редакцией Д. Благого, С. Бонди, В. Виноградова, Ю. Оксмана. Москва, 1952–1962.
- Борис Годунов. Санкт-Петербург 1850 k. (The notorious Puškin-volume with Musorgsky's handwriting. Kept at the Manuscript Archive of the Saltykov-Schedrin Library in St.Petersburg)

#### Scholarly and Critical Works

- BOJTI-PAPP 1997: Bojti, J.–Papp, M. (eds.), *Modeszt Muszorgszkij: Levelek, dokumentumok, emlékezések*. [Modest Musorgsky: Letters, Documents, Memoirs] Budapest (M.LDE)
- DALTON-BROWN 1997: Dalton-Brown, S., *Alexandr Pushkin's Evgenii Onegin*. Bristol
- EVDOKIMOVA 1999: Evdokimova, Sl., *Pushkin's Historical Imagination*. New Haven & London
- FODOR 1974: Fodor, G., *Zene és dráma*. [Music and Drama] Budapest
- GÉHER 1991: Géher, I., *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörcépünk 37 darabban*. [Shakespeare Reader. Our Mirror Image in 37 Pieces] Budapest
- GIFFORD 1947: Gifford, H., "Shakespearian Elements in Boris Godunov.", *The Slavonic and East European Review* XXVI. (1947). 152–160.
- KIERKEGAARD 1978: Kierkegaard, S., *A közvetlen erotikus stádiumok*. // *Vagy-vagy* [The Indirect Erotic Stages. In: S.K., *Either - or*.] Budapest
- KOTT 1970: Kott, J., *Kortársunk, Shakespeare* [Our Contemporary Shakespeare]. Budapest
- LAVRIN 1947: Lavrin, J., *Pushkin and Shakespeare*. // *Pushkin and Russian Literature*, London
- MEZŐSI 1994: Mezösi, M., 'The Boris Godunov-Problem', *Studia Slavica Savariensia* (1994/2.). 186–192
- MEZŐSI 1995: Mezösi, M., 'A Love-Affair and its Political Perspective: the Genre of Pushkin's Chronicle Play', *Slavica* XXVII. (1995). 97–101.
- MEZŐSI 1996: Mezösi, M., 'Divine judgement in Boris Godunov', *Studia Slavica Savariensia* 1996/1–2.

- MEZŐSI 1997: Mezősi, M., 'History and the Political Ethos Represented on Pushkin's Stage: the Dramatic Poet and the Historian', *Studia Russica XVI*. (1997). 247–265.
- MEZŐSI 1997: Mezősi, M., 'The Dignity of History: the Figure of a Chronicler', *Studia Russica XVI*. (1997): 266–272.
- MEZŐSI 1997: Mezősi, M., 'Inserted Narratives in Boris Godunov', *Slavica XXVIII*. (1997). 49–53.
- MEZŐSI 1999: Mezősi, M., Kanonizált történelem és a költői hagyomány. A "zavaros idők" krónikásai: Puskin és Muszorgszkij. [History Canonized and the Poetical Tradition. The Chroniclers of "the Troubled Times": Puškin and Musorgsky] Budapest
- MEZŐSI 2001: Mezősi, M., POIESIS: Polyphony and Parody. Some Aspects of the Formation of Canons in Literature and Music. // Textual Intersections in the Nineteenth Century: European Literatures, Histories, Arts (conference paper: University of Wales, Cardiff, 5–7 July 2001).
- ORLOVA 1983: Orlova, A., *Musorgsky's Days*. UMI
- PÁLFI 1997: Pálfi Á., Puskin-elemzések (Vers és próza). [Pushkin-Interpretations (Verse and Prose)] *Modern Filológiai Füzetek* 54. Budapest
- SHAW 1994: Shaw, J. Th., *Pushkin's Poetics of the Unexpected. The Nonrhymed Lines in the Rhymed Poetry and the Rhymed Lines in the Nonrhymed Poetry*. Slavica Publishers Inc.
- SHAW 1995: Shaw, J. Th., *Pushkin. Poet and Man of Letters and His Prose*. // J. Th. S., *Collected Works Vol. I*. Charles Schlacks, Jr. Publ.
- БАХТИН 1963: Бахтин, М., Проблемы поэтики Достоевского. Издание второе, дополненное. Москва, Советский писатель 1963 [Москва, Художественная Литература 1972].
- БЕЛИНСКИЙ 1950: Белинский, В., Борис Годунов Александра Пушкина. // Статьи о Пушкине, Москва
- ФРЕЙДЕНБЕРГ 1936: Фрейденберг, О., Поэтика сюжета и жанра. Ленинград 1936 [Москва: Лабиринт, 1977].
- ГАСПАРОВ 1992: Гаспаров, Б., Поэтический язык Пушкина. Санкт-Петербург
- Лотман 1982: Лотман, Ю., Александр Сергеевич Пушкин. Ленинград
- МАНН 1999: Манн, Ю., «В каждой сцене бездна пространства», *Литература* № 35/1999. 2–3.
- НЕПОМНЯЩИЙ 1983: Непомнящий, В., Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. Москва
- ОРЛОВА 1963: Орлова, А., Труды и дни Мусоргского. Летопись жизни и творчества, Москва
- ШМИД 1994: Шмид, В., Проза как поэзия. Санкт-Петербург

## Резюме

### **«Виртуальная сцена» Пушкина**

Некоторые аспекты пушкинской «романтической трагедии» как *тривиума* на пути к полифоническому роману

Я пытаюсь локализовать историческую драму Пушкина «Борис Годунов» в хронотопе жанровой поэтики через анализ двух характеристик, определяющих поэтический строй данной пьесы: музыкальности и внутреннего – художественного – пространства. В кратком экскурсе в территорию «философии музыки» мы сопоставляем сюжетную линию драмы «Борис Годунов» с сюжетной линией оперы Моцарта «Дон Джованни». Оказывается, как будто в обеих драматических произведениях центральные фигуры продвигались вперёд до само-истребления.

Другим, своеобразным для поэтики «Бориса Годунова» свойством является полное отсутствие драматического конфликта между главными героями. Это задает нам вопрос: *где именно происходит борьба* между Годуновым и Отрепьевым? Где *место* этой борьбы? Место, где эта борьба ведется, по сравнению с «реальной», «действительной», называем *виртуальной сценой*, где поступки наших героев, ни в одном случае не встречающиеся, проходят мимо друг друга, подобно отдельным голосам в довершившем барокко музыкальном жанре: фуге.

Благодаря двум вышесказанным свойствам становится «романтическая трагедия» Пушкина «Борис Годунов» вехой на пути литературного развития, отсюда идущее на три главные направления: 1) драматургия Чехова; 2) русская эпика XIX-ого века; 3) «народная музыкальная драма» Мусоргского.



## «СОН» И ПИСЬМО ОБЛОМОВА

MOLNÁR Angelika

Целью анализа является выяснение того, происходит ли самопознание главного героя романа И. А. Гончарова «Обломов» как доминирующий фактор сюжетной событийности. В результате анализа «Сна Обломова» и письма героя становится ясным, что в рамках романа создаются тексты, которые являются интерпретацией слова героя, переосмыслением им жизненного опыта, благодаря чему в них формируется субъект высказывания. На основе этой нарративной формы текстовых сегментов можно их определить тенденцией к персональному повествованию, в котором их субъект ресемантизирует свои языковые шаблоны, создает свое новое слово, и начинает действовать на основании своего прозрения.<sup>1</sup>

«Сон Обломова» является не просто центральной главой романа, но и той нарративной формой, из которой генерировался весь его текст. Эти сегменты глубоко символические, поэтому требуют детального анализа не только для их понимания, но и всего текста в целом. Они подлежат особому, поэтическому чтению, при котором читатель-интерпретатор следует текстовой упорядоченности, т.е. старается репродуцировать процесс знакопорождения.

**Процесс самоосмысления героя**

Первая часть романа является подготовкой, призывом возрастающей частоты к осмыслению причин «лежачего» состояния Обломова. Конфликт с Захаром по поводу сравнения особы своего барина с «другими» является последней, самой напряженной стадией перед «Сном», заставляющей героя найти адекватное самоопределение. Авторефлексивные внутренние монологи Обломова, потом «Сон» как форма самоосмысления двигают его вперед к разгадке своей настоящей личности, к адекватной самоидентификации. Поиски перед «Сном» сменяются повествовательным текстом, рефлектирующим самоосмысление героя. Как и наррация, так и авторефлексия Обломова отражают влияние штольцевской интерпретации (см. мотив прямой дороги).

---

<sup>1</sup> Kovács Árpád, *A szó diszkurzív poétikája*. // Helikon 1999. 1–2. 23.

«Настала одна из ясных сознательных минут в жизни Обломова» (1: 77).<sup>2</sup> Вопреки повествовательному тексту «сознательная минута» не является относящейся к сфере сознательного ума. Дискурсивный уровень текста предвещает ту форму вместо «светлого сознания», в которой Обломов в состоянии найти ответ на экзистенциальный вопрос («отчего... я такой?» (1: 78)). Фоническая упорядоченность синтагмы указывает на единицы лексемы «сон», что на метатекстовом уровне утверждает потребность символической трансформации в подсознательном, поэтическом тексте. Сознательная сфера же относится к авторефлексии со штольцевской (ольгиной) позиции, - на это ставится акцент в характерном для них словоупотреблении: «жгучие упреки совести язвили его, как иглы» (1: 78). Слово «совесть» указывает на функцию штольцевского «зеркала», а предикат «язвить» устанавливает параллелизм с «ядовитым словом» Ольги. Сознательное отношение к самоанализу метафоризируется птицами, пробужденными «лучом солнца в дремлющей развалине» (1: 77). Сознанию прилагается предикатив «пробуждение», а «лучи солнца» в тексте становятся метафорой проникающего взгляда Ольги, «свет» – ее сознательной мысли, а «птичка» – ее образа. В то же время «дремлющая развалина» символизирует Обломова, глубину его подсознательного. Лексема «развалина» обозначает не только обломки, как одну сторону реализации фамилии Обломова, но с общим эпитетом («дремлющая мысль») тематизирует состояние его сознания. А презентация образной реальности – мифа во «Сне» осуществляется именно в подсознательной форме творчества – в творчестве, существующем до рационального сознания. Тяжелый сон на дне ямы, пропасти, тяжелая дума являются метафорой создания героем его глубоких дум, символов подсознательного. Именно эта тяжесть делает его внешний облик каменным, мертвым.

В тексте маркируется переход в то состояние, которое подобно творчеству способно раскрыть внутренние мотивации героя и закономерности окружающего мира. Обломов «закрыл глаза, и (...) дремота опять начала понемногу оковывать его чувства» (1: 78), «приятное онемение (...) начало чуть-чуть туманить сном его чувства» (1: 76). «Так он и не додумался до причины; язык и губы мгновенно замерли на полуслове (...). Вместо слова слышался еще вдох, и вслед затем начало раздаваться ровное храпенье безмятежно спящего человека» (1: 78). Детализация процесса засыпания носит метафорический характер. Вместо умственной деятельности и действия чувственных органов наступает сон, вместо движения - «окаменение» тела, выключается функция зрения посредством глаз – вместо туманности, мрака, как обычных атрибутов сна, вступает в силу

<sup>2</sup> Здесь и далее под цифрой 1 указаны цитаты из книги: И. А. Гончаров, *Обломов*. «Серия Литературные памятники». Л., 1984. 7–382. Текстологически проверила и составила: Л. С. Гейро. Выделение курсивом и подчеркивание в цитатах сделаны мной – А. М.

внутреннее зрение, вместо произнесенного слова – онемение и храпенье. Акт сна (молчание) заменяет акт творческой и умственной деятельности (слово).

Слово становится эквивалентом сна – в этом заключается нарративный принцип мотивации текстопорождения в романе. Переход в представленную во «Сне» концепцию рая происходит посредством «сна» и на метатекстовом уровне отдельной главой, что подчеркивает ее особое место в романе. Сон становится точкой вступления из сюжета и романного текста в другой мир и другой текст – в мифопоэтический текст самоописания Обломова и его миропонимания. «Сон остановил медленный и ленивый поток его мыслей и мгновенно перенес его в другую эпоху, к другим людям, в другое место» (1: 79). Мотив «сна», через который переступает Обломов в свой мир (мир дискурсивного знакопорождения) и потом возвращается в фабульную реальность («пробуждение»), маркирует переход из сюжета невидения в сюжет прозрения. Многократный повтор манифестации знака «сна» в синтагме образует семантическую эквивалентность, и устанавливает единство предикатов. Акт действия героя «сон» становится таким же актом действия, как «перенес», т.е. его деятельность заключается именно в предоставлении перехода для читателя в поэтический текст, в Логос, скрывающий законы мира. Смысловая оппозиция между пассивным физическим положением героя и его активной деятельностью в сновидении указывает на настоящую сферу деятельности героя, тем самым переосмысливает понятие «дела».

Дискурсивный уровень текста создает и дальнейшие семантические инновации в интерпретации «сна». Во-первых, фонограмматический повтор единиц лексемы «сна» в сегменте слов «ясный», «ясно» ставит их в тематическую эквивалентность. Таким образом сон разворачивается в сюжет прозрения, т.е. не по значению, закрепившемся в моторной памяти и воплотившемся в трактовке Штольца в связи с лексемой «сна» должно быть интерпретировано состояние «сна», а по нарушающем этот автоматизм толкования ресемантизации с помощью «ясного» видения, что сближает атрибут с актом действия. По мнению Ю. Лотмана, пробуждение от временной смерти (в данном случае – сна) сопровождается перестройкой структуры героя, «возрождением ясновидца» и изменением его сущности.<sup>3</sup> В «Обломове» герой приобретает ясное видение во время сна, в то время как вне сна он «ослеплен».

Субъект действия преобразуется в субъект ощущения своего действия и в субъект, порождающий текст. Это обозначается видением: «Илью Ильичу ясно видится» (1: 111). Посредством нарративной трансформации качество героя (сонный) превращается в предикат (видит сон), и таким образом герой превращает свой признак в сюжетный поступок. Эпитет подчеркивает

---

<sup>3</sup> Лотман, Ю. М., *Происхождение сюжета в типологическом освещении*. // Лотман, Ю.М., *Избранные статьи в 3-х томах*. т. 1. Таллин, 1992. 233.

ликвидацию недостатка глаз, ясность видения, т.е. созерцание правды. Лексема «сон» в тексте актуализирует свою внутреннюю форму, означающую «сно-видение» (2: 3/716–717).<sup>4</sup> Эпитет «ясный» отсылает к мечте Обломова. Мечта Обломова представляет тоску героя по идиллическому бытию, в то время как «Сон» отсылает к мифологеме «Золотого века».

### «Сон Обломова» как созидание собственного слова

#### Жанр «Сна»

«Сон» воспроизводит мифологему «Золотого века» именно мифопоэтическими приемами построения, которые потом разоблачаются или обновляются. Эти мифопоэтические формы текстообразования «Сна» подвергаются романному разворачиванию, что только с одной стороны означает обнажение иллюзорного слова героя авторским словом.<sup>5</sup> С другой – это преобразование мифопоэтических конструкций в метафорические, т.е. собственно литературные поэтические приемы смыслопорождения. Столкновение жанров приводит к краху мечты Обломова и жанру идиллии, в то же время торжеству романа, как единственно адекватного жанра эпохи, в котором однако утверждается мир «Сна», т.е. миф. В то время, как принцип жизни Обломова выражается в мифопоэтической форме, история его судьбы подлежит эпическо-повествовательной детализации и упорядочению в сюжете романа. Таким образом роман активизирует и трансформирует мифопоэтическую традицию. Функция нарратора заключается в том, чтобы эпически нейтрализовать жанр и соединить его с романной формой, и одновременно маркировать разницу между предметом мечтаний героя и предметом авторефлексии во «Сне». Эта трансформация сопровождается не только иронической объективацией, но также и лирическим дискурсом.

Эпитет «благословенный» маркирует тот предмет рефлексии, о котором можно сказать благое слово. Таким образом тематизация словоупотребления проявляется и во «Сне». В нем Обломов рефлектирует мир, в котором описание природы с одной стороны соответствует метонимическому воспроизведению внешнего облика Обломова и метафорическому – его внутреннего мира, а с другой, является полемикой со штампами романтического стиля. Таким образом во «Сне» устанавливаются принципы поэтического оформления текста: только характерное для него

---

<sup>4</sup> Здесь и далее под цифрой 2 указаны ссылки на словарь Фасмера. Фасмер, М., *Этимологический словарь русского языка*. М., т. 1–2. 1986., Т.3-4. 1987. После двоеточия первая цифра указывает на том, а вторая – на страницу.

<sup>5</sup> В толковании В. Кантора представление мифологического мира в виде «реализма, реальности» иронически развенчивает этот мир. Кантор, В., *Долгий навек ко сну*. // Вопросы литературы 1989. 1. 171.

слово может адекватно репрезентировать предмет, стать формой авторефлексии Обломова. Этот язык отличается гуманностью (см. полемика с натурализмом), ибо отрицает такую повествовательную форму (море), в которой «сам человек так мал, слаб, так незаметно исчезает в мелких подробностях широкой картины» (1: 79). Это «ядовитый» (1: 79) язык, а описание «мирного уголка» (1:80) осуществляется «благословенным» (1:81) языком.

#### Внутритекстовой мир «Сна»

Повторное подчеркивание эпитета «другой» в описании пейзажа Обломовки отсылает к сюжетному конфликту, проблематизирующему различие между Обломовым и «другими». Противопоставление в начале «Сна» двух пейзажей является формой метафоризации оппозиции не только двух дискурсов (романтический – гончаровский), но также и двух миров (петербургский – обломовский). Петербургский социум характеризует пустота (др.-прусс. *rausto* (\**rustъ*) – дикое (2: 3/411)), шум (шорох (2:4/486), что ассоциирует лес)), беспокойство, забота. Именно этимологическое значение слов актуализируется в трансформированном виде репрезентации «другого» мира (пропасть, море, горы, лес) во «Сне», в отличие от обломовского.

Атрибуты и предикаты героя романа метафоризируются в описании пейзажа Обломовки. Они создают те мотивы (солнце, река, отлогие холмы), текстовая упорядоченность которых становится поэтическим приемом для обозначения сдвигов в сюжете или структуре героя. Последний луч солнца, плескание реки и чириканье птицы становятся метафорами засыпающего Обломова и мотивами его самоописания. Нарративное описание одного дня Илюши и природы во «Сне» коррелирует с сюжетной биографией героя. Повторение наименований предметного мира в других частях романа раскрывает новые его признаки и служит смыслопорождению.

После описания местности следует описание Обломовки и быта обломовцев. Жители Обломовки могут символизировать бытовое поведение Ильи Ильича. Во «Сне Обломова» представляется мотивировка образа жизни героя, который интерпретируется, как характерный для мифопоэтического мышления первобытного человека.<sup>6</sup> В интерпретации героя современное общество повторяет те же формы быта, которые характеризовали первобытное. Но в отличие от социума Обломов утверждает те древние ценности, принципы существования, о которых общество не хочет знать. Обломов устанавливает свою норму поведения и быта на основании главных физиологических реалий и этим он становится более близким к настоящей

---

<sup>6</sup> Пример: Обломов ожидал «опасности и зла от всего, что не встречалось в сфере его ежедневного быта» (1: 50). Это мотивируется как замкнутость обломовцев от окружающего мира.

природе вещей, чем Ольга и Штольц, черпающие свои знания из достижений цивилизации, Обломов, в отличие от них, замечает скрывающуюся за внешней суетой и движением покой и гармонию.

#### Нарративная структура «Сна Обломова»

«Сон» является самой сложной нарративной конструкцией в романе, текст которого недоступен как для персонажей, так и для повествователя. Он раскрывается только читателю и является текстом, в котором знакообразующее действие субъекта текста наиболее явно проявляется. В нарративном плане «Сон» является самоописанием Обломова, которое воссоздается не им непосредственно, а каким-то «нулевым» повествователем на основании рассказа Штольца об их детстве в Обломовке. Но поскольку в этом тексте действуют поэтические принципы описания сновидения, с одной стороны его предметный мир является трансформацией воспоминания о реалиях, а с другой – сам текст является символическим сюжетом всего романа и «образом» внутреннего слова Обломова. Поэтому фиктивный мир сна должно считать только семантическим миром, в котором действуют приемы символизации и метафоризации, т.е. в тексте об этом мире вместо референтных отношений вступают в силу только знаковые. В результате чего это является уже другим видом умственной деятельности субъекта «Сна», который формирует свою личную историю, свое само- и миропонимание с помощью универсальных символов. Не «подставленное Штольцем зеркало», не его анарративное слово, а «Сон Обломова» – «свое слово» – символически-дискурсивная наррация становится адекватной формой прозрения героя. «Сон» как форма презентации истории Обломова и его слова становится достовернее, чем та нарративная форма, которая действовала в первой части романа.

Однако осознание смысла своего «Сна» у героя не детализируется в повествовании. Нужен сюжет, история любви для того, чтобы герой сознательно мог усвоить законы, выявленные его «Сном» уникальное знакообразование «Сна». Мифологический сюжет разворачивает историю о герое, который переходит «в мир, наименование предметов в котором человеку неизвестно».<sup>7</sup> Его выживание обуславливается познанием этих имен. Такой переход в романе осуществляется следующим образом. Если герой усваивает язык переименований своего «Сна», то он способен понять закон реального мира, в котором он живет. Взаимообусловленность текста «Сна» и текста романа является также нарративным принципом мотивации прозрения героя. Толкование сновидений во внутритекстовом мире «Сна» на

---

<sup>7</sup> Лотман, Ю. М. (совместно с Б. А. Успенским), *Миф – имя – культура*. // Лотман, Ю. М., Семиосфера. М., 1999. 532.

метатекстовом уровне становится призывом к подобной интерпретирующей деятельности своего «Сна» для Обломова.

В единственном созданном Обломовым письменном тексте, в письме к Ольге, он использует и анализирует именно метафоры и мотивы своего «Сна», т.е. осмысливает символы для самоописания. Текст письма Обломова к Ольге можно считать персональным повествованием героя именно потому, что в процессе его создания субъект текста генерирует и средства его толкования, которые необходимы для самоосмысления. Только, сделавшись субъектом своего текста, его воспроизводителем, может Обломов приблизиться к его смысловой сфере. Новая идентичность героя возникает вследствие творческой деятельности, используя генеративные потенции своего слова. Тем самым раскрывается путь создания мотивов, и персональное слово героя приближается к авторскому. В то же время, анализируя превращение метафор «Сна» в сюжетные мотивы (тем самым в тексте функционирует сюжетная событийность, т.е. соединяется символическая наррация с действием), читатель может установить главные интеллектуальные, психологические и т.д. переломные пункты в сюжете романа, сдвиги в структуре персонажей, в становлении субъекта текста.

Таким образом «Сон» становится эквивалентом письма, ведь он создается символическим языком, приписанным Обломову, субъекту «Сна». Обломов из объекта описания становится субъектом высказывания и самоописания, так как в процессе «сновидения», т.е. сотворения текста «Сна», он обретает свое слово. Создание текста о своем сновидении становится сюжетным поступком и главным действием героя. Обломов из агенса действия (видит сон) становится субъектом действия (участвует в своем сне) и субъектом персонального текста (создает его), т.е. переходит в нарративный и текстопорождающий статусы. Толкуя свой «Сон», т.е. раскрывая в письме дискурсивной манифестации темы, герой превращается в прозревший и смыслообразующий субъект.<sup>8</sup>

Обломов, видевший сон, приобретает нарративный статус, т.е. одновременно является повествователем о себе (образ нарратора) и участником своего «Сна» (образ Илюши, как действующего лица + действующий во время своего сна Обломов (см. увидел мать, заплакал)). Только с помощью объективированного повествователя Обломов имеет возможность относиться к своей мифологеме с эпической дистанцией, и совершить акт воссоздания своего внутреннего мира. О «Сне» повествует нарратор своей оценочной позицией. Это отражает позицию Обломова к своему быту, к отсталости реальной Обломовки, его авторефлексивность через призму иронии нарратора. Во «Сне» копируется также и нарративная

---

<sup>8</sup> См. об этом разграничении: Ковач, А., *Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский*. Lang, 1994. 218.

структура всего произведения, так как во второй части «Сна», вместе с введением в текст образа Штольца и его отца – немца, иронический взгляд на обломовский мир ощущается сильнее. В повествовании часто используются политико-экономические определения, однако они резко выделяются из контекста, становятся чужим словом, поэтому с ними ведется полемика. Штолец лишен возможности ознакомления с «текстом» Обломова, его «Сном». Это значит, что у него отсутствует необходимая информация для адекватной интерпретации образа своего друга. Поэтому «Сон Обломова» должно считать сознательным актом «вмешательства» нарратора.

Во «Сне» участвует «скрытый» в Обломове мальчик – Илюша (т.е. его внутренняя интеллектуальная и психологическая деятельность), который репрезентирует другую точку зрения и посредством которого повествователь объективирует мир, так как у обломовцев отсутствует рефлексивность на свой быт. С помощью его мышления в повествовании возникает аналогия между бытом обломовцев и жизнью взрослого Обломова. Илюша является нейтральным созерцателем и участником обломовского мира, и его отношение к этому миру проявляется только в поступках. Мальчик же является воплощением ячейки, из которой разворачивается субъектность Обломова. Это метафоризируется его попытками освободиться от мира обломовцев, т.е. преодолеть первобытное и инертное мышление посредством становления самоосмысливающей (и текстопорождающей) личности. Появление во «Сне» своего юного alter ego – возвращение в свое детство, т.е. на первобытную стадию народной мысли – символизирует точку зрения своего внутреннего «я» Обломова, который освободился от всех социальных и других масок.

### Выход из сна

Интенции Обломова оторваться от «сонного мира» с помощью любви к Ольге реализуются в попытках Илюши вырваться из Обломовки в другой мир.<sup>9</sup> Мальчик является единственным по-настоящему действующим лицом во «Сне». Поступок Обломова оказывается ложным выходом, однако в символической форме попытка репрезентирует тот акт действия Обломова, которым отделившись от окружающего петербургского социума, именно во «Сне» он уходит в свой внутренний мир, т.е. занимается творческой деятельностью. Этим актом он повторяет деятельность автора, т.е. литератора, создающего его образ. Творчество является формой настоящей деятельности, точкой выхода из мира.

Мотив «снега» на внутритекстовом уровне утверждает невозможность приобщения героя к миру «холода. Мотив «холода» вступает

---

<sup>9</sup> М. Эр утверждает параллелизм действий Илюши во «Сне» и взрослого Обломова. Исследователь указывает и на символическую функцию снега и халата в обоих случаях. Ehre, M., «*Oblovov*» and his creator. *The Life and Art of Ivan Goncharov*. Princeton, 1973. 182.

во взаимосвязь с мотивом «сирени». Во «Сне» «залах сирени» и «прохлада» отвлекают Илюшу от нормативного текста молитвы и являются метафорой смены древнего, сакрального слова и приобщения к внешнему миру. Параллелизмы между романом и текстом «Сна» не ограничиваются только общими актами действия и метафоризацией ухода героя из «жизни», но реализуются и на дискурсивном уровне.

Ресемантизация мотива сна становится транспарентной в связи с описанием могилы главного героя, в котором неожиданное сближение ветки сирени с предикатом «дремлеть» устанавливает новый общий признак действия между ними, тем самым метафора становится живой, рождающей новый смысл, поскольку сближаются раньше несовместимые детали: «Ветки сирени, посаженные дружеской рукой, дремлют над могилой» (1: 376). Строгая фоническая упорядоченность синтагмы сближает также с признаком «сна» предикат «посадить» и агенс действия «дружескую руку» (см. лелеемый цветок). Характерная для Обломова форма быта переносится на предмет, в результате чего с одной стороны сирень становится эквивалентом героя, а с другой – предикатом мира и счастья является «дремлеть», т.е. сон и покой.

Мотив «снега» как точка перехода из текста «Сна» в романский текст, а потом переход из «другого мира» в выборгский мир на метатекстовом уровне свидетельствует о возврате к древнему слову, для которого характерно «гомерическая» эпическая форма и элегический тон по отношению к предмету повествования. Таким образом сон героя в романе Гончарова является не только «временной смертью», с помощью которой возможен переход из фабульного мира в дискурсивный, из общего текста в текстовое пространство «Сна», но также и нарративной формой нахождения Обломовым своего собственного слова.

#### Семантика слова «сон»

Сон является текстопорождающей метафорой (ключевым мотивом) всего романа. Его семантика меняется в ходе сюжетосложения, поэтому каждым следующим повтором мотива он приобретает новый признак, переакцентирующий значение предыдущего. Смыслорождающие приемы текста заставляют читателя реинтерпретировать свои привычные коннотации в связи с понятием сна. Двойственность интерпретации романа исходит из его особой нарративной структуры (перефразированный нарратором рассказ Штольца). Поэтому необходим анализ нарративных масок автора, разграничение субъектов действия, повествования и самоописания, т.е. уровней героя (актанта действия и высказывания), рассказчика (повествовательный текст об этих актах действия и высказывания), и субъекта текста (метатекст, образующий приемы текстопорождения и метафоризации).

Необходимо также учитывать два референта слова «сон». В тексте эпитет «сонный» относится к постоянному состоянию Обломова, которое является реакцией на петербургский («сонный») мир в реальных условиях. Оппозиция в толковании метафоры сна на уровне героев заключается в следующем. Штольц интерпретирует «лежачее, сонное» состояние Обломова в качестве синонима смерти. Когда Ольга придет на Выборгскую навестить Обломова, он на словах готов на все ради нее: как «уснуть после такого пробуждения» (...) «А то нет тебя – я гасну, падаю!» (1:275). Повторение сегмента «сну» в глаголах «уснуть» и «гаснуть» устанавливает между ними параллелизм. В этом толковании любовь для Обломова является пробуждением его души, а сон угасанием. Здесь реализуется значение сна, как синонима смерти, т.е. предметное, референциальное значение, сохранившееся в моторной памяти. Слово Штольца становится неадекватным, а сам персонаж мертвым и слепым, так как он не понимает, что главная закономерность действительности – сон.

Во «Сне» воспроизводится мир, который действующее лицо «Сна» видит спящим, однако в сюжете романа посетители из внешнего мира репрезентируют разные формы этой жизни-сна. В романе причиной отказа Обломова от активных действий является пагубное влияние социума на индивида. Социум по своей сущности неспособен интериоризировать положительные стремления Обломова. Самое глубокое осмысление Обломова заключается в том, что «непробудный сон» характеризует не только Обломовку, но и весь мир России. «Сон Обломова» становится тем поступком, в котором Обломов способен осмыслить этот закон. Поэтому его текст действует по отношению к миру в качестве анализирующего его зеркала. «Сон» как форма выхода из жизни-сна в сон-жизнь является более реальным миром, чем действительность. Акт сна становится поэтической формой для перехода в разные миры посредством творческого акта. Сон является формой прозрения и творчества, поэтому важно при анализе учитывать, что текст вводит семантическую инновацию в это понятие в процессе смыслопорождения.

Именно по этой причине необходимо отдельно интерпретировать главу «Сон», которая оказывается главным, уникальным событием в «сонной» жизни Обломова. Сотворяется «Сон» как символическая трансформация фабульного мира. Затем Обломов переходит в статус действующего в это мире лица. Он осознает, что сон без творчества является двигателем окружающего мира, и это характеризует жизнь Штольцев. Именно это осмысление становится сюжетной мотивировкой сдвига в структуре героя и переворотным пунктом сюжета самоосмысления. Однако понимание героем своего сновидения происходит не сразу. Он начинает переходить к действию – преодолению «лежачей» стадии («пробуждается»). После неудачного осуществления своего идеала, жанрового шаблона в

любви, период «после прозрения» Обломова является преодолением «лежачего» и реализацией норм домашней, семейной жизни, установленных в мире Обломовки во «Сне» – это и есть его слово, отличающееся от жанровых шаблонов. Герой находит источник своей жизни в прозаических реалиях бытия.

Поскольку в последней части романа не детализируются внутренние переживания героя, читатель вынужден фокусировать своё внимание на разгадку результатов самопознания Обломова. Его «греза», как форма осмысления «Сна», является воспоминанием о воспоминании. Смутность зрения во время грезы преобразуется в настоящее видение. В языковой манифестации это подчеркивается общим фоническим сегментом слов «греза – прозрение». В «грезе» восстанавливается не видение реальной Обломовки, но воссоздаются элементы «Сна». Герой осмысливает осуществление сотворенного мира: «Грезится ему, что он достиг той обетованной земли» (1: 372). Трансформация образа родительского дома, созданного во «Сне» в выборгскую идиллию является реализацией своего текста в сюжете романа как результат подведения итогов жизни героем.

Как покой, тишина, сон, лежанье являются главными формами бытия героя, так и вечный сон не является смертью, ибо в качестве метафор творческого состояния героя они обозначают на метатекстовом уровне его возрождение, вечную жизнь в художественном произведении литератора-писателя, достигшего самопонимания посредством автотематизации в Обломове. Инновативная автопоэтика Гончарова в отличие от общепринятой формы творчества – волнения – определяет состояние перехода в творение именно покоем. Полнота и покой в качестве метафор творчества ставятся в оппозицию к суете и пустоте, как формам мнимой деятельности. Покой – это сон и смерть по мифологическим и по семантическим корням лексем. Однако семантическая инновация текста трансформирует обычное значение слов и предоставит для них новый референт – мотив творчества. Слово Обломова манифестирует, что решение проблематики возможно только в творчестве, становясь субъектом текста и создав свое слово, есть возможность настоящего «пробуждения».

### Сон как счастье

Семантическая память текста романа производит именно те атрибуты и предикаты для презентации счастья Ольги со Штольцем, которые принадлежали образу Обломова, тем самым понятие сна опять ресемантизируется. Ольга «все сидела, точно спала – так тих был сон ее счастья: (...). Погруженная в забытье, она устремила мысленный взгляд в какую-то тихую, голубую ночь, с кротким сиянием» (1:330). Сон стал метафорой счастья, что заставляет читателя вернуться к мечте о райской жизни Обломова («ясные дни») которую Штольц назвал «обломовщиной», и

установить между повторами параллелизм. Любовь становится эквивалентом сна, неподвижности,<sup>10</sup> как форма жизненной реализации концепции рая, тем самым обнажается инертное толкование «обломовщины» Штольцем. Таким образом переосмысливается слово персонажа и устанавливаются сигналы нового чтения. С возникновением любви к Обломову у Ольги «в снах тоже появилась своя жизнь» (1: 186). В результате поэтического смыслопорождения возникла хиазматическое замещение понятий жизни и сна, – именно жизнь получает атрибуты сна, а сон наполняется жизнью. Схожесть эпитетов, характеризующих счастье Ольги со Штольцем («голубая ночь») и слово об Обломове («голубиная нежность») маркирует стадию приближения Ольги к разгадке слова Обломова, тем самым к переосмыслению понятия «сна».

Ольга начинает понимать, что их счастье с Андреем является формой той же «обломовщины», которую они осуждали. Повторение обломовских мотивов в тексте с нарастающей частотой ускоряет ритм сюжета по мере перехода Ольги к осмыслению своей жизни. Состояние Ольги отсылает к началу романа, ибо становится ясным, что она столкнулась с теми же общечеловеческими проблемами (возможно ли реализация мифологемы «Золотого века» посредством счастья в жизни или только посредством творчества), с которыми сталкивался Обломов. В креативной памяти текста (в чтении) актуализируются именно те признаки образа Обломова, которые на метатекстовом уровне обозначают его «нежное» слово. В нарративном тексте они установлены как сигналы прозрения Ольги. Мотив «дремоты счастья» устанавливает новые признаки в семантике «сна» и связывается с метафорой «хрустала».

Благодаря этой метафоре раскрывается настоящая причина разрыва Обломова и Ольги. Душа Обломова определяется хрустальной, т.е. хрупкой, ранимой. Счастье называется «хрупким» и в высказывании Обломова («И тебя надо купить, любовь» (1: 255)) в связи с тем, что условием его бракосочетания с Ольгой является выполнение им практических дел по ее требованию (т.е. она неадекватно употребляет слова). Тем самым слово Обломова предвещает ресемантизацию текстового оформления. Опровергается навязываемая штольцевским рассказом идея счастливого брака Ольги и Штольца, поскольку в тексте их жизнь называется «хрустальной» (1: 360), т.е. прозрачной, геометрической, хрупкой. Отметим, что мотив галереи, которая «обрушилась и погребла под развалинами своими наседку» (1: 98) во «Сне», в романе вступает в интрапараллелизм с хрупкостью счастья Штольцевых, ибо именно несоответствие Андрея требованиям Ольгой вызвало бы разрыв их отношений: «Разрушенное здание счастья погребло бы ее под развалинами» (1: 360), так как это случилось в

<sup>10</sup> Нарратор уподобляет любовь к сну: она «оковывает будто сном чувства» (1: 298).

случае Обломова.<sup>11</sup> Брак Ольги и Штольца в тексте метафоризируется «прозрачной водой», «источником», ведь слово Штольца функционирует для Ольги в качестве интерпретатора явлений. Однако именно эта прозрачность, «разумное существование» (1: 353), строгое понимание жизни, счастье «хрустальной жизни» начинает неудовлетворять Ольгу: «Куда же идти? Некуда! Дальше нет дороги...» (1: 354) – спрашивает себя. Героиня достигла дна, границы. Именно таким образом в тексте переоценивается значение слов.

Однако осознание настоящего смысла своего прозрения и слова Обломова у Ольги не можно считать полноценным, так как она акцентирует свой выбор на «твердом» слове мужа. Слово Штольца носит «определяющий» характер, но не имеет авторефлексивного характера («резкое слово»). Андрей видит выход из «туманных вопросов» в решении житейских проблем – найти «опору в жизни» (1: 358), метафорой которых становятся «грозовые сны». Ольга находит опору именно в словах Штольца, что повторяется в нарративном описании акта ее действия и в языковой манифестации: «*Опершись на него, машинально и педленно ходила она по аллее, погруженная в упорное молчание*» (1: 359). Мотив аллеи и эпизоды объяснений Ольги и Штольца в тексте сопровождаются мотивической игрой света-тени, т.е. освещением светлым сознанием «туманных вопросов».

## Письмо к Ольге как дешифровка «Сна»

### Функция письма Обломова

В первой части романа представляется процесс возникновения жизненной концепции героя, затем форма ее неуспешной реализации в жизни, а во «Сне» раскрываются основы этой концепции. Отказом от жанровых традиций герой становится способным разработать своё собственное слово. Его внутренний творческий акт («Сон») трансформируется во внешнюю поэтическую форму миропонимания – в акт письма, в котором он раскрывает знаковую систему, созданную во «Сне». Путем репрезентации смысла своей истории в сфере смыслопорождающих свойств языка Обломов может понять его. Новая мысль героя, возникшая во «Сне» не может быть до этого момента вербализована, поскольку она воплощена в дискурсивном знакообразовании. Установленные внутритекстовые и знаковые параллелизмы становятся транспарентными только для читателя-интерпретатора, а в акте письма и для Обломова.

<sup>11</sup> Общий эпитет «подпереть» устанавливает автореферентность между «Сном» и сюжетом через мотив «развалины», «обломка». В Обломовке «решено было подпереть пока старыми обломками остальную часть уцелевшей галереи» (1: 99). После неудачной реализации счастливой любви с Ольгой на Выборгской Обломов окружали «любящие лица, которые все согласились своим существованием подпереть его жизнь» (1: 3 66).

## Мотив письма

Референтное значение делового письма преобразуется в эквивалентность со смертью. Причину нежелания Обломова написать деловое письмо можно обнаружить в его служебном прошлом: «Начал *гаснуть* я над писаньем бумаг в канцелярии» (1: 144). Знаковая манифестация предиката «гаснуть» сближает его с глаголом «засыпать», но также и «писанием» делового текста. Принадлежности для письма становятся предметами метафоризации в тексте. Переименование предметного мира романного текста во «Сне» происходит следующим образом: пиво-квас-чернила. Чернила с мухами на Гороховой надо квасом развести, чтобы снова стали жидкими. Во «Сне» отрезвление от сна вызывает жажду. Обломов пробуждается от своего «Сна» выпивкой кваса, в котором плавают мухи. Пробуждение от сонного состояния (к страсти) требует кваса, метафорически чернил для письма.

В тексте создается особая аналогия между обломовцами и их реакцией на получение письма через знаковую манифестацию предиката «*обомлели*», поскольку этот глагол имеет те же фонические единицы, как и фамилия героя. Предикат реализует характерное для героя состояние замирания, падение в сонное состояние. Дискурсивный уровень текста продолжает сближать письмо со сном, так как написание ответного письма называется «*опасным делом*», при котором наступила тишина, будто «в доме есть *покойник*» (1: 107). Эпитет «опасный» содержит фонические единицы «письма», и эта корреляция укрепляет их текстовое сближение (общий эпитет вызывает ассоциацию и со страстью). Вместе с тем условиями написания письма становятся покой и тишина. Связь со сном возникает посредством анаграмматических повторов единиц лексемы, реализующихся в следующем сравнении страсти: это подобно тому, будто «*попасть* на избитую, *гористую*, *несносную дорогу*»<sup>12</sup>, и человек пытается «скорей выбраться из *опасного* места...» (1: 160), потому что «ясность ума меркнет: уважение к чистоте, к невинности – все *уносит вихрь*» (1: 219). Анаграмма указывает и на то, что страсть является противоположным сну состоянием и актуализирует этимологическую связь с письмом, а предикат обозначает «падение». Овраг во «Сне» есть самое «страшное место» в Обломовке (1: 86) (см. этимологическую связь страсть-страх), и выступает метафорой «ловушки» любовных отношений Обломова и Ольги.

История любви, как сюжетное действие, становится событием и в смыслообразовании. Письмо приобретает новую семантику, повторное появление мотива отрицает предыдущее значение. Во-первых, в сюжетном

<sup>12</sup> Здесь актуализируется и семантическая связь горя-горе. Лексема «горе» связана со словом «гореть» (2: 1/440-441). Слова, связанные с глаголом «гореть» в интерпретации героя сближаются с понятием «страсти».

плане Обломов становится способным письменно, на бумаге расположить план, написать письма в деревню, в департаменты. Во-вторых, его письмо к Ольге, как единственное сохранившееся, становится эквивалентом художественного письма, поэтического текста.

#### Акт письма

Мотив «сна» является нарративным принципом мотивации формы прозрения героя. Именно поэтому приобретает особую функцию та бессонная ночь, когда формой само и миропознания является не сон, а акт письма. Подсознательный процесс осмысления заменяется фактическим творческим актом. После отождествления Ольгой любви долгу, Обломов «определял степень ее любви и стал было забываться сном, как вдруг... Завтра утром Обломов встал бледный и мрачный; на лице следы бессонницы» (1: 194). В своем письме он раскрывает внутреннюю мотивацию действий Ольги, которую он осмыслил. Письмо становится его персональным повествованием, в котором субъект письма детализирует результаты своего прозрения.

Как во «Сне» «няня повествовала с пылом, живописно, с увлечением» сказки и былины русского народа, и ее глаза «искрились огнем» (1: 94), так и Обломов «с одушевлением писал», «глаза сияли, щеки горели» (1: 198). Установленный на уровне предикатов и атрибутов параллелизм указывает на основу того языка, на котором написан поэтический текст. Обломов также полемизирует с неадекватной формой письма: «*тишу и обливаюсь слезами*» (1: 198). На метатекстовом уровне это значит, что язык письма не должен формироваться романтическим словом, поскольку оно ни по своей стилистике, ни по нереальному содержанию не приемлемо.

Письмо Обломова начинается так: «Вам странно (...) вместо меня самого получить это письмо» (1: 196). Переход из романного текста в текст письма происходит заменой действующего лица своим актом действия, т.е. сюжетного изложения биографии героя поэтической формой нарративной мотивации; а также и переходом в его самую сокровенную область души, которая реализуется его персональным словом. Действующий интрапараллелизм в тексте отсылает к мотиву «странного слова», вместо которого выступает «нежное слово» Обломова, а замена агенса действия актом своего действия указывает на сюжетную функцию поступка героя, и метапоэтически его отождествление с актом письма. В своем письме Обломов раскрывается полностью, и это осознает и Ольга: «в письме этом, как в зеркале, видна ваша нежность» (1: 206). Письмо становится адекватным зеркалом души, самоидентификацией героя. В высказывании Штольца отражается и оценка языка Обломова: «И бумага нашлась атласная, и чернила (...), и почерк бойкий (...). - Понадобилось, так явились и мысли и язык, хоть

напечатать в романе где-нибудь» (1: 306). Тем самым он предвещает судьбу письма Обломова и ставит его эквивалентом художественного текста.

Нарративный текст отождествляет творческое состояние с настоящим пробуждением, формой выхода из «лежачего» положения: «он жил» (1: 198). Отрицание повтора актуализируется в тексте в форме перевернутой замены актов письма и сна. Ольга оценивает акт действия Обломова: вы «не *спали* ночь, *писали* все для меня» (1: 205). Вместо символической деятельности во сне появляется жизненная деятельность. Это подтверждается обратным положением глаголов в предложении.

### Мотивировка письма

Фактором, «пробуждающим» Обломова к внешнему действию, является голос Ольги, ее пение. Лексема «голос» содержит в себе фонограмматические единицы имени «Ольги», следовательно ее имя развертывается в сюжете и тексте. Однако метатекстовая потенция превращения голоса в логос в ходе сюжета не реализуется, поскольку «голос с неба» для героя трансформируется в слово «долг». До тех пор, пока Ольга не осознает неадекватность своего словоупотребления и ошибочное понимание сущности Обломова, ее слово и слово для ее презентации не может приблизиться к логосу.

Отождествляя любовь с долгом, Ольга неадекватно интерпретирует чувства и слова. Ольга высказывает свое понимание любви, «подняв глаза к небу» (1: 192), и там «в несущихся облаках» (1: 191) находит выражение своих чувств – «слова Корделии». Облако таким образом в тексте становится мотивом «долга», а безоблачность неба – «райского, обломовского бытия». Предмет высказывания повторяется и в дискурсивной упорядоченности высказывания, поскольку имя *Ольги* по своей знаковой манифестации связано с лексемой *долг*, а также и ее атрибутом – *долгим* взглядом. Эпитет «долго» принадлежит к нарраторской компетенции, повествуемому миру, понятие «долг» является высказыванием Ольги, ее текстом о мире, а знаковое отождествление их в имени «Ольга» является поэтическим приемом автора (метатекст). Трансформация имени героини в понятие, затем в эпитет ее действия сопровождается превращением знакового подобия в сюжетный факт. Смыслообразующая компетенция текста действует и в случае другой мотивированности сочетания знаков, составляющих имя Ольги. Таким образом поэтический текст раскрывает свой знакопорождающий процесс.

В повествовании сначала представляется позиция Обломова, согласно которой он восхищен Ольгой, которая дошла «до этого ясного и простого понимания жизни и любви» (1: 192). Однако нарратор уже сомневается в правильном толковании Ольгой чувств. Она говорит: «– Я вас люблю!» (1: 191), а повествователь корректирует: «– сказала она и поглядела на него долго и задумчиво, как будто мысленно поверяла и себя, точно ли она

любит» (1: 191). Не только на рефрентном уровне, но и на дискурсивном устанавливается переоценка высказываний героев (эпитет актуализирует понятие долга). Обломов в своем письме восстанавливает неадекватность словоупотребления Ольги, так как долг может означать денежный долг, стать синонимом службы или в толковании Штольца – гражданским долгом. Эпитеты долга и обязанностей – «тяжело и скучно» (1: 260) становятся сигналами этого чужого слова. Повторяя акт действия Ольги («глядя в небо» (1: 194)), Обломов решает исполнить свой долг, указать Ольге на ошибочность ее понимания.

#### Параллелизмы «Сна» и письма

Употребление мотивов и метафор «Сна» устанавливает параллелизм не только между текстами «Сна» и «письма», но и в сюжете между актом разрыва и символической формой его презентации во «Сне». В своем письме Илья Ильич утверждает, что любовь Ольги к нему – это ошибка и уверяет Ольгу в необходимости расставания. Сохранение их взаимоотношений на основе любви может привести их к пропасти. В письме Обломов догадывается о функции символического «падения» Илюши во «Сне» в своей фабульной жизни. Сюжетная реализация внутренней формы слов расширяет знакообразующую компетенцию героя и свидетельствует о его интерпретации собственного «Сна» (см. ошибка-ушиб, пропасть-падать). Обломов беспокоится, чтоб Ольга не совершила ошибку в понимании светского общества. Во внешней речи Обломов утверждает сохранение нравственной чистоты Ольги, однако его скрытой интенцией является вызвать у нее признание в истинных чувствах, страсти, из-за которой она могла бы нарушить долг и превратиться из Корделии в Норму.

#### Двойная коммуникация

До сих пор анализировалась открытая сторона высказывания Обломова (необходимость разрыва). Однако скрытая его интенция направлена именно на утверждение продолжения их отношений. Письмо же является одновременно открытым (Ольге не было тяжело перенести их разрыв) и скрытым высказыванием (Ольга опровергла осмысление Обломовым ошибочности ее чувств). Слезы Ольги вызывают в Обломове осознание возможности настоящей любви с ее стороны. В своем письме Обломов уверяет Ольгу в том, что ей будет «досадно и стыдно» за него, когда придет другой, которого Ольга по-настоящему полюбит. Внешне убеждая в этом Ольгу, герой хочет предотвратить возможность осмысления Ольгой этой любви как ошибки. Но Ольга не замечает двойную коммуникацию письма Обломова. Ей стыдно перед Штольцем за свой прошлый роман с Обломовым. Штолец не имеет такого слова, которым «поэма любви» могла бы быть адекватно понята. Он растолкует ей ее же чувства на основании

письма Обломова, не догадываясь о скрытой интенции слов своего друга. Штольц убеждает ее в том, что ее любовь к Обломову была ошибкой: «- Вам было и стыдно, и досадно за... ошибку. (...) Он был прав, а вы не поверили, и в этом вся ваша вина» (1: 326).

Выход из текста письма в романый текст происходит сравнением Ольги с птичкой, улетающей «с ветки, где села с ошибкой» (1: 198). Это сравнение предвещает сюжетную реализацию метафоры – расставание Обломова с Ольгой, его превращение из субъекта письма в действующее лицо и завершение акта письма.<sup>13</sup> На метатекстовом уровне маркируется переход Ольги от «нежного» слова Обломова к «жесткому» слову Штольца, так как Ольга согласится на толкование мужа и не замечает двойную коммуникацию письма. А Обломов возвращается в свой внутренний мир, перестает писать. Конец письма является метафорой улетающего слова Обломова и переходом в романый текст.

### Метафоры акта письма

Книга – клад

Метафорическое уподобление фигуры Обломова письму развертывается в тексте в связи с мотивом чтения. В повествовании указывается на тот факт, что Обломов черпает источники своей мудрости из самого себя, будто весь мир является его эквивалентом, т.е. задача его существования «кроется в нем самом» (1: 53). Это наталкивает читателя на предположение, что вместо книг он читает именно самого себя. Этот же мотив чтения переносится потом на Ольгу, устойчивым предикатом которой становится не только долгий взгляд, но и «чтение» внутренних мыслей и чувств Обломова: «Она *глядела* на него *долго*, как будто читала у него в складках на лбу, как в писанных строках и (...) мысленно пробегала всю историю своей любви» (1: 219).<sup>14</sup> Мотив «складки» содержит квази-этимон «клад» и посредством сравнения вступает в параллелизм со «строками», а совпадение в синтагматической позиции усиливает это знаковое сочетание. Мотив «клада» актуализируется в кладоискании. Ольга же пытается раскрыть внутренний мир и слово Обломова: «она непременно добудет из него все, чтобы он ни затаил в самых глубоких пропастях души» (1: 256). Функцию

---

<sup>13</sup> Обломов опасается, что может спугнуть чувство Ольги, которое «сидит осторожно и легко, как птичка на ветку: посторонний звук, шорох – и оно улетит» (1:176). Эта птичка трансформируется в орлицу, которая «ринется на ту высокую скалу, где видит орла, который ещё сильнее и зорче её» (1:361) (в браке со Штольцем).

<sup>14</sup> «Чтение» Ольги, т.е. постепенное ознакомление со скрытым интеллектуальным и психологическим потенциалом Обломова, вызывает в ней перемену: взросление, превращение девушки в женщину. По мере ее «взросления», происходит перемена в ее статусе и как бы она становится «книгой» для мужских персонажей.

чтения «складок» Обломова выполняет Ольга и будучи замужем за Штольцем, когда осмысливая свою жизнь, она становится наиболее близкой к разгадке обломовского слова.

Повествовательный текст детализирует самоанализ героя перед «Сном» следующим образом. На основании штольцевского толкования Обломов чувствует, что «в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало, может быть, теперь уже умершее, или лежит оно, как золото в недрах горы, и давно бы пора этому золоту быть ходячей монетой. Но глубоко и тяжело завален клад дрянью, наносным сором. Кто-то будто украл и закопал в собственной его душе принесенные ему в дар миром и жизнью сокровища» (1: 77). В конце романа Штольц интерпретирует внутреннюю сущность своего друга так: «в нем есть и ума не меньше других, только зарыт, задавлен он всякою дрянью и заснул в праздности» (1: 362). Именно из-за убеждения в правоте своих слов Штольц берет на себя функцию превращения золота в ходячую монету, т.е. утилитарную реализацию природных ресурсов в капитал, ведет себя как золотопромышленник. Однако не ему удается раскрыть полностью душу-слово Обломова, для этого понадобится романский текст, который метафоры штольцевского языка преобразует в самописание Обломова. Лексема «клад» отсылает к мотиву «кладбища», могилы.

Мотивический план текста сближает могилу с душой героя, которая отождествляется светлым и хорошим началом, т.е. золотом и кладом: «в основании натуры Обломова лежало чистое, светлое и доброе начало, исполненное глубокой симпатии ко всему, что хорошо» (1: 130). Мотив золота отсылает к солнцу и метафоризации образа героя солнцем. Атрибуты «глубоко и тяжело» относятся не только к атрибутам героя, но также и сна. Анаграмматически лексема «сон» повторяется в «наносном соре», чьим референтом является «дрянь» и интерпретируется на предметном уровне как причина нереализации героем своих внутренних качеств («праздность»). Дискурсивный уровень текста фонограмматической упорядоченностью синтагматической единицы связывает дрянь с лексемами «дар» и «недра», а через нее «сором» и «сокровищем». Последнее слово актуализирует свою внутреннюю форму «кров», что дополняет обширный семантический план метафоры «сна», как реализации души-клада-могилы героя, еще одним элементом (укрытием). Замкнутость под «родительской надежной кровлей» (1: 79) вступает в аналогию с погребением в могилу, т.е. с замкнутостью в своем внутреннем мире.

Перечисленные выше понятия являются наиболее важными элементами семантики текста и метафоризируют душу героя, как источника для сотворения своего слова и реализуют основу фамилии героя «облый».<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Защите и творческому состоянию служит просторный и гибкий халат и одеяло, ведь одеяло тоже оболочка – «одеяло, верхняя одежда, кафтан» (3: 2/1568). Слово «облекать»

Углубление в романе разворачивается в метафору души героя. Скрывающийся клад в недрах горы – душу в глубине облого героя – нужно раскрыть, прочесть, чтобы понять настоящий образ Обломова, его слово; тем самым познается и слово субъекта текста. Открытие душевного потенциала, т.е. клада коррелирует на метатекстовом уровне с раскрепощением собственного слова Обломова во «Сне». Тематизацией слова главного героя является весь текст романа, это значит, что его образ и история становятся тем ядром, из которого интерпретатор должен восстановить Логос. «Пробуждение» Обломова, т.е. его письмо к Ольге можно считать метафорой раскрепощения его слова. Это подтверждается и внутритекстовыми параллелизмами, трансформирующими мифологему кладоискания в текстопорождающий мотив романа, согласно которым мотив клада превращается в мотив «складок», т.е. письменной строки, текст.

Семантическая память текста воссоздает значение «складок» и переносит на Обломова и на его предметный мир атрибуты письменного текста. Письмо старосты Обломов находит в своей постели. Характерный для поэтики Гончарова прием метафоризации предметного мира используется и здесь, поскольку одеяло, постель, диван в качестве предметов для лежащего состояния сближаются с творческим состоянием. Обломов «тряхнул одеялом: из складок его выпало на пол письмо» (1: 31). Падение на пол письма подобно к акту действия героя, который разорвав и бросив «на пол» начатое им письмо, уничтожает его деловую форму.

#### Халат – складка

Окружающий героя предметный мир подлежит атрибуции. Текстовая организация акта высказывания устанавливает параллелизм между атрибутами и предикатами предмета и его носителя, поэтому сюжетная функция повествовательного мотива заключается в том, чтобы обозначить сюжетные перевероты, а также и интеллектуальные, психологические и экзистенциальные сдвиги в структуре героя. Так нпр. халат Обломова становится эквивалентом своего хозяина. Их сближение детализируется уже в описании самого героя: «С лица беспечность переходила в позы всего тела, даже в складки шлафрока» (1: 8).<sup>16</sup> Мотив «складки», устойчиво

тоже восходит к слову «облый». Эта лексема означает «укрывать», «огибать кругом» (3: 2/1523). Здесь и далее под цифрой 3 ссылки на словарь Даля. После двоеточия указаны том и страница. Даль, В. И., *Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х т.* М., 2000.

<sup>16</sup> Обломов уточняет название предмета, данное одним из персонажей романа, согласно настоящей семантики слов: «- Это не шлафрок, а халат, - сказал Обломов, с любовью кутаясь в широкие полы халата» (1: 17). Предмет высказывания отсылает к тематизации процесса смыслопорождения. Шлафрок означает «спальную одежду» (3: 4/1451), а халат «комнатную, домашнюю, широкую одежду, восточного покроя» (3: 4/1162–1163).

повторяющийся в тексте, также обуславливает установление параллелизма. Эквивалентный ряд семантического сближения мотива «складок» со словом, идеалом и Обломовым дополняется и повествовательным мотивом халата. Слово «халат» в тексте актуализирует свое другое значение, ибо образованное из него существительное – халатность является характерной чертой Обломова по отношению к месту его обитания на Гороховой.

На выходе из «лежачего» периода герой таким образом интерпретирует себе альтернативы: «Идти вперед – значит вдруг сбросить широкий халат не только с плеч, но и с души, с ума; вместе с пылью и паутиной со стен смести паутину с глаз и прозреть!» (1: 146). С нарративной точки зрения становится ясным, что метафорическая организация предложения в данном случае свидетельствует о штольцеской позиции, утверждающей эквивалентность смены дискурса с прозрением. В свете дискурсивного плана текста указанная форма действия является отказом от творческого состояния и древнего слова. Герой в своем высказывании сам отождествляет себя со своим предметным миром: «я дряблый, ветхий, изношенный кафтан (...) от того, что двенадцать лет во мне был заперт свет, который искал выхода, но только жег свою тюрьму, не вырвался на волю и угас» (1: 145). Предметом высказывания героя с является самоидентификация со старостью и древностью, при котором он очередной раз употребляет метафоры самоописания.

Ковчег – скрижаль - пыль

Творение, мышление и язык Обломова в тексте уподобляются «древней» форме письма. Поэтическую мечту Обломова Штольц сравнивает с древней формой мышления: «– Ты рассуждаешь, точно древний: в старых книгах вот так все писали» (1: 137). Данное уподобление создает широкий мотивический план в тексте, становясь тексто-порождающим фактором, ибо на метатекстовом уровне утверждается установка на древние формы письма, которые романский текст трансформирует из внешних жанровых и языковых образований во внутритекстовые жанро- и языкообразующие элементы.

Мотив возникает в первой части романа, когда бездействие Обломова мотивируется характерной для русского человека ленью и апатией: «в этих примирительных и успокоительных словах *авось, может быть и как-нибудь* Обломов нашел и на этот раз, как находил всегда, целый ковчег надежд и утешений, как в ковчеге завета отцов наших» (1: 76).<sup>17</sup> Неожиданное сближение «успокоительных» слов, т.е. таких, которые требуются Обломову для покоя, со скрижалями Ветхого Завета (см. также «ветхий кафтан»)

<sup>17</sup> Ковчегом завета называется «ларец, в котором хранились скрижали (каменные доски, со священным древнееврейским текстом («Законы Моисея»), переносно духовные ценности, духовное наследие)» (Примечания (1: 659)). Скрижаль – это «плита, таблица с написанным на ней текстом (преимущественно культовым)» (Примечания (1: 650)).

заставляет читателя сознательно искать в тексте повторение данного мотива. Текстовая реализация подтверждает, что вопреки иронии повествования, на дискурсивном уровне текста древнее слово становится эквивалентом сохранения и защиты старых духовных ценностей, норм домашнего быта.

Илья-пророк (см. Илья Ильич) в качестве возможного прообраза Обломова пророчил о пришествии Христа и его слове «любви», но народ продолжал поклоняться языческим идолам. В данном случае повторяются некоторые элементы истории Моисея со скрижалями. Общность заключается в том, что истинное слово индивида становится приемлемым для социума только впоследствии. Это слово скрытое, его нужно реконструировать, чтобы адекватно интерпретировать текст об Обломове.<sup>18</sup> Разбивание скрижалей Моисеем может быть связано с обломками слова и личности героя романа. Использование и преобразование древних жанровых форм в романном тексте указывает на то, что сам автор стоит на позиции трансформированного сохранения основ русской литературы.

Отметим, что эпитет «каменный» определяет прозревательный характер снов Обломова. Таким образом поэтический текст трансформирует привычное словоупотребление (окаменелость – смерть) в инновативное (каменный сон), связывая древнее слово на каменных скрижалях с адекватным словом для самопознания. Во «Сне» раскрывается источник мечтательности героя, его тяга к внутренней жизни. Воображение и ум ребенка, «проникшись вымыслом, оставались уже у него в рабстве до старости» (1: 93) (см. переосмысление понятий «рабство-барство» в метафору творческого состояния, а имение - в предмет мечтаний). Основа поэзии не только в древнерусской литературе, но и в форме гомерического повествования: няня «с простотой и добродушием Гомера, с тою же животрепещущею верностью подробностей и рельефностью картин влагала в детскую память и воображение Илиаду русской жизни» (1: 93). Древнее слово Обломова обозначается криптограмматическим повтором его имени – *Илья*. «Животрепещущая верность» в полемике с натурализмом отвергается, однако это свойство переносится на эпический способ повествования. Повествовательное слово при описании домашнего быта Пшеницыной уподобляется именно «гомерическому», тем самым устанавливается аналогия между формами репрезентации няньки во «Сне» и Пшеницыной: «Надо перо другого Гомера, чтоб исчислить с полнотою и подробностью все, что скоплено было во всех углах, на всех полках этого маленького ковчега домашней жизни» (1: 364). Жанр эпоса также

---

<sup>18</sup> Оно противопоставляется новому слову Андрея и Ольги Штольцев, реализующим новое слово и новую форму культуры. В отличие от Ильи Обломова, прообраз которого Илья-пророк отсылает к Ветхому Завету, имена и образы Андрея и Ольги ассоциируют Андрея Первозванного и первую, «мудрую» княгиню на Руси, принявшую христианство, т.е. Новый Завет. Их атрибутом могут стать книга и бумага, как новые формы хранения слова.

преобразован в романый текст, как и былины или сказки, в форме претекста для описания домашнего быта. Установка на использование древних жанровых форм во всеобъемлющем романе маркируется лексемой «ковчег».

Мотив «ковчеха» связывается в тексте с заветом. Быт обломовцев с господствующей установкой на домашнюю жизнь и первобытные запреты, отражает мифопоэтическую норму бытия, которая «была готова и преподана им родителями, (...) с заветом блюсти ее целость и неприкосновенность, как огонь Весты» (1: 97). Данное сближение в тексте актуализируется в порождении нового сочетания - «ковчег завета», что является хранилищем святого, древнего текста. Креативная память слова трансформируется в текстовую, так как наблюдение Илюшей нормы сближается именно соблюдением норм (см. общий корень слов - «блюсти» (2:1/178)). Соблюдение обломовских норм равнозначно соблюдению предписаний древнего текста, т.е. нормы домашнего быта трансформируются в сакральный текст (огонь Весты может символизировать и домашний очаг). Это на метатекстовом уровне реализуется в ресемантизации этимологических основ языка, а на тематическом – в сохранении сакральных норм бытия, реалий повседневного быта.

Поэтическое, т.е. медленное и ретроспективное чтение текста способствует выявлению закономерностей повторения мотива и семантическую инновацию, порождаемую поэтическим текстом при этих повторениях. Первое уподобление скрижалей устанавливает их связь с зеркалом и пылью. В описании квартиры Обломова на Гороховой подчеркивается метафорическая функция предметного мира: «По стенам, около картин, лепилась в виде фестонов паутина, напитанная пылью; зеркала, вместо того, чтоб отражать предметы, могли бы служить скорее скрижалями, для записывания на них, по пыли, каких-нибудь заметок на память» (1: 10). Поэтический текст освобождает привычные ассоциации и семантику слов, и сближает несовместимые предметы. Строгая фоническая упорядоченность синтагмы сближает семантику слов, т.е. ставит в эквивалентность паутину – пыль – письмо – память. В то же время паутина замещает занавеску, а пыльное зеркало – скрижали, т.е. бумагу, форму сохранения памяти. Занавеска является метафорой замкнутости индивида, его жизни в разрыве с окружающим миром, однако в тексте с повторением мотива «фестонов» она сближается с книгой.<sup>19</sup> По правилам текстопорождения между ними создается семантическая связь, что референтно сближает предметный мир Обломова с древним словом. Зеркало, как объект самоотражения становится священным текстом. Именно поэтому не подставленное Штольцем (слово пероснажа), а сравниваемое со скрижалями зеркало (метатекст) может стать адекватным самописанием

<sup>19</sup> Когда Обломов начал было читать неразрезанную книгу Штольца, он «разорвал лист пальцем: от этого по краям листа образовались фестоны» (1: 180).

Обломова. Таким образом в романе не только отождествляется предметный мир с его хозяином (мифопоэтический прием), но и действует поэтический прием ресемантизации обычного словоупотребления.

В результате метафоризации стол также стал ковчегом, поскольку вместо бумаги Обломов пишет именно по запыленному столу. Когда Штольц обозвал его поэтическую мечту «обломовщиной» и заставил героя переменить образ жизни, Обломов взявшись писать, не найдя бумаги, «задумался и машинально начал чертить пальцем по пыли, потом посмотрел, что написал: вышло *Обломовщина*» (1: 146). Форма письма заменяется чертежом по пыли, как повторяющимся актом действия Обломова. Слово, начертанное по пыли, становится священным, древним, а Обломов, совершающий такой акт письма уподобляется Моисею, познакомившему народ на скрижалях с заповедями божьими. Мотив угла определяет тот локус, в котором совершается творение (см. локоть, уголок). В лежачем положении Обломов «все продолжал чертить узор собственной жизни» (1:53).<sup>20</sup> В символической форме повторяется его акт действия во «Сне», в котором детализируется процесс усвоения обломовских норм: Илюша «чертит программу своей жизни по жизни, его окружающей» (1: 87).<sup>21</sup> В то время как чертеж становится эквивалентом старой формы письма, рисование является актом действия воображения Обломова. Эквивалентность между рисованием, чертежом и письмом подтверждает и актуализация оригинальной семантики глагола «рисовать», – «писать» (2: 3/485–486).

«Хрустальная душа» героя, его имя и фамилия становятся источником текста о нём, т.е. «кладом» – словом, «сонный взгляд» – ячейкой становления нарратора. Только посредством познания слова Обломова можно раскрепостить скрытый в нём и в тексте о нём потенциал и интерпретировать роман, как самоописание писателя-литератора и место зарождения поэтической семантики. После физической смерти главного героя, текст о нём продолжается в самоосмыслении повествователя и дискусивной реинтерпретации семантических комплексов фабульного мира. Тем самым придаётся вечная жизнь герою в форме поэтического текста и превращается слово-сон («Сон Обломова») в слово-жизнь.

<sup>20</sup> Ольга наблюдает за Обломовым и вышивает по канве узор ветки сирени. С одной стороны она актуализирует функцию Мойры (женщины в романе определяют события жизни Обломова), а с другой – реализуется связь между взором и узором, тем самым семантическая память слова креативно действует в текстопорождении.

<sup>21</sup> В романе реализуется также и оригинальная семантика слова «черта»: «установить границу» (2: 4/348-349). Обломов характеризуется строгим установлением границ между собой и окружающим миром: «Дальше той строки, под которой учитель, (...) проводил ногтем черту, он не заглядывал» (1: 51).

## Литература

Анализ произведения сделан по изданию: И. А. Гончаров, Обломов. Л., 1984. Текстологически проверила и составила: Л. С. Гейро.

### Критическая литература о Гончарове:

- БАХТИН 1975: Бахтин, М. М., *Формы времени и хронотопа в романе*. // Бахтин, М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 238–407.
- БЕМИГ 1994: Бемиг, М., «Сон Обломова»: апология горизонтальности. // И. А. Гончаров. *Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова*. Ульяновск, 32.
- ГОНЧАРОВ 2000: И. А. Гончаров, *Новые материалы и исследования*. М., 2000. *Литературное наследство*. Отв.ред.: Макашин, С. А., Динесман, Т. Г.
- КАНТОР 1989: Кантор, В., *Долгий навик ко сну*. // *Вопросы литературы* 1989. 1. 149–185.
- КОТЕЛЬНИКОВ 1987: Котельников, В., *Кто такой Обломов?* // *Детская литература* 1987. 7. 25–30.
- КРАСНОЩЕКОВА 1997: Краснощекова, Е. А., И. А. Гончаров. *Мир творчества*. М.
- ЛИХАЧЕВ 1967: Лихачев, Д. С., *Нравоописательное время у Гончарова*. // Лихачев, Д. С. *Поэтика древнерусской литературы*. М., 312–319.
- ЛЯПУШКИНА 1989: Ляпушкина, Е. И., *Идиллический хронотоп в романе И. А. Гончарова «Обломов»*. // *Вестник Ленинградского университета*. сер. 2. вып. 2. 1989. 27–33.
- МАНН 1994: Манн, Ю., *Автор и повествование*. // *Историческая поэтика*. (Литературные эпохи и типы художественного сознания). М., 431–480. Отв. редактор: Гринцер, П. А.
- ОРНАТСКАЯ 1990: Орнатская, Т. Н., «Обломок» ли Илья Ильич Обломов? (К истории интерпретации фамилии героя). // *Русская литература* 1990. 4. 229–230.
- ОТРАДИН 1994: Отрадин, М. В., *Проза И. А. Гончарова в литературном контексте*. Спб.
- ЯХЛ 1998: Яхл, К., *Сны Раскольникова в перспективе мифопоэтической традиции*. *Slavica Tergestina* 6. Trieste, Offspring
- EHRE 1973: Ehre, M., «Oblomov» and his creator. *The Life and Art of Ivan Goncharov*. Princeton
- HANSEN-LÖVE 1990: Hansen-Löve, K., *The Structure of Space*. In: I. A. Gončarov's *Ob- lomov*. // *Russian Literature XXVIII* (1990). 175–210.
- KETCHIAN 2002: Ketchian, S. I., *Dostoevskij's Linguistically-based Ideational Polemic with Gončarov through Raskol'nikov and Oblomov*. // *Russian Literature LI* (2002). 403–419.

### Словари

- ДАЛЬ 2000: Даль, В. И., *Толковый словарь живого великорусского языка в 4-х т.* М.
- ФАСМЕР 1986–1987: Фасмер, М., *Этимологический словарь русского языка*. М., т. 1–2. 1986; т. 3–4. 1987.

### Общетеоретические труды

- КОВАЧ 1994: Ковач, А., Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Peter Lang
- ЛОТМАН 1992: Лотман, Ю. М., Происхождение сюжета в типологическом освещении. // Лотман, Ю. М., Избранные статьи в 3-х томах. т. 1. Таллин, 224-242.
- ЛОТМАН 1999: Лотман, Ю. М., (совместно с Б. А. Успенским) Миф – имя – культура. // Лотман, Ю. М., Семиосфера. М., 525–543.
- ПОТЕБНЯ 1989: Потебня, А. А., Миф и слово. // Потебня, А. А. Слово и миф. М., 256–269.
- РИКЕР 1990: Рикер, П., Живая метафора. // Теория метафоры. М., 435–455. Вступ. статья и составление: Арутюновой, Н. Д.
- СМИРНОВ 2001: Смирнов, И. П., На пути к теории литературы. // Смирнов, И. Смысл как таковой. Спб., 225–281.
- KOVÁCS 1999: Kovács Á., A szó diszkurzív poétikája. // Helikon 1999. 1–2. 5–35.
- SCHMID 1999: Schmid, W., Ekvivalenciák az elbeszélő prózában. // Helikon 1999. 1–2. 180–207.

### Abstract

#### The “Dream” and “Oblomov’s letter”

The author of the above essay aims to take a closer look at characteristics of genre and multi-layered narration in the “Oblomov’s Dream”, the main chapter of Goncharov’s novel *Oblomov*.

The aim of this analysis is to define Goncharov’s subjective narration realized by the symbolic organization of the texts while examining the thus created individual semantic innovations. The self-understanding process of the main character, his becoming a subject in the act of letter writing based on his Dream and the auto-referent text organization are proofs of the subjectualization/subjectivisation of the Goncharov novel.

Interpretation intends to outline the common motivic networks of the text of the “Dream” and “Oblomov’s letter”. Providing an analysis at and beyond the level of words, the author briefly indicates the process: as dreaming is turning into the act of writing, the key-words are gaining new meanings and the mythopoetic structures are transforming into metaphoric, meaning-creating poetic forms in the text of the novel.

ЛЕВ ШЕСТОВ – СВИДЕТЕЛЬ ПРОРОЧЕСКОГО ПРЕДНАЗНАЧЕНИЯ  
ХРИСТИАНСТВА

KREPLER Erzsébet

Когда мы читаем произведения Шестова, наше внимание привлекает к себе не только и не столько их содержание, сколько их своеобразный, непримиримый тон, страстное выражение мнения, или скорее вероисповедания, что не часто встречается в работах философского характера. Разумеется, философия Шестова претерпевала изменения, которые можно проследить, менялись определенные акценты, однако во всех его выступлениях, в духовной устремленности всего его творчества, в напряженности и решительности его исканий мы узнаем все тот же, уже знакомый нам тон. Искания Шестова можно назвать пророческими, если иметь в виду выступления ветхозаветных пророков, хотя с непосредственным изображением пророческой позиции мы не встречаемся в его произведениях<sup>1</sup>.

Ветхозаветная основа его духовной позиции гораздо ближе православию, считающему своей основной задачей сохранение чистоты веры (а не строительство жизни), чем западному христианству, способствующему развитию цивилизации. Но все-таки, наряду с православной ориентацией, именно верность еврейской традиции дала ему возможность судить о философии и духовном состоянии эпохи так, как этого требовало время. Ответ, который дала философия Шестова на кризис мысли рубежа веков, к сожалению, актуален и сегодня, или, может быть, еще более актуален, чем он был тогда. Выработке духовной позиции Шестова способствовало то сходство, которое существовало между кризисом гуманизма в новой истории и кризисом еврейской культуры с начала возникновения христианства. В тот культурно-исторический момент, который открывает возможность для выступления Шестова, стало очевидным, что еврейская культура – это не соперник, не постороннее явление, которое должно быть приведено к христианству, а страж, защитник той духовной традиции, которая составляет

---

<sup>1</sup> Чеслав Милош характеризует шестовский тон следующим образом: «Когда Шестов начинает спорить, его тон – как у священника, который смотрит с разгневанным сердцем на осквернение церковных святынь». См.: Miłosz, Czesław, *Chestov ou la pureté du désespoir*. // Miłosz, Empereur de la terre. Paris, 1987.

основу и для христианства.<sup>2</sup> Защита этой традиции в момент кризиса наиболее необходима.

В чем же сущность соприкосновения двух культур, и почему до сих пор эту сущность не удалось выявить с достаточной ясностью? Когда Христос основал христианство, еврейство отказалось от предствительства истины в качестве избранного народа, и с тех пор еврейская культура выполняет задачу сохранения истины в своих недрах. Это отделение от христианства было неизбежным до начала новой истории и потому, что христианство (в средние века его представлял, прежде всего, институт церкви) выполняло задание, в корне отличающееся от задания еврейской культуры: его роль можно было бы сравнить с ролью склоняющегося над грешным человеком Христа-Спасителя. Для того, чтобы выполнить это задание, было необходимо временно отказаться от пророческой роли (эту роль христианство как бы передавало Христу) и выдвинуть на первый план не пророческую, а апостольскую ментальность. (Мы полагаем, что в свою очередь это выдвижение способствовало разделению христианской ментальности на аристократическую, предполагающую владение истиной и свидетельство о ней, и гражданскую, предполагающую всего лишь восприятие этого свидетельства.) Для еврейской культуры апостольская роль, как об этом свидетельствуют и произведения Шестова, чужда, ведь в архаической еврейской культуре не было подчиненного в духовном смысле гражданина. Если же эта культура и считалась с такой ролью, то она видела ее безнадежно-языческой, полностью подчиненной практике, не имеющей связи с областью духа. В еврейской культуре в духовном смысле можно было считаться только с ролью аристократической: с теми, кто сам занимает пророческую позицию, и с теми, кто слышит и понимает голос пророка, отождествляясь с пророческой ментальностью, с этим самым последовательным представительством истины, исходящим из непосредственного, личностного опыта.<sup>3</sup>

На протяжении средних веков казалось, что христианство тождественно апостольству (ведь пророческая роль была отодвинута на

---

<sup>2</sup> Бердяев именно еврейские начала христианства толкует как динамичные, исторические силы, возводя их к последовательному культурноисторическому мышлению, с помощью которого история получает не только смысл, но и направление, и цель. См.: Бердяев, Н., *Смысл истории*. Париж, 1969. 130.

<sup>3</sup> Здесь стоит упомянуть, что наряду с Шестовым и другие, связанные с еврейской культурой мыслители, исходили из позиции избранного народа, который слышит и понимает слово пророка. Мартин Бубер, например, в книге *Я и Ты* (Buber, M., *Ich und Du. // Werke. Schriften zur Philosophie. München-Heidelberg, 1962. 77–170.*), пишет, что каждый способен установить непосредственное, личностное отношение с «Ты», то есть с Богом. Исходя из еврейской культуры, он считает, что этого можно ожидать от каждого, однако он не поясняет, что это, к сожалению, не есть нечто, само собой разумеющееся, что для этого должно прийти время.

задний план), а также что признающая лишь пророческую ментальность еврейская культура так глубоко отличается от христианства, что какой-либо диалог между двумя культурами невозможен. На самом же деле пророческая роль не менее присуща христианству, чем апостольская. На первый взгляд может показаться, что христианство таит в себе какую-то непонятную двойственность. В действительности же речь идет о «развитии» христианства, о том, что истина в истории христианства становится все более и более незамутненной, все более полной и ясной, все более открытой, т. е. понятной. Так, например, понятным становится вопрос о духовной иерархии, так же, как понятной становится идея Богочеловечества с ее акцентом на божественное и духовное в человеке<sup>4</sup>. Превратное же понимание идеи Богочеловечества привело к тому кризису мысли, на который отреагировала философия Шестова. Надо отметить, что этот кризис не следствие несовершенства учения Христа, что это учение не требует никакой дополнительной коррекции. Просто с временем человек начинает все более соответствовать учению Богочеловека о Богочеловечестве. Хотя позиция Христа–Искупителя, склоняющегося к грешному человеку, была решающей в формировании гражданского сознания христианина, она все же была переходной по сравнению с имеющей универсальное значение ролью Христа–Мессии, властителя, раскрывающейся в его втором пришествии.

Временное выдвигание на передний план апостольской роли способствовало формированию сознания греховности, что сделало человека более восприимчивым к тому, о чем должны были поведать пророки. Но вплоть до начала новой истории христианство, делая упор на апостольство, не имело возможности однозначно показать первостепенную значимость пророческой позиции. Шестов, следуя задачам еврейской культуры, требует от христианства исполнения пророческой, мессианистической роли, и было бы недоразумением или просто бессмыслицей, если бы христианство отвергло это требование. От великолепной идеи Ренессанса, от идеала Богочеловека осталось лишь воспоминание, ведь это идея начала восприниматься как неосуществимая, потому что человек гражданской ментальности, истолковав идеал превратно, взбунтовался. Началась эпоха кризиса гуманизма, когда гуманистическое сознание теряет твердую почву, ведь хотя оно сделало пророческую позицию своим исходным пунктом, интеллектуально осветить лично пережитую идею ему не удалось<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Соловьев говорит о свободном подчинении человеческой воли божественной в отношении богочеловеческой личности, которая может обеспечить единство этих начал. См.: Соловьев, В. С., *Чтения о Богочеловечестве. 1877–1881. // Собрание сочинений В. С. Соловьева*. Брюссель, 1966. 3. том.

<sup>5</sup> Этим объясняется, что эпоха Ренессанса достигла по-настоящему великих результатов не столько в теоретических работах – хотя конечно были и такие опыты, например, трактат Джованни Пико Делла Мирандола *О человеческом достоинстве*. Характерно однако, что Николай Кузанский говорит как о достоинстве об «ученом невежестве» настоящего

Поэтому человек гражданской ментальности, ориентиющийся не на свой внутренний, личный опыт, а воспринимающий лишь то, что лежит на поверхности, пытаясь следовать идеям гуманизма, зачастую приходил к титанизму. Именно в этот момент истории еврейская культура как бы приходит на помощь христианству, указывая на их общие основы, помогая укреплению этих основ.

Шестов обнажает основы пророческой ментальности в самых разных ее проявлениях, но, может быть, самое важное из того, что он делает, это постановка вопроса о непосредственном, личном восприятии и переживании истины, об опыте истины, об этой сути пророческой позиции. Для Шестова – философа, мыслящего согласно внушениям еврейской культуры, осмысленным и приемлемым может быть только существование Богочеловечества, выдвигающего на передний план пророческую позицию. Во всем, о чем он говорит, он ищет и показывает именно это, образно говоря, он как бы находит во всех затронутых им явлениях черты своей «возлюбленной», не потому, что они действительно есть, а потому, что они напоминают ему о ней. Шестов уверен, что она должна существовать, и он надеется найти ее в самых разных идеях, часто перетолковывая согласно своему заданию их первоначальный смысл.

Иногда кажется, что Шестов не понимает христианства. Это представление обусловлено тем, что Шестов неудовлетворен историческим христианством, точнее говоря, тем кризисным положением, в котором оно оказалось. Шестов требует от христианства отчета о той духовной позиции, которая на первый взгляд может показаться чуждой историческому христианству, но которая на самом деле выражает его самую глубокую, самую основополагающую сущность.<sup>6</sup>

То, чего Шестов действительно не понимает, это необходимости исторического пути христианства, цель которого заключается в том, чтобы в конце этого пути каждый человек мог бы считать пророческую позицию своей. Идею Богочеловечества выдвинула новая история, и с тех пор направляющая роль этой идеи актуальна. Проблематичность же

---

мыслителя и о «неуловимости» истины. В первую очередь Ренессанс велик в таких областях, где представлено лично и непосредственно пережитое Богочеловечество, т. е. в живописи и в литературе.

<sup>6</sup> Собственно говоря, и противостояние Нитше христианству можно объяснить этим требованием: смещение акцентов в историческом христианстве вызывает его отталкивание, на самом же деле таким парадоксальным образом он представляет христианский гуманизм. По мнению Тамаша Нири это «амбивалентное» отношение не означает, что Нитше понимает основные ценности христианства, но он цитирует мнение о Нитше Ясперса и Гейдеггера, которые считали его философию близкой к своей. По мнению Ясперса Нитше и без Бога не атеист, а экзистенциалист; по мнению Гейдеггера он – метафизик, который, обвиняя в нигилизме платонизм и видя безосновательность понятий западной мысли, ищет вечную истину (См.: Nyíri Tamás, *A filozófiai gondolkodás fejlődése*. Bp., 1991. 451–453).

осуществления идеала Богочеловечества все более обостряет кризис христианской культуры, как об этом свидетельствует творчество Шестова. Мы подошли к той критической точке в истории культуры, когда идея Богочеловечества, в которой соблюдена правильная духовная иерархия, могла бы стать основой мышления современного человека и, естественно, основой всей христианской культуры и цивилизации. Представляется необходимым вслед за Шестовым выделить в модели Богочеловечества ее составные части, отдать ведущую роль отодвинутой на задний план пророческой идее, взять на себя ее представительство и внедрение в жизнь, даже если временно это пойдет вразрез с апостольской позицией.

Христианство уже при его зарождении, как «органичное» единство, исполняло как пророческую, так и апостольскую миссию. Модель Богочеловечества самым полным образом воплотилась в личности Христа-Спасителя и Мессии. Ренессанс не преодолел средневековый, делающий акцент на малость, на тварность человека взгляд на мир, но его представители уже как бы созрели для того, чтобы лично, спонтанно пережить, что человек создан по образу и подобию Божию. Это было спонтанное переживание, оно не было интеллектуально освещено, и потому в модели Богочеловечества не были выделены ее составные части. Казалось, что представители Ренессанса достигли такой целостности мышления, что нет смысла нарушать его расчленением, анализом, выделять апостольскую и пророческую позицию, говорить об аристократической, в духовном смысле, и гражданской ментальности. Взаимодействие казалось вполне беспроблемным и гармоничным. Последовавшая затем культурно-историческая эпоха не принесла для модели Богочеловечества ничего «нового» в конкретном смысле, она только показала, что ее внедрение в сознание и в жизнь в истории культуры не есть нечто само собой разумеющееся, что оно не беспроблемно. Гуманист должен в той кризисной ситуации, начало которой в истории культуры надо отнести к моменту бунта гражданского сознания против культуры, подвергнуть анализу модель Богочеловечества, а затем в нужной культурно-исторической ситуации, когда бунтующее сознание готово отказаться от бунта и обратиться к культуре, выступить с ее представительством, поставить пророческую идею на первое место. В этом смысле Шестов, требующий от христианства исполнения пророческого предназначения, является представителем христианского гуманизма, доказывая внутреннее единство двух культур: христианской и еврейской.

Шестов отправляется в своих духовных исканиях от тех достижений, которые уже были сделаны Толстым и Вл. Соловьевым. Оба эти мыслителя, анализируя модель Богочеловечества, пришли к новым открытиям<sup>7</sup>. Шестов

---

<sup>7</sup> Соловьев разработал теорию о Богочеловечестве, опираясь на русский классический роман (См.: Соловьев, В. С., *Чтения о Богочеловечестве. 1877–1881. // Собрание сочинений В. С. Соловьева. Брюссель, 1966. 3. том).*

безусловно принимает пережитую и гениально сформулированную Вл. Соловьевым идею Богочеловечества и опирается на нее, формируя свое представление о назначении человека. Однако, Шестов не принимает соловьевское всеединство, излагая свои контрааргументы, например в работе *Второе измерение мышления* (LIV. // *Афины и Иерусалим*). Ведь Соловьев провозглашает духовное единство всего мира, исходя из не вполне проясненных духовных основ этого единства. Именно поэтому опасность рационализма и субстанциализма оказывается у него не устраненной.

Проведении аналогии между Шестовым и Толстым дает возможность определить место Шестова в гуманизме, а также отношения задач, постулатов, внушаемых православной и еврейской культурой, внутри гуманизма как культурно-исторического процесса. В романе *Анна Каренина* Толстой показал, что хотя совершенство модели Богочеловечества не может быть подвергнуто сомнению, внедрение ее в жизнь при выдвигании на первый план апостольской позиции чревато трагическими последствиями. Грубая жизнь, оторвавшаяся от культурных корней, не только компрометирует, сводит на нет апостольское выступление, но грозит поглощением и самому гуманизму. В этом смысле поставить апостольство над пророчеством означает пойти на компромисс с отвергающей культуру жизнью, впасть в грех бездуховности, пошлости. Хотя апостол в соответствие со своим призванием как жертва берет на себя грехи мира, солидаризуется со слабым человеком, страдающим из-за своей вины, он не может исполнить свое изначальное предназначение, не может передать миру отмеченную пророческой харизмой истину, то есть быть подлинным посредником. В этом смысле он обречен на поражение.

Главное совпадение в видении проблем у Толстого и у Шестова заключается в том, что оба они указывают на относительность апостольской позиции. Толстой, органически связанный с православием, видит красоту и необходимость христианской культуры, православие заставляет его признать, что апостольская позиция обладает относительной действенностью. Шестов же, исходя из внушений еврейской культуры и осознавая важность пророчества, вынужден занять позицию, противоположную апостольской, хотя модель Богочеловечества предполагает только соблюдение правильной иерархии, не отвержение, а отодвижение апостольской позиции на задний план. Если исходить из того, что потребительское общество XX-ого века, равнодушное к духовным ценностям, не способно противостоять открытой или скрытой враждебности по отношению к этим ценностям определенной части этого общества, то мы должны будем признать правоту Шестова.

Выявляя сущность пророческой позиции и критикуя взгляды того или иного философа или религиозного деятеля, Шестов, в сущности, критикует апостольскую позицию, т. к. эти взгляды обычно ею обусловлены. Достаточно вспомнить, например, о его борьбе с разумом, с интеллектом,

который при абсолютизации апостольской позиции действительно мог оторваться от личностных, духовных корней, от Бога и стать безличной, механической силой.

Перед Шестовым открылась возможность показать, что не только еврейская культура, но и христианский гуманизм должен сделать своей основой пророческий взгляд, что нельзя оставаться при одном апостольском подходе. С одной стороны задачи еврейской культуры, а с другой стороны культурно-исторический опыт XX-ого века – переживание массовости, бессильной противостоять антидуховности – сделали Шестова способным на это. Для борьбы с антидуховностью XX-ый век создал т. н. открытую и безличную картину мира. Эта картина мира противоположна той средневековой, закрытой и личностной картине мира, которая из-за бунта человека против культуры начала все более и более терять личностный характер. Еврейская культура в свое время испытала относительную действенность цивилизации, хотя в силу своих особенностей она могла считать ее лишь безличной, не поддающейся освящению сферой бытия. С тех пор открытая и безличная картина мира стала актуальной для еврейской культуры, хотя нельзя сказать, что она приняла ее в духовном смысле, ведь она неизменно хранит память о нормах открытого и личностного отношения к миру.

Подобно тому, как в еврейской традиции личностная и открытая картина мира соотнесена с пророческой позицией, у Шестова мы также находим связь между поисками пророческой позиции и личностным отношением к миру. Это объясняется тем, что сугубо пророческая позиция еврейской культуры одновременно является и самой личностной позицией, ведь в ее основе лежит непосредственный опыт бытия, переживание истины и ее последовательное представительство<sup>8</sup>. Поэтому Шестов считает своей первоочередной задачей поиск личностной позиции, при этом он освещает и то, что на первый взгляд не относится к понятию «личность», но на самом деле находится в тесной связи с личностью. Исходя из этого, он рассматривает такие пары противоречий, как например, «особенное», «индивидуальное», «единичное», с одной стороны, и «общее», с другой стороны, или «необычное» – «привычное»; «приподнятое» – «будничное»; «превосходящее границы здравого смысла» – «находящееся в этих ограниченных пределах» и т. д. Шестов пытается определить категорию личности, выделив группу понятий, качественно отличающихся от нее,

---

<sup>8</sup> Мартин Бубер тоже много сделал для освещения ценностей еврейской культуры. В работе *Моисей* он говорит о ветхозаветном Боге, который является в первую очередь Богом истины, и только затем творцом мира. Одновременно это Бог истории, «абсолютное присутствие» которого ее освящает. Все это связано и с представленной Шестовым открытой и личностной позицией еврейской культуры в отношении личности и трансцендентности Бога, который в корне отличается от природы (См.: Buber, M., *Moses. // Werke. Schriften zur Bibel.* München-Heidelberg, 1964. 11–223).

однако он и сам понимает, что никак не может добиться поставленной перед собой цели. (Об этом свидетельствует следующее его высказывание: «... Бердяев ловит меня. Вместо того, чтобы по-человечески, сознавая, как невозможно найти адекватные выражения, прийти ко мне на помощь, и догадаться, он мне в колеса палки вставляет. Совсем не по-товарищески.»<sup>9</sup>) Ведь «особенным», «индивидуальным», «единичным», «необычным» и «превосходящим границы здравого смысла» может быть не только личностное, но и безличное – хотя и духовное – начало.

Прежде чем рассматривать указанные пары противоречий, призванные прояснить понятие личностности, мы хотели бы коротко остановиться на вопросе о связи личностности с универсализмом, т. е. с имеющей в русской культуре важное значение так называемой соборностью. Противоречит ли личностность соборности? Поскольку понятие личностности не соответствует понятиям «субъективного» и «индивидуального», а в отличие от них означает отличительное качество бытия и истины, и поскольку «субъективное» и «индивидуальное» допускают безличностность, мы должны признать, что «личностное» качественно отличается от этих понятий. Нечто похожее можно утверждать и о соборности. Первоначально тесно связанное с верой, с церковной жизнью понятие «соборность» постепенно утратило эту связь и стало синонимом безличного понятия «коллективное»<sup>10</sup>.

В предложенных Шестовым парах противоречий критерию личностности отвечают обычно те их компоненты, которые отличаются от общепринятого, повседневного, в конечном итоге от понятий и представлений масс XX-ого века, от того, что предлагает отделившаяся от культуры цивилизация (нельзя сказать, что Шестов ждет решения всех вопросов от «диалектики» противоречий). Этот взгляд Шестова нашел и своих противников, и своих сторонников. Последних – в рядах тех, кто остро переживал кризис гуманизма. Противники Шестова, те, кто не понимал целей гуманизма, или те, кто воспринимал гуманизм сквозь призму гражданских иллюзий, присоединялись к сторонникам апостольской позиции, считающим, что задача христианства все еще состоит в том, чтобы поднять падшего человека, хотя бы в малой мере приобщить его к культуре. С этой точки зрения самая жгучая тема – вопрос о роли разума, который Шестов склонен лишить ложного ореола, окружающего его в современном обществе.

<sup>9</sup> Л. Шестов, *Похвала Глупости (По поводу книги Николая Бердяева Sub specie aeternitatis)*. // Начала и концы. СПб. 1908. 92–123. (Сочинения в двух томах, Томск, 1996. том II. 238).

<sup>10</sup> Золтан Хайнади подробно рассматривает в своей книге *София и логос* (в главе «Апология и деконструкция идеи русской универсальности: соборности») формирование представлений о соборности от «соборного» Кирилла и Мефодия через представления Чаадаева, Хомякова, Соловьева, Бердяева, Флоренского, до литературных изображений ес, и до коммунистического тоталитаризма. См.: Hajnady Zoltán, *Sophia és logosz*. Debrecen, 2002.

Противники же Шестова не готовы к тому, чтобы поставить вопрос о том, что было бы, если бы разум (зачастую отождествляемый с безличным интеллектом), вдруг лишился своей ведущей роли, потерял свою основополагающую значимость. Самый «грозный» противник Шестова в этом споре – Эдмунд Гуссерль, ставший, как это ни странно, его другом. Восставший против культуры мир верит, начиная с эпохи Просвещения, во всемогущество разума. Во многих отношениях и Гуссерль считает разум и науку такими явлениями, которые освящены личностной истиной. Во всяком случае Гуссерль потому и становится для Шестова важным оппонентом, что он выступает с запросом личностной истины, хотя и остается, в отличие от Шестова, в плену иллюзий об абсолютной силе разума и науки как таковых. Шестов верно указывает на то, что позиция Гуссерля – это слабая позиция, что обязательно надо следить за тем, чтобы разум не занял место личностной истины, хотя конечно в интеллектуальном освещении роли истины разум должен занять подобающее ему место. Из этого следует, что Шестов склонен осуждать и философию, как науку, обычно полагающуюся на интеллект и не считающуюся с тем, что в принципе разум может оторваться от личностной духовности: ведь в историческом христианстве не произошло освящения философии, так же, как и других наук, мышление не сделало личностную истину *de jure* своим исходным пунктом<sup>11</sup>, хотя *de facto* это происходило, пусть и не всегда последовательно, в выдающихся достижениях культуры. В философских системах (и это относится и к Гуссерлю) хотя речь часто идет об истине и о метафизике, все же остается непреодоленным характерный для греческого мышления метод работы с истиной: непосредственный опыт бытия не становится в них основанием мышления, поэтому в лучшем случае мышление надеется дойти до истины с помощью интеллектуальных построений, т. е. двигаясь вверх, от мира к истине, а не от истины к миру<sup>12</sup>.

Шестов выступает с требованием «свободного мышления», полагая, что личностное переживание истины освободит нас от «необходимостей», от «неизбежностей», от «закономерностей», диктуемых состоянием мира, когда человек станет наконец-то как бы «партнером» Бога, полагаясь, конечно, в

---

<sup>11</sup> Хотя и в обратном приближении, но о таком направлении научного мышления свидетельствует и высказывание Витгенштейна, исходящего из опыта еврейской культуры: «... хотя мы дали ответ на все возможные вопросы науки, мы совсем не коснулись наших жизненных проблем.» (Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*) Хотя Витгенштейн принимает положение, против которого возражает Шестов, он все же надеется на отделение сферы фактов от сферы «невыразимого» за счет превращения философии как научного мышления в чистую науку – то есть в конечном счете он ставит перед собой задание, подобное заданию Шестова.

<sup>12</sup> Чеслав Милош говорит тоже об эленизации христианской философии, которая привела с одной стороны к отодвиганию ветхозаветного Бога на задний план, а с другой стороны (у Гегеля) к необходимости оправдания содержания религии перед мышлением. См.: Miłosz, Czesław, *Chestov ou la pureté du désespoir*. // Miłosz: Empereur de la terre. Paris, 1987.

первую очередь не на свои индивидуальные способности, а на истину, дарящую духу свою силу:

«С удивлением и недоумением я стал замечать, что, в конце концов, 'идеи' и 'последовательности' приносились в жертву то, что больше всего должно оберегать в литературном творчестве – свободная мысль.»<sup>13</sup>

«И только рождаемая неизбежной тревогой готовность сдружиться со смертью может вдохновить человека на неравную и безумную борьбу с Необходимостью. Перед лицом смерти и человеческие 'доказательства', и человеческие 'самоочевидности' тают, расплываются и превращаются в иллюзии и призраки. ... По ту сторону разума и познания, там, где кончается принуждение, скованный Парменид, причастившись Тайне вечно сущего и вечно повелевающего, обретет вновь изначальную свободу и заговорит не нудимый истиной, а как власть имеющий. Это перводанное (...), не вмешивающееся ни в какое 'знание', есть тот единственный источник, из которого можно зачерпнуть метафизическую истину: да исполнится обетование – не будет для вас ничего невозможного!»<sup>14</sup>

Так свобода мышления, свобода от необходимостей, внушаемых безличным интеллектом, связывается у Шестова со смертью, когда человек перед тем, как уйти, вдруг «открывается» для опыта бытия, с новым рождением в духе<sup>15</sup>, с рождением духовного человека, богочеловека, который подобен Христу и в том, что с достоинством начинает говорить «как власть имеющий». Пользуясь выражением Бердяева, Шестов называет себя с иронией «адогматичным догматиком», ведь он исходит из самой духовной, самой свободной традиции, из внушений еврейской культуры, но в то же время он не принимает ничего, что хоть сколько-нибудь отличается от живой картины его духовного опыта, и в этом смысле не идет ни на какие компромиссы. «... ежели не веруешь ни в одну из существующих великих философских систем, то попадешь в скептики? Ведь из того, что до сих пор истина не открыта, никак не следует, что ее никогда не откроют. И тем менее, что истины совсем нет. Или тот человек, который ждет истины и не называет

---

<sup>13</sup> Л. Шестов, *Апофеоз беспочвенности (опыт адогматического мышления)*. СПб. 1905. (Сочинения в двух томах. Томск, 1996. том II. 4–5; 14.)

<sup>14</sup> Л. Шестов, *Афины и Иерусалим. Первая часть*. 1938. (Сочинения в двух томах. Москва, 1993. том I. 407–408.)

<sup>15</sup> К представлениям еврейской культуры относится мысль о беспрестанном возрождении, когда человек становится достойным Бога. Надо преодолеть беспомощное и бессильное существование, чтобы исполнить волю Бога. (См.: Аверинцев, С. С., *Иудаистическая мифология*. // Мифы народов мира. Москва, 1980. 588.)

истиной первое встречное заблуждение, есть скептик?»<sup>16</sup> – пишет он, реагируя на то, что Бердяев называет его скептиком и пессимистом. Шестов выступает со строгими и очень высокими требованиями истины, и потому он может показаться скептиком, или тем, кто самонадеянно думает, что он один является ее хранителем. Обычно человек, восставший против культуры, таким и видит аристократа духа, но если мы верим, что человеку доступен непосредственный, личностный опыт бытия, откровение истины, то лучше прислушаться к тому, что говорит об истине аристократ духа, даже если это не совпадает с тем, о чем говорят философские системы.

Шестов, как мы уже об этом упоминали, отнюдь не бесппроблемно, а глубоко переживая бунт масс и кризис гуманизма, «ищет истину», пытаясь определить пророческую позицию Богочеловека, которая, начиная с эпохи гуманизма, является единственно приемлемой духовной позицией. Ему приходится преодолевать сопротивление, вызванное актуальностью существующего, действующего вразрез с культурой мира, чтобы отстоять абсолютную действенность стоящей на пророческой ментальности модели Богочеловечества.

Парадоксальным образом именно одиночеством гуманиста, переживающего глубочайший кризис жизни, можно объяснить, что в начале своего творчества Шестов исходит из переживаний, сходных с переживаниями героя Достоевского, человека «из подполья». Хотя Шестов «деконструирует» этот образ, трактуя выступление человека «из подполья» как духовный протест человека XX-ого столетия (персонаж Достоевского с его мелочными, далекими от подлинной духовности амбициями, разумеется, отличается от образа, нарисованного Шестовым), нельзя сказать, что само обращение к этому образу было ошибкой. Ведь для Шестова огромным несчастьем представляется, с одной стороны, духовное состояние любого человека, выступающего против культуры, если сравнить его с состоянием человека, владеющего вечной истиной, а с другой стороны, бунт в его представлении приводит к такому отчаянию, которое может стать путем к обновлению мышления, к принятию личностной истины. Такое переосмысление вписывается в тот культурно-исторический процесс, в ходе которого вырабатывается сознание греховности, когда человек с отчаянием осознает, как далек его внутренний мир от вечной истины, переживая ее негативно, реагируя на ее отсутствие. Протестующий герой XX-ого века так соприкасается с Ренессансом, с его идеей Богочеловечества, ведь он, собственно говоря, желает преодолеть свой бунт, выйти из конфликтного состояния. Поэтому можно утверждать, что шестовский человек «из подполья» способствует началу новых духовных процессов, и его появление

---

<sup>16</sup> Л. Шестов, *Похвала Глупости (По поводу книги Николая Бердяева Sub specie aeternitatis)*. // Начала и концы СПб., 1908. 92–123. (Сочинения в двух томах. Томск, 1996. том II. 237–238.)

на духовно опустевшей культурно-исторической арене может быть названо желанным.

Кроме того этот современный человек «из подполья» становится для Шестова важной фигурой и потому, что его может спасти только пророческое слово<sup>17</sup>, потому, что он в состоянии это слово услышать, ведь он ощущает, что его бунт далек от настоящей духовной позиции. В этом случае возможно преодоление бунта, он может узнать в гуманисте представителя истины и начать воспринимать истину уже позитивно. Разумеется, это не должно происходить автоматически, во всех случаях должна быть проявлена личная воля, таким образом от малой ступени сознания можно дойти до космических масштабов. Надо отметить, что все это касается такого протеста, в основе которого лежит жажда истины, ведь бунт может быть и замкнутым в самом деле. В таком состоянии нет переживания отрезанности от истины, от бытия. Для Шестова переживания человека «из подполья» становятся настолько определяющими, что позднее, когда он указывает на пророческий опыт в переживаниях различных философов и религиозных деятелей, он часто подчеркивает ощущение опустошенности, предшествующее откровению истины.

С этим переживанием может быть сопоставлено знакомое как еврейской, так и православной традиции переживание страшного суда или смерти, когда она становится «важнейшей реальностью» по выражению Шестова. Хотя Шестов подходит к этому переживанию с обратной, с негативной стороны по сравнению с традиционным православием, он все же приходит к тому же результату (подобно тому, как переживания подпольного человека опосредованно указывали на вечную истину, хотя непосредственно они говорили о ее отсутствии). В то время как православие говорит о страшном суде, имея в виду второе пришествие Христа, когда он явится в силе и славе, и когда и человек сможет беспрепятственно переживать свою сотворенность по образу и подобию Бога, у Шестова речь идет лишь о том, что переживание страшного суда как гибели может заставить человека обратиться к истине, понять свою духовную сущность, в результате чего все лишнее, наносное «из мира сего» отойдет от него. В православии страшный суд связан с надеждой на то, что истина восторжествует, и это одновременно означает, что и задача, поставленная православием, имеет первостепенный смысл. Ведь речь идет о задаче сохранения незамутненности истины, чистоты веры, о задаче, которую в этом смысле выполняет и еврейская

---

<sup>17</sup> Рикьер исследует откровение с точки зрения феноменологической герменевтики и выбирает именно «пророческое высказывание» как исходный пункт. Пророк говорит не от своего имени, а от имени Бога, и это соответствует «идее двуавторности речи и письма». Это происходит в форме инспирации и подобно «идее вдохновенного писания». Как «предсказание» оно апокалипсично: оно обозначает «откровение о божественных планах, касающихся 'последних дней'». См.: Ricoeur, P., *Kereszténység és erkölcs. // Válogatott irodalom-elméleti tanulmányok*. Bp., 1999. 118–119.

традиция. Шестов же подходит ко второму пришествию Христа как бы с другой стороны, но он тоже надеется на обретение истины, ведь переживание греховности разрешает все противоречия человеческого сознания так, чтобы любой человек мог быть вовлечен в модель Богочеловечества.

Такую роль выполняет в философии Шестова и смерть, ведь она, как и страшный суд, тоже может обратить человека к истине. Апелляция к конечным моментам жизни и истории тесно связана с пророческой позицией: с «принуждением» к однозначному решению, к принятию или к отвержению истины. Эта точка зрения, выраженная в непримиримом категорическом тоне, действительна только тогда, когда человек способен сделать своим другой, превосходящей прежний взгляд на вещи: «И тогда человек внезапно начинает видеть сверх того, что видят все и что он сам видит своими старыми глазами, что-то совсем новое. И видит новое по-новому, как видят не люди, а существа 'иных миров', так что оно не 'необходимо', а 'свободно' есть, т. е. одновременно есть и его тут же нет...»<sup>18</sup> Этот новый взгляд для Шестова не просто другой, он имеет освобождающее значение и характеризуется тем, что гуманист, исходя из вечной истины, все же (вернее было бы сказать «именно поэтому») абсолютно свободен в своем мышлении, как это показывает Шестов в вышеупомянутой работе о Достоевском. Шестов не делает различия между уважающим культуру и отвергающим ее гражданином, он видит, что мир для гражданина не вполне освящен, что связь его с цивилизацией, отличающейся от культуры, до конца для него не выяснена и потому он склонен преувеличивать ее роль. Поэтому, по мысли Шестова, гражданская ментальность, как представляющая собой опасность для духовности, должна быть преодолена и заменена ментальностью богочеловеческой, духовным совершенством человека. Основанием для этого совершенства является непосредственный пророческий опыт бытия, свободный взгляд гуманиста, доступный каждому человеку и связывающий его не с ограниченной гражданской ментальностью, а с Богочеловечеством.

Философия Шестова указывает на то, что личностная истина не может быть вмещена в рамки интеллектуализма, ведь истина абсолютно свободна и абсолютно личностна, и в этом смысле она не совместима с земными трехмерными понятиями прочности и определенности. Эти понятия, согласно доказательством Шестова, принадлежат не к миру личностного опыта, а к миру человека, еще не приобщившегося к Богочеловечеству, т. е., в первую очередь, к миру цивилизации, где требуется по преимуществу безопасность, устойчивость, прочность взглядов, их общность, систематичность. Позиция Шестова, таким образом, противостоит имманентному миру в той мере, в какой человек полностью отождествляется

---

<sup>18</sup> Л. Шестов, *Преодоление самоочевидностей (К столетию рождения Ф. М. Достоевского)*. // На весах Иова (Странствования по душам) Париж, 1929. (Сочинения в двух томах. Москва, 1993. том II. 27.)

с этим миром, абсолютизирует его, что делает для такого человека невозможным переживание свободной, трансцендентной истины и ее представительство. Отождествление с имманентным миром как бы ставит под сомнение независимость истины от имманентного мира. Шестов прав, когда полагает, что определенная сдержанность по отношению к цивилизации в сложившейся ситуации необходима. Модель Богочеловечества также исходит из созерцательного, предполагающего отдаление от мира опыта бытия, а уже затем требует обращения к миру, развертывания внутри него творческой деятельности, построенной на опыте бытия. Шестов цитирует Святого Игнатия Лойолу: «... чем больше отделяется и уединяется душа, тем более способной становится она искать и постичь Творца и Господа своего»<sup>19</sup>. Но не только для гуманиста важно временно духовно отмеживать себя от цивилизации. Это нужно сделать и человеку, занимающему гражданскую позицию, если его отношение к цивилизации не выяснено. Ведь гражданская позиция не дает ему возможности понять смысл освящения мира, смысл акта творчества, поэтому предложенный Шестовым духовный «уход» от мира, сдержанное, трезвое отношение к достижениям цивилизации может быть путем к углублению духовного опыта бытия.

С позиции Шестова невозможно принять греческую культуру, которая опирается на сознание цивилизованного, т. е. уважающего культуру гражданина, а в христианстве Шестов проходит мимо тех его моментов, которые основаны на апостольстве, прощающем человеку его слабость (*Афины и Иерусалим*, 1838). Этой позиции он всегда противопоставляет позицию пророка, единственную, которую почитает еврейская традиция. Создается впечатление, что Шестов смотрит на христианство как бы извне, не с христианской точки зрения. Но наше суждение о Шестове будет верным только в том случае, если мы все же назовем его христианским гуманистом, потому что все, что он делает, он делает для того, чтобы осуществился общий и для христианской, и для еврейской культуры идеал Богочеловечества, переживая проблемы обеих культур как свои личностные проблемы, ведь он верит в универсальную богочеловеческую культуру.

Хотя уже самый первый апостольский жест Христа как Спасителя не может быть понят и объяснен, если смотреть на него с точки зрения еврейской культуры (жертвенная роль Христа, принимающего смерть, кажется ненужной и непонятной избранному народу, ведь только остальным, т. е. язычникам эта жертва может показать, что истина и душа бессмертны)<sup>20</sup>,

<sup>19</sup> И. Шестов, *Преодоление самоочевидностей (К столетию рождения Ф. М. Достоевского)*. // На весах Иова (Странствования по душам) Париж, 1929. (Сочинения в двух томах. Москва, 1993. том II. 37.), он цитирует по-латински: S. Ignatii de Loyola, *Exertitiorum Spiritualium*. Roma. 1548. – Herder, 1910.

<sup>20</sup> Шодем, например, сравнивая еврейское и христианское толкование спасения, устанавливает, что для еврейского мышления спасение происходит в истории видимым

Шестов, будучи гуманистом, смотрит на бунт современного человека не чисто с пророческой точки зрения, не извне, а переживает его по-апостольски, а это означает, что все аспекты проблемы ему, как гуманисту, близки. Выходя за рамки еврейской культуры, он отождествляется с апостольским видением в той мере, в какой он лично переживает отъединенность, удаленность от истины современного мира, как мы уже говорили об этом в связи с проблемой человека «из подполья».

Когда Шестов, пытаясь осветить сущность пророческой позиции, говорит о личностности, запредельности (трансцендентности) истины, а потом, в момент откровения истины, об «уходе» от мира, о важности личностного усилия, выводя из всего этого рождение новой, истинно-свободной позиции, он не столько интеллектуально объясняет проблему, сколько пластически представляет ее нам, достигая этого всем страстным тоном своих писаний, сфокусированностью всех своих требований в общей точке. По мнению Шестова мыслителя совершают ошибку, когда пытаются определить опыт бытия, ведь пророк не объясняет, не описывает явления, не приводит логические аргументы. Пророк, выступая с однозначными требованиями, исходящими из личностной истины, последовательно представляет ее, способствуя проявлению в другом человеке опыта бытия. В отличие от этого апостольское выступление – это компромисс, оно способствует тому, чтобы гражданская ментальность сохранялась именно как гражданская, чтобы гражданин не был варваром, что в данной культурной ситуации уже недостаточно<sup>21</sup>.

В заключение можно сказать, что последовательное отталкивание Шестова от логических доказательств, от интеллектуализма, страстность его выступлений, обусловленная чувством своего призвания, способствуют тому, чтобы свободно обращающийся к творчеству гуманиста человек признал обоснованность его позиции. Это, в свою очередь, может помочь ему увидеть свет истины. Такого человека не должна оттолкнуть непримиримость позиции Шестова. В этом смысле современный человек должен быть готов к тому, чтобы услышать пророческое слово гуманиста, а не ждать, что для него, как для нищего духом, вновь зазвучит апостольский голос.

---

образом, а в христианстве, возможно, оно происходит только в духовном, внешне невидимом плане. См.: Scholem, G., *Le messianisme juif*. Paris, 1974. 23.

<sup>21</sup> На перемещение акцента в отношении к Богочеловеку указывает замечание Шестова о том, что Бердяев говорит о втором члене понятия все с большим нажимом, и таким образом значимость первого члена уменьшается. (Л. Шестов, *Умозрение и откровение – Религиозная философия Владимира Соловьева и другие статьи*. Париж, 1964.) В этом толковании акцент на «Бога» соответствует пророческой позиции, а акцент на «человека» – апостольской позиции.

**Abstract**

**Lev Shestov – the Witness of the Prophetic Predetermination of Christianity**

If Shestov's writings are examined from the point of view of personal metaphysics, we can say that his ideas reflect the attitude of the 20<sup>th</sup>-century humanist. In the sphere of the open and impersonal concept of the world, characterising the 20<sup>th</sup> century, in – and against – the anti-spiritual attitude forgetting about or denying the meaningfulness of existence, he gives evidence of the personal nature of truth and of his own spiritual position. By doing so, he opposes the so called 'scientific', mathematical, basically impersonal (and, accordingly, disfiguring) concept of truth. This impersonal attitude takes its origins from a philosophy which builds itself from the parts, and absolutely trusting the methods of the intellect (and in this way being exposed to the risk of creating an impersonal system). As opposed to these positions, Shestov stands on the grounds of the biblical, that is, the proper personal and transcendental metaphysics, and demands that philosophy should enforce the personal experience of truth, and it should start out from the biblical prophets' and patriarchs' faith.

This demand by Shestov originates from his attitude starting out from the values of Jewish culture: he asserts the spirituality and prophetic mentality of the Old Testament. According to this, he demands and requires Christian culture to assert consistently, in its way of thinking, the personal experience of existence, and this seems reasonable because of the basic common roots of Jewish and Christian cultures. Christianity has to abandon the illusion claiming that human thinking, without a personal approach (and relying exclusively on the laws of the impersonal intellect) can necessarily be on the grounds of truth. On the other hand, Christian culture should question the discredited idea of asserting the impossibility of personal experience in any circumstances, all of which means that philosophical thinking has to trust its personal element and the human spiritual creation.

## ОТ КАМНЯ К ГОТИЧЕСКОМУ СОБОРУ

ПРЕДВЕСТНИКИ «АРХИТЕКТУРНЫХ» ОБРАЗОВ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ОСИПА  
МАНДЕЛЬШТАМА

GOLUB Xénia

«Здания он любит так же, как другие поэты любят горы или море. Он подробно описывает их, находит параллели между ними и собой, на основании их линий строит мировые теории» – пишет о Мандельштаме Николай Гумилев на страницах Аполлона в 1914 году.<sup>1</sup> Начиная с критической литературы 1910–1920-х годов вплоть до новейших исследований «архитектурные стихи» Мандельштама представляют собой один из самых изученных разделов творчества поэта. Такие авторитетные знатоки мандельштамовской поэзии уделяли внимание «архитектурным стихам», как например П. Стейнер, Н. А. Нильссон или В. В. Мусатов, в их работах проанализированы стихотворения *Notre Dame* (1912)<sup>2</sup>, *Адмиральтейство* (1913)<sup>3</sup>. Родственные этой тематической группе стихотворения *Айя-София* (1912), *На площадь выбежав...* (1914), *Реймс и Кельн* (1914) также находятся в центре исследовательского внимания. Особое место этих стихотворений в поэтическом мире Мандельштама уже получило многостороннее освещение в литературоведческих работах. На основе подробного анализа «архитектурных стихов», проделанного уже в исследовательской литературе, в настоящей работе делается попытка высказать некоторые общие замечания о корнях, «предвестниках» и поэтических коннотациях темы и образов архитектуры в раннем творчестве Мандельштама.

<sup>1</sup> Рецензия Н. Гумилева цитируется по приложениям ко сборнику Мандельштама *Камень* (Мандельштам 1990: 217). Л. Гинзбург также подчеркивает, что «архитектурность раннего Мандельштама следует понимать широко. Он вообще мыслил действительность архитектурно, в виде законченных структур. [...] Самое искусство ранний Мандельштам мыслит как начало архитектоники, внесенное художником в неупорядоченный материал жизненных явлений» (Гинзбург 1972: 309–310).

<sup>2</sup> Steiner 1977: 239–256.

<sup>3</sup> Nilsson 1974: 9–22.

### Мотив раковины<sup>4</sup>

В поисках образов, предвещающих архитектурные образы собственно-акмеистических стихов Мандельштама следует обратиться к стихотворению Мандельштама *Раковина*, датируемому 1911 годом. Это стихотворение с нашей исследовательской точки зрения оказывается важным в двух аспектах: с одной стороны как продолжатель образной фактуры ранних стихов, а с другой стороны – как предвестник последующего этапа творчества поэта, а именно, как носитель прообраза позднейших акмеистических, «архитектурных стихотворений». Не следует упускать из виду тот историко-литературный факт, что первый сборник поэта первоначально назывался *Раковиной*, а был «переименован» в *Камень* лишь непосредственно перед выходом. Символично-эмблематический характер названия *Камень* убеждает нас в том, что мотив раковины также занимал центральное положение в образной системе стихотворений сборника.<sup>5</sup> В стихотворении *Дыханье вещее в стихах моих...* (1909), содержащем первое появление мотива, а также и в стихотворении *Раковина* образ раковины выступает как символическое воплощение творческого субъекта и одновременно как «продукт творчества» природы, хранительница памяти о живом, органическом мире. С. Н. Бройтман подчеркивает метарефлективный характер стихотворения *Раковина*: «... создание стихотворения есть одновременно рефлексия над возможностью бытия Я в качестве творца». В дальнейшем исследователь прослеживает и процесс переосмысления этого образа у Мандельштама, главным изменением в истолковании которого является сдвиг в творческой установке, заключающийся в следующем: «Мы попадаем в замкнутый («раковина») и самоценный художественный космос».<sup>6</sup>

В. В. Мусатов подчеркивает программный характер стихотворения *Раковина* и указывает на смысловую связь стихотворения *Раковина* со статьей Мандельштама *О собеседнике* (1913), в которой поэт отмежевывается от символистского понимания поэтического творчества, от пассивной роли поэта-резонатора.<sup>7</sup> В своей статье *О собеседнике* Мандельштам, как на это обращает внимание и В. В. Мусатов, уподобляет человеческую психику образам раковины и архитектуры: «Он [т. е. символизм – Кс. Г.] бросает звук

<sup>4</sup> В недавно опубликованной работе, посвященной сопоставительному анализу стихотворения *Зима* Б. Пастернака и *Медлительнее снежный улей...* О. Мандельштама мы уже подробно остановились на разных смысловых аспектах мотива раковины (см. Golub 2001: 430–433), поэтому в данном месте мы стараемся повторить только самые основные положения предыдущей статьи.

<sup>5</sup> Начертанию основной системы образов разных видов искусства, в том числе и архитектурных образов в ранней поэзии Мандельштама, была посвящена нами отдельная статья (см. Golub 1999).

<sup>6</sup> Бройтман 1996: 32

<sup>7</sup> Мусатов 1992: 72.

в архитектуру души и со свойственным ему самовлюбленностью следит за блужданиями его под сводами чужой психики». <sup>8</sup> В основе этого уподобления лежит сочетание мотивов поэзии и музыки, встречаемое у Мандельштама-акмеиста, например, в истолковании музыки Баха как образца «архитектонической» музыки. Следует отметить, что слово «раковина» иногда и в непозитическом узусе речи употребляется в метафорическом смысле и сочетается с «музыкальными», звуковыми представлениями, например в конструкциях «ушная раковина» или «концертная раковина». Недаром В. В. Мусатов усматривает в образе раковины в стихотворении 1911 года «прообраз» скрипки в статье Мандельштама 1913 года: «Где, наконец, тот поставщик живых скрипок для надобностей поэта – слушателей, чья психика равноценна “раковине” работы Страдивариуса». <sup>9</sup> Эта статья предлагает нам еще один пример сочетания образа раковины с темой музыки. По свидетельству мыслей, изложенных в статье *О собеседнике*, лирического «Я» мандельштамовских произведений 1913 года уже не может удовлетворить воспроизведение, передача чужих голосов (стихотворения *Дыханье вещей в стихах моих...* и *Раковина*), так как творческое «Я» уже само жаждет быть творцом, оно требует от себя активной творческой установки. В таком истолковании стихотворение *Раковина* может быть осмыслено как завершение «символистского» периода поэта. <sup>10</sup> Исследовательский опыт В. В. Мусатова также подтверждает, что в образе раковины мы должны усматривать предвестник архитектурных сооружений, представленных в собственно-акмеистических стихах поэта. Переосмысление метафорического образа раковины, нам думается, можно также наблюдать в образе орешка и Акрополя в более поздней статье Мандельштама *О природе слова* (1922): «Но мы хотим жить исторически, в нас заложена неодолимая потребность найти твердый орешек Кремля, Акрополя, все равно как бы ни называлось это ядро, государством или обществом. Жажда орешка и какой бы то ни было символизирующей этот орешек стены определяет всю судьбу Розанова и окончательно снимает с него обвинение в беспринципности и анархичности. [...] У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории». <sup>11</sup>

Как мы уже указали на это, с архитектурными памятниками раковину роднят многие ее морфологические и функциональные черты, прежде всего трехмерность ее скорлупы и ее внутреннее пространство, окруженное

<sup>8</sup> Мандельштам 1991. II: 234.

<sup>9</sup> Мандельштам 1991. II: 234.

<sup>10</sup> Мусатов 1992: 73.

<sup>11</sup> Мандельштам 1991. II: 251.

стенами. Благодаря этому раковина становится неким структурно оформленным микромиром, моделью художественно организуемого космоса.<sup>12</sup>

### Мотив камня

В дальнейшем мы обратимся к эмблематическому мотиву камня, ставшему названием первой книги Мандельштама. М. Н. Дарвин в своей статье о сборнике Мандельштама *Камень* говорит о камне как «первообразе» и о «поэтике заглавия»: «Заглавие выполняет функцию коннотативного центра всей мандельштамовой книги стихов, способствуя читательскому постижению ее образов».<sup>13</sup>

Исследование мотива камня содержится и в статье Р. Д. Б. Томсона.<sup>14</sup> Однако с наблюдениями исследователя на некоторых местах трудно согласиться, поэтому мы остановимся лишь на тех моментах истолкования этого им предложенного мотива, которые мы считаем релевантными. Р. Д. Б. Томсон подчеркивает функциональную схожесть мотива раковины и мотива камня, в первом усматривая начальную точку, а в последнем конечную точку развития того же самого образа. Однако, при осмыслении развития образа камня на материале стихов первого сборника поэта, исследователь приходит к выводу, что в трансформации этого образа можно проследить постепенное повышение роли отрицательных смысловых оттенков, которые отсылают нас к мотивам падения и смерти в поэзии Тютчева. На основе этого, как нам кажется, не совсем обоснованного вывода, исследователь отрицает, что мотив камня выполняет функцию эмблемы нового, акмеистического поэтического идеала, эмблемы архитектуры. Такое исследовательское положение в специальной литературе, посвященной творчеству Мандельштама, оказывается необычным, можно сказать, беспрецедентным.

В истории филологического истолкования мотива камня общепринятым считается именно противоположное мнение, поддерживаемое, например, и в исследованиях Д. В. Фролова. В его статье предполагается, что даже в самых ранних стихах Мандельштама, датируемых 1906–1908 годами, можно наблюдать «предзнаменования» превращения мотива камня из разрушающего начала в начало конструктивное: «Сюжет этот [т. е. библейский сюжет об оторвавшемся от горы камне, который сделался горою и наполнил всю землю – Кс. Г.] с центральным для него мотивом перехода от разрушения к созиданию, удивительно созвучный с переломом, который пережил в Париже Мандельштам, потом, через Тютчева

<sup>12</sup> Golub 2001: 432–433.

<sup>13</sup> Дарвин 1990: 64.

<sup>14</sup> Thomson 1991: 501–530.

и Ницше, стал источником образа, давшего название первому сборнику поэта *Камень*».<sup>15</sup>

В статье Й. В. Мейера указывается на то, что за мотивом камня уже на этом раннем этапе мандельштамовского творчества закрепились смысловые оттенки твердости, прочности и тяжести.<sup>16</sup> Р. Д. Б. Томсон в числе отрицательных смысловых оттенков мотива камня подчеркивает различие его основных свойств от смысловых оттенков мотива раковины: камню свойственна не только прочность, но и бесформенность, грубость, отсутствие эстетической формы и музыкальности. Именно на установлении указанных свойств Томсон строит свое истолкование мотива камня.<sup>17</sup> Н. А. Нильссон однако, обращает внимание на то, что основные материальные свойства мотива камня можно узнать в таких мотивах ранних стихов, как мотивы хрусталя, алмаза, золота, перламутра, эмали, фарфора.<sup>18</sup>

«Эмблемой» поэзии Мандельштама этот мотив становится лишь в его программной статье *Утро акмеизма* и в примыкающих к акмеистической программе стихотворениях. Превращению этого мотива в эмблему, однако, должно предшествовать переосмысление падающего камня в строительный материал. Й. В. Мейер указывает и на ту особенность поэтического мира ранних стихов поэта, что «потусторонний мир» представлен в них в двух ипостасях, а именно, в «небесной» ипостаси и в «подземной, адской» ипостаси, между которыми лирический субъект, как правило, занимает промежуточное положение (и в пространственном и в «идейном» смысле).<sup>19</sup> Мотив камня тесно связывается с обеими сферами «хаоса», поскольку главное его свойство, тяжесть и вытекающая из этого свойства сквозная тема падения чаще всего сочетаются с темой углубления, погружения в «царство теней». Примерами поэтического воплощения этих тем могут служить стихотворения 1910 года *Мне стало страшно...* (строка *И безымянным камнем кануть*), *В огромном омуте...* (строка *Всей тяжестью оно идет ко дну*). М. Н. Дарвин изучает присутствие тютчевского мотива падающего камня у Мандельштама на основе анализа смысловой организации стихотворения *Звук осторожный...* Он тоже считает мотив падения «отправным моментом развития»: «„Сорвавшийся плод“ поэта – это результат смерти–рождения, результат некоего жизнетворческого процесса. Падение „плода“ вызывает „звук осторожный и глухой“, предвестник новой нарождающейся поэзии».<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Фролов 1996: 50.

<sup>16</sup> Meijer 1979: 530.

<sup>17</sup> Thomson 1991: 501–530.

<sup>18</sup> Nilsson 1963: 38.

<sup>19</sup> Meijer 1979: 530. Ср. Мусатов 1991: 244.

<sup>20</sup> Дарвин 1990: 58–59.

В некоторых стихотворениях появляются лишь определенные семантические моменты, сопровождающие обычно образ камня, но сам камень не именуется. Такой коннотацией может быть, например, мотив (периодически) сменяющегося падения и взлета, тяжести и легкости, тематизируемый в стихотворениях 1910–1911 годов *Единственной отрадой...* (строка *Взлетай и упадай*), *Когда подымаю...* (строки *И поднятой чаше / Суждено упасть.*) и *Стрекозы быстрими кругами....* Парное представление о подъеме и упадке присоединяется к ряду антиномий, характерных для семантического строя ранних стихов Мандельштама.<sup>21</sup> Постепенное просветление, украдывающееся в трагическое понимание собственной судьбы, однако, можно наблюдать и на примере этой антиномии:

Есть в тяжести радость,  
И в паденьи есть  
Колесаний сладость –  
Острой стрелки мечь!

(*Когда подымаю...*, 1911)

Сочетание образа камня с недостатком чувства творческого призвания мы встречаем в стихотворении *Как облаком сердце одето...* (1910) в словах *И камнем прикинулась плоть*. В стихотворении *В изголовьи черное распятые...* мотив камня («подводный камень веры») коренится в лирике Тютчева и относится к различным модификациям импульсов, исходящих из сферы трансцендентальности в мандельштамовском творчестве.<sup>22</sup>

Для того, чтобы составить более точное представление о мандельштамовском понимании образа камня, следует обратиться к стихотворению *Паденье – неизменный спутник страха...* (1912). Осмыслением стихотворения и главного его образа, камня, а также и выявление в нем надсоновских, тютчевских и других реминисценций осуществляется в работе О. А. Лекманова.<sup>23</sup> Из его многочисленных исследований по поэзии Мандельштама нам хочется выделить только один момент. О. А. Лекманов, исходя из интерпретации знаменитых строк статьи *Утро акмеизма* («...камень Тютчева, что „с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой“, – есть слово»)<sup>24</sup> осмысляет образ камня в этом стихотворении как метафору слова и его главным свойством считает борьбу против падения, рока. Эту интерпретацию мы можем дополнить концепцией статьи М. Н. Дарвина, где справедливо отмечается на основе анализа мотива тяжести в стихотворении *Notre Dame*,

<sup>21</sup> Ср. Golub 2001: 435.

<sup>22</sup> Мусагов 1992: 69. О евангельских коннотациях и о других возможных источниках мотива камня см. Мусагов 1992: 77–78.

<sup>23</sup> Лекманов 1996: 55–61.

<sup>24</sup> Мандельштам 1991. II: 322.

что: «...,тяжесть“ здесь у Манделъштама не столько физическая, сколько духовная величина». М. Н. Дарвин также подчеркивает, что в многочисленных поэтических высказываниях Манделъштама, в том числе и в одном из ключевых для всей лирики поэта стихотворений *Сестры – тяжесть и нежность* «свойство «тяжести» переносится на само слово. [...] „Тяжесть“ слова определяется как бы его способностью к творческой регенерации, а также, непременно, еще и укорененностью в культурно-поэтической традиции».<sup>25</sup> Согласно такому истолкованию образа тяжести и камня, вызов на борьбу против судьбы мы можем воспринимать как утвердительный ответ на вопрос о смысле творчества. На этом этапе формирования своих творческих позиций, Манделъштам уже сознательно отмежевывается от символистской философии творчества романтического толка, которая определила творчество как жертвенный и безвозмездный роковой акт.<sup>26</sup>

В образе камня, отказывающегося от падения, мы можем усматривать непосредственный предшественник образа камня, «просящегося в крестовый свод», то есть позднейшей эмблемы акмеистической поэзии, провозглашающей образцом своей творческой программы из разных видов искусства именно архитектуру. Архитектура для Манделъштама с 1912 года уже является и образом преодоления творческой инерции. Стихотворным воплощением этого нового подхода к творческой деятельности, в основе которого лежит образ камня, как метафора поэтического слова, является стихотворение 1912 года *Notre Dame*:

Тем чаще думал я: из тяжести недоброй  
И я когда-нибудь прекрасное создам.

### От башни к готическому собору

Тема архитектуры как одного из видов искусства, и архитектурности как принципа художественной деятельности встречается в эксплицитной форме только со времен написания манифестационной статьи *Утро акмеизма*. Однако, некоторые приметы скрытого присутствия этой темы – кроме мотивов раковины и камня – обнаруживаются уже в стихах, созданных около 1911 года. Мотив башни, как каменного строения, например, входит уже в смысловую структуру некоторых ранних стихов (напр. *Скучный луч, холодной мерю...*), но она еще не обладает смысловым объемом «акмеистической башни», она еще не борется с небом, с пустотой и поэтому

<sup>25</sup> Дарвин 1990: 63.

<sup>26</sup> Тема тяжести играет важную роль во всем творчестве Манделъштама, одним из «центральных» стихотворений которого является *Сестры – тяжесть и нежность*. Неслучайно называют хорватские исследователи поэзию Манделъштама «поэзией тяжести и нежности» (Užarevič–Casil 1985: 7). Ср. также (М. Гаспаров 1993: 50): «тяжесть и нежность сливались для Манделъштама в готическом искусстве».

не воплощает в себе идеал строительства, опирающегося на земной фундамент. Начиная с 1912 года появление прочных, монументального размера по сравнению с раковиной, зданий в стихотворениях Мандельштама ознаменуют процесс постепенного выкристаллизовывания поэтических идеалов акмеизма и окончательный разрыв с эстетической концепцией и художественным языком символизма. Здания на этом этапе уже являются памятниками сознательного и точно рассчитанного строительского труда, они с всей массой телесной конструкции опираются на землю, и одновременно смело покоряют третье измерение.<sup>27</sup> Такие свойства архитектуры вступают в поэтический мир поэта программным стихотворением *Я ненавижу свет...*:

Здравствуй, мой давний бред –  
Башни стрелчатый рост!

Кружевом, камень, будь  
И паутиной стань:  
Неба пустую грудь  
Тонкой иглою рань!

В этом стихотворении архитектурное сооружение выступает как образец, творческим принципам и методам которого должен следовать творящий субъект, желающий «оказать помощь» камню в преодолении своей инерции. В императиве последних двух строк выражается противостояние образа башни образу неба. Первый может быть осмыслен как «символ» земного мира, а второй – как символ небесной сферы, сферы трансцендентальности. Тема «архитектуры», следовательно, в этом стихотворении оказывается в сочетании со сквозной темой ранних стихов поэта, а именно, с амбивалентностью осмысления сферы «вечности».<sup>28</sup> Следует, однако, отметить, что амбивалентность подхода к трансцендентальности в этом, новом контексте, претерпевает изменение, точнее, совершает сдвиг в сторону однозначного отрицания «небесной» сферы.

Нам хочется обратить внимание и на сдвиг в смысловой структуре контекста мотивов кружева и паутины,<sup>29</sup> значимых для нас по опыту анализа ранних стихов. В стихотворениях 1909–1910 годов образ кружева сочетался с плоскостным орнаментом природных явлений на фоне неба.<sup>30</sup> В образной системе акмеистических стихотворений кружево и паутина приобретают такие «архитектурные» свойства, как объемность, предполагающая третье

---

<sup>27</sup> Гинзбург 1972: 309.

<sup>28</sup> Об этом см. Golub 2001: 426.

<sup>29</sup> О мотивах паутины, света и готики в поздних стихотворениях Мандельштама см. Шиндин 1997: 234.

<sup>30</sup> См. об этом Голуб 2000.

измерение, прочность, и подчеркивается их внутренняя структурированность. Н. Гумилев в 1–2 номерах журнала Аполлон за 1914 год пишет о «кружевной композиции» ранних стихов Мандельштама.<sup>31</sup> Особенное значение этих мотивов для акмеистского сознания скрывается в их четкой, явной структуре, которая является не только их имманентным свойством, но и главным источником эстетической природы этих предметов. Их структура – результат глубоко продуманной планировки и кропотливой работы – представляет собой рациональную систему линий и точек пересечений этих линий. Современный исследователь темы архитектуры в поэзии Мандельштама Е. Кантор отмечает, что Мандельштам воспринимал архитектуру как конструктивную художественную деятельность, свободную от изобразительных и декоративных целей. Кантор также напоминает нам о том, что в XIX веке функциональную и структурную чистоту готики назвал краеугольным камнем своей теории архитектуры французский архитектор-теоретик *Viollet-le-Duc*.<sup>32</sup>

Итак, программный характер этого стихотворения обнаруживается в побудительной модальности последних строк, облакающей заявление нового творческого идеала. Сознательный акт разрыва лирического субъекта с «небесной сферой» уже предзнаменует изменение творческих позиций Мандельштама, проявляющееся, например, в том, что лирическое «Я» более поздних стихотворений уже не нуждается в постоянных поддерживающих импульсах со стороны своего окружения, так как он полностью убедился в собственной творческой энергии. Творящий субъект направляет свои творческие усилия уже не на выявление трансцендентальных ценностей для оправдания целей искусства, а стремится найти назначение своего искусства в пределах самого искусства, то есть в сфере чистой эстетики. В основе нового творческого идеала лежит бунт против художественной установки символистов. Посредством архитектурных образов акмеисты проповедали примат чувственно воспринимаемого, обладающего объективными координатами пространства вместо художественной модели пространства символистов. На взгляд Мандельштама пространственное мышление символистов является фиктивным и субъективным, потерявшим свои четкие пределы и реальное содержание. Образными воплощениями борьбы поэта против «дурной бесконечности», против сферы «вечности», являются сквозные мотивы башни<sup>33</sup> и купола. Другой характерный пример появления мотива башни мы находим в статье *Утро акмеизма*: «Хорошая стрела готической колокольни – злая, – потому что весь ее смысл уколоть небо, попрекнуть его тем, что оно пусто».<sup>34</sup> В отличие от «архитектурных» стихов

<sup>31</sup> Мандельштам 1990: 216.

<sup>32</sup> Кантор 1991: 63. Ср. «победа конструкции над материалом» (Гинзбург 1972: 309).

<sup>33</sup> Мандельштам 1990: 266–267.

<sup>34</sup> Мандельштам 1991. II: 323.

Мандельштама, в этих появлениях архитектурных мотивов мы имеем дело не с конкретными, единичными, обладающими собственными именами и историей памятниками архитектуры, а только с метонимическими заместителями принципов архитектуры как особого вида искусства.

Новый, исторический подход к архитектуре мы можем наблюдать в тех высказываниях Мандельштама-акмеиста, в которых он объявляет идеалом своего творчества и всякого рода упорядоченной системы, в том числе и общественной организации готическую архитектуру. Согласно культурологической и поэтической позиции Мандельштама конструктивные принципы готики должны проникнуть и в *социальную архитектуру*, о чем мы можем читать в его статье *Гуманизм и современность*.<sup>35</sup> Сущность готической архитектуры базируется на новой роли и назначении ее строительного материала, камня: «Камень как бы возжаждал иного бытия. Он сам обнаружил скрытую в нем потенциально способность динамики, — как бы попросился в «крестовый свод» участвовать в радостном взаимодействии себе подобных» — читаем в программной статье Мандельштама *Утро акмеизма*.

Глубочайшее благоговение Мандельштама перед готической архитектурой вдохновляло и его статью *Франсуа Виллон*, созданную за годы 1910–1912. Главным «подвигом» французского поэта Мандельштам считает преодоление аллегорического символизма в поэзии XV века. Видимо неслучайно, что Мандельштама, поэта, только что «преодолевшего символизм» увлекла фигура именно Виллона, «преодолевшего средневековый символизм». Дух поэзии Виллона — согласно мыслям Мандельштама — питается *физиологией готики*, даже ритмику его стихов соотносит Мандельштам с искусством средневековых зодчих: «Скажут: что имеет общего великолепная ритмика Testaments [...] с мастерством готических зодчих? Но разве готика не торжество динамики? [...] Это не анемичный полет на восковых крылышках бессмертия, но архитектурно обоснованное восхождение, соответственно ярусам готического собора».<sup>36</sup> Последние строки перекликаются со следующими словами статьи *Утро акмеизма*: «Мы не летаем, мы поднимемся только на те башни, какие сами можем построить».<sup>37</sup>

«Кто первый провозгласил в архитектуре подвижное равновесие масс построил крестовый свод — гениально выразил психологическую сущность феодализма. Средневековый человек считал себя в мировом здании столь же необходимым и связанным, как любой камень в готической постройке, с достоинством выносящий давление соседей и входящих неизбежной ставкой в общую игру сил. Служить не только значило быть деятельным для общего

<sup>35</sup> Мандельштам 1991. II: 353.

<sup>36</sup> Мандельштам 1991. II: 308.

<sup>37</sup> Мандельштам 1991. II: 325.

блага».<sup>38</sup> Итак, в поэтическом сознании Мандельштама образ средневековой, готической архитектуры служит не только эстетическим идеалом, но и этической нормой.<sup>39</sup> Согласно общим исследованиям, посвященным проблеме исторической рецепции разных видов искусства, интерес к архитектуре стал особо значимым в начале XX века. Это культурное явление находится в тесной связи с проявлением в обществе новой потребности охранения и опубликования культурных благ.<sup>40</sup>

Изучая возможные истоки мандельштамовского культа готики, исследователи творчества поэта пришли к некоторым основным выводам. Важнейшим документом для исследования этого аспекта творчества поэта оказалась его переписка с Вячеславом Ивановым, датируемая 1909 годом. Молодой поэт обращается к великому символисту этими словами: «Разве вступая под своды *Notre Dame*, человек размышляет о правде католицизма и не становится католиком просто в силу своего нахождения под этими сводами? Ваша книга прекрасна красотой великих архитектурных созданий и астрономических систем».<sup>41</sup> Очевидно, что в приведенных словах Мандельштама образ готического собора, осмысляемый как «категорический императив веры», как «богословское доказательство», является новым воплощением мотивов «вечности», встречаемых в ранних стихотворениях поэта.<sup>42</sup> С нашей исследовательской точки зрения, однако, эти слова интересны именно тем, что в них обнаруживается одно из первых появлений темы архитектуры и «архитектурности» как высшей эстетической ценности среди высказываний поэта.

П. Стейнер – в частности опираясь на исследования О. Ронена<sup>43</sup> – выявил в основе мандельштамовской концепции русские литературные реминисценции, связанные с темой готической архитектуры (Чаадаев, Гоголь). По предположению исследователя главным источником мыслей о готике для Мандельштама оказались работы *J. K. Huymans*, на статью которого поэт написал рецензию в одном из номеров *Аполлона* за 1913 год. По всей видимости именно в его работах Мандельштам нашел мысли о восприятии готических архитектурных памятников как живых организмов, как природного образования леса или идею уподобления готических соборов формуле паука и крепости. В статьях *Huymans* также встречаем высказывания о том, что в готических соборах воплотилось особое

<sup>38</sup> Мандельштам 1991. II: 308.

<sup>39</sup> Стейнер, ссылаясь на неопубликованные работы О. Ронена, указывает на библейское происхождение мотива отвеса в стихотворении *Notre Dame*, и на то, что в данном контексте этот мотив исполняет роль метафоры эстетической и этической меры (Steiner 1977: 250). Ср. Кантор 1991: 65.

<sup>40</sup> Левая 1991: 75.

<sup>41</sup> Мандельштам 1990: 206.

<sup>42</sup> Мусатов 1991: 242; 1992: 65–66.

<sup>43</sup> Ronen 1973: 368–369.

равновесие между техническими решениями и глубоким символическим содержанием архитектуры.<sup>44</sup> Мандельштамовское понимание готики – как это явствует из его различных высказываний – включает в себя представления о «природных», органических свойствах готической архитектуры.<sup>45</sup> Этими представлениями мотивируется, например, уподобление структуры соборов «необозримому» лесу.

В своем поэтическом истолковании готической архитектуры Мандельштам по свидетельству разнонаправленных культурных коннотаций его концепции, спаял представления разных эпох. Путем подытоживания этих представлений поэт сумел выкристаллизовать в смысловой структуре своих образов основополагающие принципы новой поэзии акмеизма. В его высказываниях 1912 года можно проследить, как он постепенно освобождался от эстетических принципов своего раннего периода, связывающих искусство с богословием, и каким образом поэт находил собственные этико-эстетические нормы, уже независимые от эстетической позиции символистов, в организации готических архитектурных структур, в «благородной смеси рассудочности и мистики».

### Литература

- МАНДЕЛЬШТАМ 1990: Мандельштам, О., Камень. Литературные памятники. Ленинград
- БРОЙТМАН 1996: Бройтман, С. Н., Ранний О. Мандельштам и Ф. Сологуб. // Известия РАН, СЛИЯ, т. 55. № 2. 27–36.
- ДАРВИН 1990: Дарвин, М. Н., «Камень» Осипа Мандельштама: поэтика заглавия. // Творчество Мандельштама и вопросы исторической поэтики. Кемерово, 57–65.
- ГАСПАРОВ 1993: Гаспаров, М. Л., Поэт и культура. Три поэтики О. Мандельштама. // De visu 10 (11). 39–71.
- ГИНЗБУРГ 1972: Гинзбург, Л. Я., Поэтика Осипа Мандельштама. // Известия АН СССР, СЛИЯ, т. 31. № 4. 309–327.
- ГОЛУБ 2000: Голуб, Кс., Сочетание мотивов искусства и природы в ранних стихотворениях Осипа Мандельштама (1909–1911). // Slavica XXX. Debrecen, 115–131.
- КАНТОР 1991: Кантор, Е., «В толпокрылатом воздухе картины (Искусство и архитектура в творчестве О. Э. Мандельштама). // Литературное обозрение, №1, 59–68.
- ЛЕКМАНОВ 1996: Лекманов, О. А., Язык булыжника. // Известия РАН, СЛИЯ, т. 55, № 1. 55–61.

<sup>44</sup> Steiner 1977: 243.

<sup>45</sup> Примеры органического понимания архитектуры можно найти и в поздних стихотворениях поэта, а также и в его художественной прозе *Путешествие в Армению* (Кантор 1991: 63).

- ЛЕВАЯ 1991: Левая, Т., Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва
- МУСАТОВ 1991: Мусатов, В. В., Ранняя лирика Осипа Мандельштама. // Известия АН СССР, СЛИЯ, т. 50. 236–247.
- МУСАТОВ 1992: Мусатов, В. В., Пушкинская традиция в русской поэзии первой половины XX века. От Анненского до Пастернака. Москва
- ФРОЛОВ 1996: Фролов, Д. В., Заметки о ранних стихах Мандельштама. // Известия РАН, СЛИЯ, т. 55. № 4. 42–52.
- ШИНДИН 1997: Шиндин, С. Г., Акмеистический фрагмент художественного мира Мандельштама: метатекстуальный аспект. // Russian Literature 42. 211–258.
- GOLUB 1999: Golub, X., Образы творчества и сферы искусства в ранней лирике Осипа Мандельштама. // Studia Russica XVII. Budapest, 359–366.
- GOLUB 2001: Golub, X., Стихотворение Пастернака «Зима» в контексте «поэзии пяти чувств» Мандельштама. // Studia Russica XIX. Budapest, 417–438.
- MEIJER 1979: Meijer, J. M., The Early Mandel'stam and Symbolism. // Russian Literature 7. 521–536.
- NILSSON 1963: Nilsson, N. Å., Osip Mandel'stam and his Poetry. // Scando-Slavica 9. 38.
- NILSSON 1974: Nilsson, N. Å., Osip Mandel'stam. Five Poems. Stockholm
- RONEN 1973: Ronen, O., Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама. // Slavic Poetics. Essays in honour of Kiril Taranovsky. The Hague – Paris
- STEINER 1977: Steiner, P., Poem as Manifesto: Mandel'stam's "Notre Dame". // Russian Literature 5. 239–256.
- THOMSON 1991: Thomson, R. D. B., Mandel'stam's Kamen': The Evolution of an Image. // Russian Literature 30. 501–530.
- UŽAREVIČ–CACAN 1985: Užarevič, J.–Cacan, F., Pjesništvo pamćenja, težine i nježnosti. // Književna smotra 17. 57–58.

## **Abstract**

### **From Stone to Gothic Cathedral**

Prefigurations of architectural imagery in Osip Mandel'stam's early poetry

This paper makes an attempt to study the prefigurations of the architectural images in the early poetry of Osip Mandel'stam. It focuses on two major poetic images in the poems written in 1909–1912: the image of the shell and the emblematic image of the stone. These two poetic images already hint at Mandel'stam's later acmeist poetic programme, which is embodied in the so-called architectural poems of 1912–1913. Mandel'stam's cult of the Gothic is based on three main aspects of architectonic construction: honour for the 3-dimensional man-made constructions, the artistically formed space inanimated by culture and the triumph over inertia. The poetic images studied in my paper exemplify the most significant stages of the evolution of Mandel'stam's poetic identity. Their development leads from the small, fragile skeleton of a biological creature through the falling stone, then the building stone to the steeple of Gothic cathedrals.



**К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ИСКУССТВА И О ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ  
СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА**

EGERES Katalin

Вклад Сергея Параджанова в мировое кино заключается прежде всего в том, что он создал новый уникальный кинематографический язык. Феномен Сергея Параджанова в киноискусстве однако до конца еще не изучен. О нем написано мало – гораздо меньше чем о его выдающемся современнике, Андрее Тарковском, с искусством которого его по праву ставят в один ряд –, а до настоящего времени работ по поэтике фильмов Параджанова еще меньше.

Поэтика киноязыка Параджанова отличается многогранностью, потому и подходы к изучению сложного языка его фильмов многообразны. На данном этапе изучения его киноязыка освещены лишь отдельные аспекты его авторской системы. Как нам кажется для характеристики его поэтики кино, отдельную тему составляет для изучения анализ мотивов в его произведениях, система повторов – постоянство и вариация –, или сопоставительный анализ поэтики Параджанова и Тарковского, Пазолини, Феллини, и т.п.

Кинематограф Параджанова с одной стороны родственен принципам современного искусства, он представил абсолютно новую эстетику, эстетику эклектизма, эстетику «китча», и тем самым Параджанов, как художник примыкает к современным «постмодернистам». С другой стороны искусство Параджанова питается из лучших традиций искусства начала 20-го века, русского модернизма. На наш взгляд, феномен Параджанова важен именно тем, что он является как бы точкой пересечения искусства первой половины 20-го века и искусства наших дней.

Чтобы охарактеризовать художественные принципы искусства Параджанова, мы попытаемся указать на те возможные биографические корни – биография здесь нами понимается в самом широком смысле –, а также родословные, географически-культурные и историко-культурные источники, из которых питается искусство Параджанова, и которые дают объяснение многим закономерностям формирования уникального поэтического языка этого художника.

Сложность данной постановки вопроса состоит в том, что в литературе о Параджанове вообще, и, в специальной киноведческой литературе, в частности, поставленной нами гипотезе об историко-

культурных источниках не нашлось письменного подтверждения, встречаются только отдаленные, косвенные намеки. Тот факт, что о Параджанове написано довольно мало, связан и с тем, что почти до его кончины не было возможности писать о нем. В большинстве случаев писали и пишут о его жизни. О его художественном языке, о поэтике его фильмов написано значительно меньше. Можно найти разрозненные статьи, затрагивающие отдельные аспекты его киноязыка, но полного, всеобъемлющего анализа его творческой системы пока не существует. Правда, перед его смертью, и вскоре и после, сразу появились три монографии, написанные о нем. Одна из них тоже посвящена в основном жизни художника, она носит характер воспоминаний (КАТАНЯН 1994)<sup>1</sup>. Две остальные – это важные, фундаментальные работы, стремящиеся дать разные подходы к анализу (ГРИГОРЯН 1991;<sup>2</sup> ЧЕРНЕНКО 1989). Автор данной статьи при формулировке своего подхода к творчеству Параджанова широко использовал исследовательский опыт авторов этих трех монографий. Данные авторы рассматривают в основном содержательную сторону фильмов, однако визуальная сторона кинокартин и в этих работах мала изучена. Во многом способствует дальнейшему глубокому исследованию параджановского искусства книга, вышедшая совсем недавно, которая является первой попыткой издать творческое наследие Сергея Параджанова. Она содержит сценарии фильмов, в том числе и такие, которые до сих пор нигде не печатались, и были малодоступными (ПАРАДЖАНОВ 2001)<sup>3</sup>. Трудность состоит еще и в том, что Параджанов не оставил теоретические высказывания, записи, размышления о своем искусстве, о своих теоретических взглядах. Те немногие, в которых он отзывается о них, остались в основном только в многочисленных интервью и устных анекдотах, в выступлениях на показах его фильмов, и в его письмах. Таким образом, мы не можем полагаться на письменные источники ни его самого, ни теоретиков кино, и нам придется в основном исходить из материала его искусства. Нам хочется сформулировать гипотезу, которая, как нам кажется, может подтверждаться с одной стороны, непосредственным материалом его искусства, с другой стороны, с теми посредственными ссылками, которые содержатся по этому вопросу в названных трудах. Задача настоящей статьи

---

<sup>1</sup> Василий Васильевич Катанян – автор данной монографии: писатель, кинорежиссер. Он с Параджановым учился в одни годы во ВГИКе, однако они познакомились и подружились уже в Киеве, после окончания ВГИКа. Он познакомил Параджанова с Лили Брик. Лили Брик была второй женой отца Василия Катаняна.

<sup>2</sup> Левон Григорян – автор данной монографии: армянский писатель, кинорежиссер, работал ассистентом режиссера на фильме *Цвет граната* Параджанова.

<sup>3</sup> Кора Церетели – составитель данной книги: искусствовед, автор книг и монографий о киноискусстве. Она сотрудничала с Параджановым на фильмах *Легенда о Сурамской крепости*, *Арабески на тему Пиросмани*, *Ашик-Кериб* как сценарист и редактор. Организатор ретроспектив фильмов Параджанова и выставок его работ за рубежом.

состоит в том, чтобы дать характеристику визуальной стороны специфического киноязыка Параджанова, однако не на основе конкретного анализа отдельных кинокартин режиссера, а на основе восстановления биографических и культурных источников формирования авторской личности и художественного видения Параджанова.

Чтобы понять двойственную природу творчества Параджанова и вместе с тем феноменальное «рождение настоящего киноязыка» режиссера, что находится в тесной связи с его особым художественным видением и с визуальной стороной его специфического киноязыка, нам необходимо обратиться к биографии режиссера.

Сергей Параджанов (Саркис Параджанян) родился 9-го января 1924 года в Тифлисе, нынешнем Тбилиси, в старинной армянской семье. В 1942 году, не понято по какой мотивировке, он поступил в Тбилисский институт инженеров железнодорожного транспорта.<sup>4</sup> Через год он бросил институт и перешел на вокальный факультет Тбилисской консерватории и хореографического училища при Оперном театре. В 1945 году он перевелся в Московскую Консерваторию. В 1946 году его приняли на режиссерское отделение ВГИКа в мастерскую Игоря Савченко, а после его кончины в мастерскую Александра Довженко:

«Вместе с Параджановым в мастерской Игоря Савченко учились А. Алов, Г. Габай, М. Хуциев, Ф. Миронер. Это была, безусловно, одна из лучших режиссерских мастерских в истории ВГИКа.» (Григорян 1991: 16).

В 1951-ом году по окончании института он был распределен на Киевскую киностудию имени Довженко. Первый свой художественный фильм (для детей), *Андрейш*, режиссер поставил в 1955-ом году. В 1957-ом году режиссер поставил документальные фильмы: *Баллада*, *Думка*, *Наталья Ужвий*, *Золотые руки*. После документальных фильмов опять следуют художественные фильмы, в 1959-ом году *Первый парень*, в 1961-ом *Украинская рапсодия*, в 1962-ом *Цветок на камне*, и в 1964-ом *Тени забытых предков*. В 1966-ом году картине *Тени забытых предков* присужден I-ый приз на кинофестивале в Мар-дель-Плата. Следующий художественный фильм Параджанова *Цвет граната* выходит на экран через четыре года в 1968-ом. Эту картину он снимал уже на киностудии Арменфильм. *Легенду о Сурамской крепости* Параджанов снимает на киностудии Грузияфильм в 1984-ом году. Последний свой законченный фильм *Ашик-Кериб*, снятый

---

<sup>4</sup> Любопытно, что в начале 20-го века многие художники, мыслители имели какое-то отношение, так сказать «соприкосновение» к железной дороге. Нр. отец Павла Флоренского, выдающегося философа, мыслителя начала 20-го века, был инженером путей сообщения, и работал помощником начальника Кавказского округа путей сообщения. Нико Пиросмани, грузинский художник, живший в начале 20-го века, работал некоторое время тормозным кондуктором товарных поездов на Кавказской железной дороге.

также на киностудии Грузияфильм, выходит на экран в 1988-ом году. Параджанов скончался в 1990-ом году в старинном отцовском доме по улице Месхи, 7. Похоронен в Ереване, в Пантеоне Армянской столицы.

Приведенная краткая биография рассказывает о многом.

Первые художественные фильмы Параджанова «[...] сегодня прочно забытые. [...] Никто сейчас уже не помнит ни его *«Первого парня»* (1959), ни *«Украинскую расплату»* (1961), ни *«Цветка на камне»* (1962).» (КАТАНЯН 1994:10). По датам, казалось бы, это – самый плодотворный творческий период режиссера – он каждый год поставил одну картину. На вопрос, почему эти фильмы «сегодня прочно забытые», и почему после них Параджанов снимает так мало картин, отчасти отвечают даты. Параджанов заканчивает институт и начинает работать в конце сталинского периода в 1946-1951 годах. Это – время расцвета стиля сталинской эпохи, возможности творческой самостоятельности довольно ограниченные. Только немного спустя наступает «оттепель» хрущевских времен с ее относительной свободой. Культурная атмосфера в Москве между 1955 и 1965 гг. оплодотворяюще повлияла на новое творческое поколение режиссеров. В сталинские времена зрителям были доступны только приключенческие фильмы «голивудского типа», удовлетворяющие потребность в развлечении широких масс, и, конечно, сталинские монументальные произведения. Интересно было бы рассмотреть вопрос о том, что во ВГИКе насколько были доступны западные авторские фильмы. Во время «оттепели» эти фильмы очевидно стали известными, ведь на следующее поколение режиссеров, выступающих в 60-70е годы уже повлияли французская новая волна и итальянский неореализм, как это можно проследить в том числе и в работах грузинского режиссера, земляка Параджанова, Отара Йоселиани, и других. К тому же, после окончания института он был направлен на работу в Киев, на киностудию имени Довженко, где атмосфера была намного консервативнее и жестче, чем, например, в Грузии – которая всегда обладала сравнительно большой свободой в области художественных экспериментов –, или даже в Москве. Киевская киностудия, совсем недавно названная именем Довженко, вспоминала традиции Довженко весьма редко (см.: ЧЕРНЕНКО 1989: 7). Ради справедливости надо добавить, что картины украинского периода Параджанова «[...] были экзистенциально важными, чтобы обеспечить жизнь своей семье [...]», и что и в этих фильмах «[...] три-четыре куска останавливали внимание [...], это были робкие, интуитивные попытки отыскать свой стиль и почерк...[...]» (КАТАНЯН 1994: 10):

«[...] Когда появились картины, созданные Параджановым в Киеве, картины, далекие от совершенства, то никто и не пытался выдать их за шедевры. Да этого и при желании невозможно было сделать. [...] Но все ли было в них так уж неудачно? В том-то и дело, что порой после эпизодов монотонных, наспех связанных между собой, вдруг «выскакивал» кадр

редкой выдумки и изобразительности, [...] Правда, удивительные сцены и редкие кадры тонули в потоке обыденного и серого.» (Григорян 1991: 21)

У исследователей расходятся мнения по поводу того, где именно эти «три-четыре куска» останавливают внимание. Катанян считает, что в *Цветке на камне* проявляются эти куски, а по мнению Черненко – единственный фильм, где совсем не найти будущего Параджанова, это именно *Цветок на камне* (см. КАТАНЯН 1994: 10; ЧЕРНЕНКО 1989: 9).

1964 год принесет Параджанову первые успехи – режиссеру тогда уже сорок лет.

„Появление *«Теней забытых предков»* стало не просто премьерой, а в буквальном смысле взрывом, открытием нового самобытного художника, новой личности со своим ярким, ни на что не похожим видением. И это было тем удивительнее, что в своих предыдущих работах Параджанов всего лишь тиражировал массовую продукцию своего времени и картины его были достаточно посредственны и безлики.“ (Григорян 1991: 32)

Фильм однако был неожиданным не только от Параджанова, но и для руководителей Киевской киностудии, и вызвал их неприязнь тем, что эта картина не соответствовала требованиям тогда еще действующего эстетического канона социалистического реализма, и притом она принесла известность Параджанову не только в Советском Союзе, но и за границей:

«*«Огненные кони»* – так назывался фильм в иностранном прокате – пронесли по всему миру, завоевав огромное количество наград на различных международных фестивалях.» (Григорян 1991: 31)

За рубежом с этого момента режиссера – наряду с Тарковским – считают ведущей личностью советского киноискусства. Присвоение в 1962 году картине *Иваново детство* (1962) Андрея Тарковского Главного приза Венецианского фестиваля – «Золотого льва Святого Марка» –, впоследствии привлекло за собой многие неприятности и столкновения режиссера с советской кинематографической бюрократией и с цензорами<sup>5</sup>.

Картину *Цвет граната* (1968) Параджанов мог поставить только через четыре года в Армении на киностудии «Арменфильм». И, после постановки фильма *Цвет граната* наступает неожиданный пятнадцатилетний перерыв.

«В 1966-ом году [...] пробные съемки *Киевских фресок* (1966) закрыли с обвинением в том, что автор придерживается смутных взглядов, имеет мистически-субъективное отношение к Великой Отечественной войне.» (PARADZSANOV 1998: 64).

---

<sup>5</sup> Об этом см.: воспоминания киноведа, профессора ВГИКа Р. Юренева *Который мальчик – это Андрей*. (см. ТАРКОВСКИЙ 1994: 19–22)

С подобными обвинениями критика обрушилась на *Иваново детство* Тарковского (см.: ТАРКОВСКИЙ 1994:19). Этот факт в истории советского кино предвещает и конец «оттепели», как и гонение, цензура, переименование фильма Марлена Хуциева *Застава Ильича*, который стал более известным под заголовком *Мне двадцать лет* (1962-65), или запрещение работ Андрея Михалкова-Кончаловского *История Аси Клячиной* (1966), Андрея Тарковского *Андрей Рублев* (1966), и Александра Аскольдова *Комиссар* (1967).

В 1973 году Параджанов был незаконно арестован по ложному обвинению и содержался в заключении в колонии строгого режима пять лет. В 1977-ом году он был досрочно освобожден благодаря многочисленным обращениям в защиту Параджанова известных деятелей культуры. Среди них были в том числе Лили Брик, Виктор Шкловский<sup>6</sup>, а также Луи Арагон, который вместе со своей женой писательницей Эльзой Триоле<sup>7</sup> принял деятельное участие в судьбе Сергея Параджанова и способствовал его досрочному освобождению. На первый взгляд трудно объяснить, в чем заключалась вина Параджанова, вернее, почему его осудили, ведь другим режиссерам тоже усложняли – часто до невозможности – условия работы, притесняли и других, закрывали картины и у других, но не арестовали их. Существует несколько версий о причинах осуждения Параджанова.<sup>8</sup> «Официально [Параджанова посадили – зап. наш. – Э.К.] как бы за гомосексуализм.» (КАТАНЯН 1994: 23). Факт существования не одной версии его осуждения, и вышеупомянутое обвинение позволяют сделать заключение, что он просто мешал властям, был неудобным им. Под эту статью пытались «отстранять» именно неприятных, нежелаемых, так называемых «антисоветских» людей. Данная версия кажется весьма вероятной. «Дом Параджанова был центром притяжения для знаменитостей всего мира.» (КАТАНЯН 1994: 10). Среди них были в том числе – Владимир Высоцкий, Марчело Матространи, Ален Гинзбург, Андрей Тарковский, Белла Ахмадулина, Сергей Герасимов, Юрий Любимов, Мая Плисецкая, Сергей Бондарчук, Джон Апдайк и многие другие (КАТАНЯН 1994: 22)<sup>9</sup>. Среди друзей и

<sup>6</sup> «Лили Брик в свои восемьдесят три года нашла адвоката, помогла Рузанне [сестре Параджанова – зап. наш. - Э.К.] писать ходатайства, всех будоражила, чтобы заступились. Тоже очень старый Виктор Шкловский боролся вместе с ней.» Об этом свидетельствует письмо Виктора Шкловского обращенное на имя Католикоса всех армян от 18 мая 1974 года. (КАТАНЯН 1994: 23)

Виктор Шкловский работал с Параджановым над сценарием «Чудо в Оденсе», 1971–1972 гг.

<sup>7</sup> Эльза Триоле – сестра Лили Брик.

<sup>8</sup> Статьи, которые инкриминировались Параджанову, время от времени менялись. То это была статья за взяточничество, то за валютные спекуляции. (см.: КАТАНЯН 1994: 23) Он был судим за «украинский национализм», «насилие над членами партии», «за нелегальную торговлю с антикварными вещами». (см.: ФИЛЬМ 1988.)

<sup>9</sup> На стене висели в рамке письмо Феллини, Анджее Вайды. (см.: КАТАНЯН 1994: 10)

знакомых Параджанова были известные участники украинского правозащитного движения, среди которых были Иван Дзюба, или Сергей Григорянц, и следователи пытались связать дело режиссера с делом Григорянца (см.: ПАРАДЖАНОВ 2001: 595). Режиссер однако не был «[...] правозащитником, [...] он не ставил себе целью разоблачение или осуждение режима, [...] хотя и любил потрясать аудиторию эксцентриадой и эпатажем [...]» (ПАРАДЖАНОВ 2001: 395), достаточно думать здесь о его выступлениях<sup>10</sup>. Он безусловно был человеком, который словами Лили Брик: «[...] живет в обществе, игнорируя его законы.» (КАТАНЯН 1994: 21). Характер Параджанова таким образом также многое объясняет. Непонятно только то, чем он показался власти столь опасным. Здесь можно вспомнить Тарковского... Многие отмечают, что Параджанов обладал каким-то потрясающим чувством внутренней свободы, о котором так пишет позднее поэт, друг Параджанова, Белла Ахмадулина: «Он был виноват в том, что свободен.» (ПАРАДЖАНОВ 2001: 395). Может быть, поэтому стал он самым гонимым и самым преследуемым художником. За Параджановым вели слежку еще с середины 60-х годов на самом высоком уровне – вспомним, что именно в это время (1964) появилась первая настоящая параджановская картина: *Тени забытых предков* –, и его досье создавалось задолго до его ареста (см.: ПАРАДЖАНОВ 2001: 606).

«Параджанова нельзя было держать на воле в тоталитарном государстве. Всякий режим порождает свою эстетику, [...] Параджанов наносил огромный вред тоталитарной эстетике. Божественная красота фрагмента, отражающего мир, концепция красоты и мощи индивидуальной жертвы – его коллажное зрение убивало Большой Стиль. *Цвет граната* был [...] манифестом свободы [...]» (БОССАРТ)

Это свидетельствует о том, что приговор Параджанова был сделан по сфабрикованному обвинению, истинной причиной было его «свободное» творчество. Однако, вопреки стараниям власти:

«[...] после Теней украинский кинематограф никогда уже не мог бы стать, как прежде, а сороколетний Параджанов оказался вдруг создателем и инспиратором того „поэтического кинематографа“, „той киевской школы“, которую с таким тщанием и остервенением давили, изничтожали, умерщвляли, и все-таки не смогли добить до конца [...]» (ЧЕРНЕНКО 1989: 10)<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Достаточно привести в пример его выступление в Минске перед творческой и научной молодежью Белоруссии 1 декабря 1971 года, которое послужило одной из причин его задержания и изоляции в декабре 1973 года (см.: ПАРАДЖАНОВ 2001: 606)

<sup>11</sup> Немного спустя после ареста режиссера, «[...] на Киностудии имени Довженко было в спешке проведено профсоюзно-партийное собрание, где шельмовали Параджанова, клеймили его и отрекались.» (КАТАНЯН 1994: 22) А «[...] вскоре после приговора [...] первый

В последующие годы он не получает работу, и на осуществление своих многочисленных сценариев у него нет возможности. Тем не менее, он постоянно работает, пишет сценарии, занимается пластическим искусством, он полон замыслов и идей, которые его захлестывают, но реализовать ничего не может. С началом перестройки Параджанов получает возможность вернуться в мир кинематографа, но тогда, в 1984 году ему уже шестьдесят лет, и его скоро увольняют на пенсию.

«Окончание работ, символическое завершение группа сделала вчера [речь идет о *Легенде о Сурамской крепости* – зап. наш - Э.К.]. И наш отдел кадров, [...] как раз вчера сообщил мне, что с завтрашнего дня меня отправляют на пенсию. Я считал себя настолько молодым и энергичным, что для меня это было обидой.» (ПАРАДЖАНОВ 1988:158).

Он все еще полон энергии и планов, несмотря на свою прогрессирующую болезнь, – невылеченное в тюрьме тяжкое восполнение легких, ведущее к неизлечимому раку –, он работает как прежде<sup>12</sup>. Любопытно, что Параджанов в своей неизлечимой болезни «отождествляет» себя с великим «соперником» – Тарковским. Его пытаются спасти в той же парижской клинике, где и Тарковского, также без результата.<sup>13</sup>

Черненко характеризует жизнь художника следующим образом:

«[...] не найти [...] жизнеописания более пестрого, драматического, кинематографического по самой своей сути, этой человеческой жизни, этого облика, этого мироощущения, наконец. [...] сколь не прямой и прерывистой она была, сколь мало [...] было в ней отрезков счастливых, спокойных, „нормальных“, сколь часто переламывалась она, останавливалась, не имела продолжения, перспективы, сколь часто просто висела на волоске. Это [...] просто суть этой биографии, складывающейся из фрагментов, обрывков, осколков разбитого вдребезги...» (ЧЕРНЕНКО 1989: 3)

---

секретарь ЦК КПУ Щербицкий сказал на очередном пленуме: „Наконец-то так называемый поэтический кинематограф побежден!“» (КАТАНЯН 1994: 23)

<sup>12</sup> «И – странное дело. Если зона наложила злой отпечаток на его жизнь, [в том числе подорвал его здоровье – зап. наш - Э.К.], то фильмов она никак не коснулась.» (КАТАНЯН 1994: 25) Трудно объяснить, почему это так. Жизненно пережитый горький опыт тюрьмы сказалось на мире рисунков (*Сифилис в зоне: поиск источника Lies (1974–1977)*), коллажей (*Письмо из зоны (1976)* /*Лиле Юрьевне Брик*/), кукол и других объектов искусства («скульптур»: *Вор никогда не станет прачкой (1978)*; марок: «*Марки*» из зоны (1977); карт: *Карты-Самопал (1982)* и т.п.) Параджанова. Единственное коснувшееся кинематографа проявление опыта тюрьмы – это сценарий *Лебединое озеро – Зона*, по которому должен был поставить фильм его бывший оператор и друг, выдающийся украинский режиссер, Юрий Ильенко. Данный фильм не осуществился.

<sup>13</sup> В клинике Сен Луи в Париже пытались продлить дни Параджанова. «Он, действительно, раньше отказывался от Парижа, говоря, что раз Андрея Тарковского здесь не спасли, то и его не спасут.» (КАТАНЯН 1994: 71)

Следует добавить, что эта биография кинематографична в духе принципов параджановского кино. Фильмы Параджанова состоят из множества прелестных, изящных, пышных и эклектичных фрагментов или «миниатюр», чтобы потом, с помощью монтажной техники следующей принципу построения коллажа, сложиться в когерентное целое, в законченное творение искусства с точной структурой и цельной эстетической мыслью. Подобный художественный принцип наблюдается в пластическом искусстве художника. В своих многочисленных коллажах, плоских и объемистых Параджанов создал свою единственную, неповторимую, автономную, не связанную с какими-либо *канонами*, красоту из совершенно разнородных *вещей* – фотографий, засушенных растений, лоскутков тканей и кружева, деталей механизмов, кусков стекла и фарфора, кефирных крышек, старых гребешков, поломанных игрушек... (нр.: *Наши паравоз... (1988)* /объемный коллаж/; *Галльский петух (1986)* /ассамбляж/; *Памяти Фаберже (1984)* /объемный коллаж/).

Целостность, строящаяся из фрагментов, осколков, обрывков, лоскутков – к тому же являющихся столь полигенетическими по материалу, разнородными по принципам художественного оформления –, одинаково характерна для его жизни, коллажей и кинематографа.

В статье Оксфордской Энциклопедии Кино Параджанов с одной стороны характеризуется армянином, наверное для того, чтобы хоть в какие-то рамки вписать его, с другой стороны отмечается как характерная черта именно *транскультурный* элемент его творчества (см. OXFORD 1998: 683). (Следует вспомнить, что по одной версии, суд обвинял Параджанова именно в украинском национализме. (КАТАНЯН 1994: 27)) В статье почему-то не отмечается первая «настоящая» параджановская картина, адаптация произведения украинского писателя, Михаила Коцюбинского о карпатских гуцулах, *Тени забытых предков*. Параджанов относился с особенной чувствительностью к культурному богатству разных народов, к их национальным особенностям. Нам хотелось бы обратить внимание на корни этой черты его характера. Притом Параджанов – как и Тарковский –, исконно «советские художники» в том смысле, что их искусство только в советской системе могло приобрести именно такой характер. Параджанов на самом деле не укладывается ни в какие рамки, он является человеком вне систем, и в этническом, и в эстетическом смысле. В этой особенности творчества Параджанова определенную роль играли его корни, Тбилиси, Кавказ, и семейное наследство:

«Город этот [Тбилиси – зап.наш - Э.К.] пересекают многие караванные дороги и вместе с ними неисповедимые пути истории и географии. Со всеми континентами просто, кроме *Европы* и *Азии* [курсив наш - Э.К.], все имеют границы. Но как обозначить границу между Европой и Азией? Словно два страстных любовника, сплели они свои объятия, проникнув каждый в глубь другого. [...] Только здесь, в узком зажатом пространстве между Черным и

Каспийским морем, возникает определенность. [...] И как плод этой страстной любви-ненависти в самом центре горного края, вбитого словно клин между континентами, стоит город *Тифлис-Тбилиси*. Город [...] принял семена двух разных континентов и стал непередаваемой звонкой чашей, в которой бродит чарующий хмель *евразизма*. [...] Тифлис-Тбилиси, парадоксально соединивший в себе шершавые стены грузинских крепостных башен, хранящих в себе громкие возгласы рыцарских пиров, прохладную задумчивость сводов армянских храмов, воплотивших одновременно печаль, и силу, и лукавую негу восточных бань, где царит праздник горячего тела, мог породиться только здесь, в колибели Евразии. [...] Город этот армяне называют Тифлисом, грузины именуют Тбилиси, но, помня трехязычный его характер, [...] быть может, стоило определить ему и третье название: Тамаша-али, Тамашаван, Тамашабад, что в переводе на русский означало бы Зрелищеград. Ибо истинная сущность этого города именно *зрелищность*. *Амфитеатром* он вырос на стенах горного ущелья и в изначально заложенной своей архитектонике несет зрелищный, *театральный момент*. Его красивые, резные деревянные балконы – по сути удобные ложи, откуда можно обозреть уличное действо. Дворы – многоэтажные ярусы, а жизнь – этот всемогущий режиссер – разыгрывает самые темпераментные спектакли в замкнутой арене этих дворов, перебрасывая порой действие на сами ярусы и галереи окруживших его внутренних балконов.» (Григорян 1991: 10–13)

Слова, приведенные из вступительной части книги о Параджанове тбилисского армянина, режиссера Левона Григоряна, косвенно указывают на те важные черты Кавказа и Тбилиси, в которых мы можем узнать корни параджановской эстетики. Это – встреча различного культурного менталитета *Запада и Востока*, сосуществование разных культур, из чего и вытекает черта параджановской *транскультурности*, его выход за пределы этнических, и эстетических границ. Театральность параджановских фильмов отчасти порождается атмосферой города Тбилиси, носящей в себе момент *театральности* своим *географическим положением и архитектурной структурой*. В архитектонике Тбилиси, наряду с вышеупомянутыми чертами, прослеживается и та эмблематическая структура параджановского конструирования пространства, которая состоит в том, что он, когда только может, *вертикально строит пространство кадра*.

Важную роль играло в становлении художественной системы Параджанова семейное наследство. Благодаря отцу – торговцу-антиквару, в доме Параджановых тысячи разнообразных предметов непрерывно совершали свой круговорот: роскошные издания книг, картины, персидские ковры, медные подносы и кувшины...

«Мой отец был антикваром. Я видел у него чудесные ковры, которые появлялись в доме и потом сразу исчезали, ведь он занимался их торговлей. К нам всегда попадали великолепные вещи, в дом приходили различные эпохи и стили. Столы и кресла рококо, античные украшения, вазы, ковры, восхитительные восточные ковры и разнообразные предметы, которыми украшали верблюдов. Мое детство прошло среди таких вещей. Я очень

привязался к ним [...], хотел собирать их. Изделия кустарей, шедевры народного искусства, народные песни, которые в моем детстве в Тбилиси сопровождали похороны и свадьбы. Несмотря на то, что позднее я поступил в Консерваторию, меня и дальше привлекала народная музыка, которая была, как родник. Мои последние фильмы, «Тени забытых предков», «Цвет граната» и «Сурамская крепость», такие, где я обнаруживаю эту страсть и эту любовь. [...] Столь сильно влияние на меня восточных ковров, восточных украшений, восточных песен, восточных скульптур, танцев и плачей [...].» (Параджанов 1988:159)

Отсюда вытекает любовь Параджанова к предметам, его восприимчивость к затаенной в них культурной ценности.

Параджанов мечтал о поставлении автобиографического фильма *Исповедь*, в котором он исповедался бы о своих корнях, о своем детстве, о любви к своему родному городу Тбилиси, о своих пристрастиях к народному искусству, обрядам, о влиянии на него духа Востока, и об утрате этого мира:

«В поисках гробов, рождение которых видел, пошел на Старо-Верийское кладбище... Старо-Верийское кладбище закрыто навсегда. Старо-Верийское кладбище перестраивается в парк культуры и отдыха. *Исповедь* – это сценарий фильма, сложенный из цепочки воспоминаний, которые проснулись в моей памяти перед закрытыми воротами кладбища...» (Параджанов 2001: 123)

Сценарий был готов уже в 1969-ом году, но фильм остался недоснятой<sup>14</sup>, во время съемок в 1989 году Параджанов был уже тяжело больным. Остались сценарий фильма, эскизы режиссера к картине (*Медсестра у Бажбеук-Меликова (1988)* /рисунок/; *Обыск (1988)* /рисунок, коллаж/; *Аве Мария (1988)* /рисунок, коллаж/; *Мадам Жермен (1988)* /рисунок, коллаж/), и куски снимок, по которым можно судить о том, что фильм стал бы завершением его творчества. И еще – осталась магнитофонная запись из архива Завена Саркисяна, директора Ереванского музея Параджанова, в котором режиссер рассказывает о своем сценарии:

«Мой любимый сценарий: в Тбилиси разрушили кладбище, и предки пришли ко мне домой. И я их не пускаю, они не прописаны. Бабушки, дедушки с чулками, в которые завернуты золотые монеты. И вот они садятся в шкаф – они, которые боялись грозы, электричества, агентов Госэнерго... Садятся в шкаф и нажимают на кнопку. Трос натягивается, и над городом летит шкаф. Фуникулер. С гор идет сиреневый туман, и они бросают свои испеленные платки, и туман соединяется с тканями. [...] Это самое сильное, что я написал. Память, вознесенная в образ. Образ печали...» (БОССАРТ)

---

<sup>14</sup> К сожалению, слишком много в творчестве режиссера этих определений – «неосуществленный», «непоставленный», «недоснятый», «несостоявшийся»: припомним только неосуществленные фильмы *Киевские фрески*, *Ара Прекрасный*, *Дремлющий дворец (Бахчисарайский фонтан)*, *Intermezzo*, *Сказки Андерсена*, *Демон*, спектакль *Гамлет* и т.п.

Центральной категорией непоставленного фильма *Исповедь* является Память<sup>15</sup>, запечатленная в культурно насыщенных предметах и в сюрреалистических видениях.

Режиссеры творческого поколения 1960-х годов обратились к традициям исторического авангарда 1920-х годов, принимая ее единственной аутентичной традицией после эпохи сталинской тоталитарной культуры (см.: KOVÁCS-SZILÁGYI 1997: 25). Фильм стал снова фильмом, появилось возможность свободного экспериментирования (см.: KOVÁCS-SZILÁGYI 1997: 25). Однако, авангардизм Параджанова проявился не просто в возвращении к традициям авангардного кинематографа, он подключался к традиции авангарда начала 20-го века во многих отношениях.

На одной фотографии мы видим Сергея Параджанова вернувшегося из заключения с Л.Ю. Брик и В.А. Катаньяном: «Параджанов дорвавшись режиссировал: снял со стены коврик, подаренный Лиле Юрьевне Маяковским.» (КАТАНЯН 1994: 29)

«Буквально с первых же минут они [Л.Ю. Брик и С. Параджанов – зап.наш - Э.К.] влюбились в друг друга, начали разговаривать, как старые знакомые [...]. Сергей рассматривал картины и всякие разности, не обратив внимание ни на одну книгу, которыми был набит дом. Попутно выяснилось, что никогда не читал Маяковского. «Ну, не хочет человек – и не читает», - сказала Лилия Юрьевна. Это ее ничуть не обидело, а только удивило, что даже в школе он о нем не слышал. «В школе я плохо учился, - объяснил Сережа, - так как часто пропускал занятия. По ночам у нас все время были обыски и родители заставляли меня глотать бриллианты, сапфиры, изумруды и кораллы, [...] пока милиция поднималась по лестнице. А утром не отпускали в школу, пока из меня не выйдут драгоценности, сажали на горшок сквозь дуршлаг. И мне пришлось пропускать уроки.»» (КАТАНЯН 1994: 19)

Лили Брик назвала Параджанова последним представителем авангарда.

Жизнь Параджанова, как и образ жизни – был авангардным. Нет единой канонической биографии, а существует несколько вариантов<sup>16</sup>, которых и он сам охотно изменял, дописывал, словно монтируя отрывки своей жизни на воображаемом монтажном столе. Уже при своей жизни он начал это мифотворчество вокруг себя:

---

<sup>15</sup> «Память» являлся центральной категорией в начале 20-го века. Роль понятия памяти, различные понимания его, трансформация этого понятия – один из самых важных вопросов. (Достаточно думать хотя бы о роли памяти в символистской эстетике.)

<sup>16</sup> Нет точных данных даже в таких случаях, когда казалось бы, что реальные факты не поддаются изменению. Таковы, например, наличие различных дат производства фильмов режиссера.

«Он был гений сумасбродных выдумок, и во многом жизнь его – это действительность, рожденная в его же воображении. Творчество Параджанова в немалой степени состоит из самосотворения живой легенды вокруг себя, из всех этих рассказов, историй, разыгршей, интервью и мистификаций, которыми были облучены все, кто с ним соприкасался.» (КАТАНЯН 1994: 7)

В этот ряд вписываются и его фильмы, у которых есть несколько вариантов, как, например, варианты картины *Цвет граната*. Существование различных, «апокрифных» текстов, и отсутствие единого канонического текста было общепринятым в кругу представителей русского авангарда<sup>17</sup>. В настоящем явлении прослеживается и тот признак футуристской эстетики, согласно которой не существует принципиальной границы между фактами реальной жизни и художественного творчества. Достаточно привести в пример Маяковского, который «[...] с самого начала стремился к преодолению, снятию грани между жизнью и литературой.» (SZILÁGYI 1989: 66) Авангард старался все превратить в творение искусства, согласовать жизнь с творчеством, обыграть прием их взаимоперехода друг в друга. Параджанов творил без остановки; всех и все вписывал в свой творческий мир. Фотографию 1964-го года в тюрьме Параджанов дорисовал и прислал Л. Ю. Брик:

«Справа виден топор, которым ему отрубают крылья. Одно уже упало...Капли крови...Летит перо...Второе крыло пока цело: художник все еще окрылен. Надолго ли? Он поставил инициалы Л.Ю. Брик над нимбом не святого, но арестанта. Буквы формируют слово «люблю». Конец нимба из колючей проволоки закручен в его подпись.» (КАТАНЯН 1994: 29)

*Бунт* Параджанова против миметического способа изображения, и сталинского «Большого Стиля», сталинского неоакадемизма – социалистического реализма –, напоминает бунт представителей русского авангарда, которые выступали против всяких готовых форм, правил, норм и вообще всяких канонов в искусстве (см.: KOVÁCS–SZILÁGYI 1997: 7).<sup>18</sup> Этот бунт проявляется в первую очередь в новом, индивидуальном художественном языке кинематографа Параджанова, в его авангардном экспериментировании, в использовании им неожиданных приемов. Такой прием налицо в *Цвете граната* в части «Смерть Католикоса» в использовании декоративного облака. В то время, как Саят-Нова роет могилу под основанием церкви 17-го века, появляется бумажное облако,

---

<sup>17</sup> См.: судьбу текстов Хлебникова, которых друзья-будетляне, нр. Бурлюк, составляли и редактировали согласно своим целям, нр., при их издании.

<sup>18</sup> См. еще написанное о парадигме «двойной культуры» – революционной и тоталитарной – в главе: *Andrej Tarkovszkij és az orosz filmművészet születése* (KOVÁCS–SZILÁGYI 1997: 7), а также соответствующие отрывки из интервью, данного Параджановым немецкому телевидению. (Фильм 1988)

напоминающее своим стилем детские рисунки и лубки. Этот стилиевой элемент, отличающийся неожиданностью своей формы и материала, вызывает метаморфозы в визуальном восприятии здания церкви, оно приобретает черты сюрреалистического видения.

С кинематографом авангарда (в том числе и с киноязыком Дзига Вертов) Параджанова сближает и его монтажная техника, использование стоп-трюка, которое придает особую рельефность кадрам, с выделением с помощью повтора. В *Цвете граната* детская рука Саята-Новы лежит на книгах, его учитель, его «духовный отец», кладет новые книги на его руку, а потом накладывает и свою руку. Последнее движение смонтировано еще раз непосредственно на предыдущий кадр без измены, причем сцена снята /супер/ крупным планом, этим усиливая акт передачи знания.

Стремление к уравниванию и смешению «высокой» и «низкой» культуры было характерно для художественных направлений начала 20-го века. Многие художники – Д. Бурлюк, А. Грищенко<sup>19</sup>, Н. Гончарова, Е. Гуро, М. Ларионов, М. Ле Дантю, А. Лентулов, П. Кончаловский, И. Машков, П. Филонов, А. Шевченко и другие –, находившиеся под воздействием эстетики неопримитивизма, использовали в своих произведениях художественные принципы народного искусства, конечно в разной мере. Об ориентации на примитив свидетельствуют каталоги и материалы выставок, устроенные в 1910-е годы в России, и даже за границей, организованные представителями русского искусства. На ряде выставок, помимо произведений самых художников, были представлены произведения лубочные и иконописные подлинники, а также детские рисунки и картины наивных художников.

«В *Тенях забытых предков* я осознал свою собственную тему, круг интереса, и художественный язык.» – говорит Параджанов в одном из интервью (Фильм 1988). Фольклор, народная субкультура как тема (*Тени забытых предков*, *Легенда о Сурамской крепости*), и как способ развертывания кино-сюжета (жанр легенды, народный театр, балаган<sup>20</sup>, использование пространственного построения народных картинок, лубков и т.д.) фундаментальная особенность художественного стиля Параджанова. В вышеупомянутом интервью он кроме своего творчества говорит о рисунках украинских детей:

«Эти прекрасные рисунки, носящие характер примитивизма, они не испорчены каноном социалистического реализма, так сохранили исконную красоту. На этом рисунке, например, наглядно, что князь Владимир был хромым.» (Фильм 1988).

<sup>19</sup> А. Грищенко в 1919 году совместно с А. Шевченко издал манифест *Цветодинамос и тектонический примитивизм*. (САРАБЬЯНОВ 1992: 76)

<sup>20</sup> Вспомним о роли балагана в творчестве А. Блока, и других поэтов, писателей начала 20-го века.

Представители нео-примитивизма и вообще художники начала 20-го века интересовались миром детских рисунков, и народное творчество считали младенческим периодом искусства, свободным от канонов, оригинальным, изначальным его этапом. О родственности детских рисунков и икон писал Павел Флоренский в *Обратной перспективе* (см.: ФЛОРЕНСКИЙ 1990: 43–106). Среди художников начала 20-го века в произведениях Е. Гуро сказывалось особенно наглядно игривый характер, наивность, непосредственность, наличие принципов детского мышления, в том числе в картинах художницы *Утро великана (1910)*, *Остров (конец 1910-х)*, *Олененок (конец 1910-х)*, *Кувшинки (?1912)*.

Лидерами нео-примитивистского «движения» стали Н. Гончарова и М. Ларионов. А. Шевченко, написавший известный манифест под названием *Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. (1913)*<sup>21</sup>, начал писать в духе нео-примитивизма (*Городской пейзаж /Дворник/ (1913)*, *Музыканты (1913)*) «в период его сближения с М. Ларионовым» (БАСНЕР–БУРЛЮК–ПЕТРОВА–ХОЛТ 2000: 69). В данном манифесте А. Шевченко дает объяснение названию этой группы, определяя ориентиры этих «художников, исповедующих нео-примитивизм» (БАСНЕР–БУРЛЮК–ПЕТРОВА–ХОЛТ 2000: 55):

«Слово „Нео-Примитивизм“, свидетельствуя, с одной стороны, о нашей отправной точке, с другой – своей приставкой „Нео“ напоминает также о причастности к живописным традициям нашей эпохи.» (ШЕВЧЕНКО 1913: 58)

Многие высказывания манифеста роднят художников – нео-примитивистов с Параджановым: ориентация – между прочим – на «[...] примитивы, иконы, лубки, подносы, вывески, ткани востока [...]» (БАСНЕР–БУРЛЮК–ПЕТРОВА–ХОЛТ 2000:56). Близкое по духу у них понимание искусства: «Наше Искусство свободно и эклектично, и в этом его современность.» (БАСНЕР–БУРЛЮК–ПЕТРОВА–ХОЛТ 2000)

О пристрастии Параджанова к миниатюрам, к изделиям народных кустарей, к городскому фольклору «говорят» его фильмы, в том числе незаконченный фильм *Киевские фрески* и короткометражка *Акоп Овнатаян (1965)*, где появляются произведения городского фольклора – конечно в переосмысленной интерпретации режиссера –, например, одесская шарманка, близкая по своему оформлению к лубкам и вывескам.

Нео-примитивисты ориентировались как на «свой» народный и городской фольклор, так и на «свой» *Восток*, на переплетающиеся разнородные пласты культуры Кавказа, и между тем особенно на их фольклорную линию, ее считали наиболее оригинальной, сохраняющей в

---

<sup>21</sup> Это течение принято называть примитивизмом, но представители данного течения русской авангардной живописи в своих манифестах называли себя именно так. (см. ШЕВЧЕНКО 1913)

наиболее чистом виде древнее искусство. На первой выставке «Бубнового Валета», открывшейся в Москве в декабре 1910 года, – устроителями которого были Д. Бурлюк, М. Ларионов, А. Лентулов, помимо них в выставке участвовали Н. Гончарова, И. Машков, П. Кончаловский и другие – «[...] ясно обозначилась ориентация М. Ларионова на примитив, лубок, иконопись и искусство Востока.» (САРАБЬЯНОВ 1992: 12–13).

Место Кавказа, и особенно географическое и культурное место Тбилиси было особым. В цитированном выше фрагменте описания Тбилиси Левом Григорьяном, мы уже обратили внимание на особенности «встречи» Запада и Востока на Кавказе, которая стала определяющей в формировании «Тбилиси – города с лицом Janus» (BERIDZE 1982: 7). Кавказ, и вместе с тем и старый Тбилиси, был местом встречи не просто двух континентов, с различными менталитетами, но даже трех культурно-религиозных традиций – грузино-православной, армяно-грегорианской и тюркско-мусульманской – которые дополнялись элементами многих культур. Они соседствовали, соприкасались, оставались разными, яркими акцентами, как на коллаже.

В начале 20-го века Тбилиси стал центром бурной авангардной жизни, он был центром притяжения многих художников и поэтов. О русской культурной жизни начала 20-го века в Тбилиси пишет Т. Никольская в своей книге *Фантастический город* (НИКОЛЬСКАЯ 2000).

В театральности параджановских картин – наряду с тбилисскими корнями и традициями немого кино, можно еще проследить и связь с художественными поисками авангардного театра. Русский авангардный театр бунтовал против «театра переживания» – где автор и зритель «соглядатаи» –, и который с помощью миметического способа изображения хотел создать иллюзию, что происходящее на сцене – это и есть реальность. Для достижения эффекта отчуждения, авангардный театр стремился к новым абстрактным приемам в области театрального языка. Развивающиеся характеры персонажей заменили на типы, использовали маски, интенсивные, эффективные жесты. Театр ориентировался на народный театр, на балаган, он обратился к народному искусству. Фильмы Параджанова очень близки к такому пониманию театрального искусства, к «театру представления». В его фильмах нет настоящих героев, он не требовал от своих актеров актерского перевоплощения. Он работал типами, языком жестов, причем жестами усиленными, «сценическими», обращенными прямо к зрителю. Часто он сам делал грим актерам. Эти гримы напоминают гримы Восточного театра. Отчуждающих эффектов в кинокартинах режиссера множество. Здесь приведем в пример только тигра из *Цвета граната*. Этот тигр не настоящее животное, а человек закутанный в сшитую из материала шкуру тигра. Другим видным примером является сцена из *Ашик-Кериба*, где у ашуга, Ашик-Кериба вместо головы отрубает дыню, и красный калагай плещет из его сердцевины как кровь.

Кроме вышеупомянутых типологических сходств параджановского искусства и стремлений разных течений русского авангарда, можно проследить и дальнейшие сходства, а также типологические сходства с другими художественными течениями начала 20-го века. Подробный анализ данных сходств и изучение, как они именно проявляются в фильмах режиссера, тема дальнейшего исследования.

В данной статье были рассмотрены причины той смены художественных принципов в системе киноязыка Параджанова, которая резко отделяет кинокартины режиссера, вышедшие на экран до фильма *Тени забытых предков*, от поставленных режиссером кинокартин после этого фильма. В нашей работе мы попытались указать на биографические, географически-культурные и историко-культурные корни и источники уникального киноязыка Параджанова, который проявилось впервые в кинокартине *Тени забытых предков*.

### Литература

- БАСНЕР–БУРЛЮК–ПЕТРОВА–ХОЛТ 2000: Баснер. Е., Бурлюк, К., Петрова, Е., Холт, М. Русский футуризм и Давид Бурлюк, «Отец русского футуризма». Государственный Русский Музей. Санкт-Петербург
- БОССАРТ: Боссарт, А. Гений с бубенчиком. <http://www.k141.ru/bossart>
- ГРИГОРЯН 1991: Григорян, Левон. Три цвета одной страсти. Триптих Сергея Параджанова. Союз Кинематографистов СССР, Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр». Москва
- КАТАНЯН 1994: Катанян, В. В. Параджанов. Цена вечного праздника. «Четыре искусства». Москва
- НИКОЛЬСКАЯ 2000: Никольская, Т. «Фантастический город». Русская культурная жизнь в Тбилиси. (1917–1921). «Пятая страна». Москва
- ПАРАДЖАНОВ 1988: Параджанов, Сергей. «В тюрьме я провел самые счастливые годы моей жизни...». Интервью С. Параджанова, данный венгерскому журналисту Йожефу Барату в 1984 году. // Киноведческие записки. 1991. №11. – Москва, ВНИИК, 1991. 157–164.
- ПАРАДЖАНОВ 2001: Параджанов, Сергей. Исповедь. Сост., статья, предисл., комментарии, подбор иллюстраций: Кора Церетели. «Азбука». Санкт-Петербург
- САРАБЬЯНОВ 1992: Сарабьянов, А. Д. Неизвестный Русский Авангард. В музеях и частных собраниях. Москва. «Советский Художник», 1992.
- ТАРКОВСКИЙ 1994: Андрей Тарковский: начало... и пути. (воспоминания, интервью, лекции, статьи) Сост., ред.: Ростоцкая, М. «ВГИК». Москва
- ФЛОРЕНСКИЙ 1990: Флоренский, П. А. Обратная перспектива. // Флоренский, П. А. У водоразделов мысли. Том 2. «Правда». Москва, 1990. 43-106.стр.
- ШЕВЧЕНКО 1913: Шевченко, А. Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. Москва
- ЧЕРНЕНКО 1989: Черненко, М. М. Сергей Параджанов. Творческий портрет. «Союзинформкино». Москва

ФИЛЬМ 1988: Сергей Параджанов. Во время Мюнхенского Международного Кинофестиваля в 1988 г., где проходил первый полный ретроспективный показ фильмов Параджанова и одновременно состоялась выставка его коллажей, рисунков и эскизов, немецким телевидением был сделан документальный фильм о Параджанове. В данной работе ссылаемся на данный режиссером интервью, ставший в последствии основой этого фильма.

BERIDZE 1982: Beridze, Vahtang. Niko Piroszmani.

KOVÁCS-SZILÁGYI 1997: Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos. Tarkovszkij. Az orosz film Sztalkere. Budapest

OXFORD 1998: Oxford filmenciklopédia. Geoffrey Nowell-Smith. Glória Kiadó. Budapest

PARADZSANOV 1998: Paradzsanov, Szergej. Kijevi freskók. Forгатókönyv. Вступ.ст. и перевод: Geréb Anna. // Déli Felhő/5kirchen-Sheet. Déli Felhő Kulturális Egyesület. Pécs, 1998/3. (II. évf. 3. szám) 64–75.

SZILÁGYI 1989: Szilágyi Ákos. Hamu és Mamu. Az orosz irodalmi avantgard 1917 előtt és után. Holnap Kiadó. Budapest

### Abstract

#### On the Question of the Genesis of Sergei Paradjanov's Art and his Artistic Fate

Paradjanov's special cinematic language, especially his visual innovation is outstanding in the history of the cinema.

On the one hand, present paper intends to analyse – on the basis of his biography – the birth of the phenomenon “Paradjanov's system of cinematic language”, the change in the cinematic language, which was first manifested in the film *Shadows of Forgotten Ancestors* in 1964. On the other hand, present paper tries to explore the roots of Paradjanov's individual cinematic language and visual world. In the formation of the director's aesthetical system patrimony played an important role that he inherited from his childhood and his family. These are besides others the attraction to things with a touch of cultural memory. The Caucasus and Tbilisi are meeting places of different mentalities and cultures of the East and the West, from which the “transcultural” character of Paradjanov's art derives.

Further, present paper intends to analyse Paradjanov's relationship to the avant-garde on the basis of cultural-historic sources. The film-generation of the sixties goes back to the traditions of the avant-garde film as an opposition to Stalin's totalitarian culture believing it to be the only truthful and authentic source. Paradjanov belongs to these artist, however he does not only go back to this tradition in his films. Present paper analyses those characteristics that typologically relate Paradjanov's art-work to the aims of the avant-garde of the early 20<sup>th</sup> century, such as the orientation to the folklore, to the town's sub-culture, to „the lubok”, to the East and the Caucasus.

## ФУНКЦИЯ «ИКОННЫХ ЦВЕТОВ» В ПОЭЗИИ С. ЕСЕНИНА

FODOR Mária

Я хотела бы показать, как появляются иконные цвета и какова их функция в поэзии С. Есенина на примере пяти, характерных для его творчества стихотворений.

Перед тем, как приступить к анализу этих стихов, следует объяснить, что такое «иконные цвета».

В иконописи краски играют необыкновенно важную роль. В книге *Русская средневековая живопись* В. Лазарев четко определяет роль красок в иконописи: «Пожалуй, наиболее ярко индивидуальные вкусы русского иконописца проявились в его понимании колорита. Краска – это подлинная душа русской иконописи XV века. С помощью цвета русский иконописец выражал тончайшие эмоциональные оттенки.» Для него краска была «драгоценным материалом». Он «упивался красотой ее чистых, беспримесных цветов, которые он давал в изумительных по звучности сочетаниях. И когда он доводил цвет до его предельного напряжения, возникал совсем особый цветовой строй – сильный, яркий и мажорный, непохожий на строгую и гораздо более темную колористическую гамму византийских икон» (ЛАЗАРЕВ 1970: 9–12).

Естественно, бросается в глаза, что краски на иконах не совсем такие, как в реальной жизни. Об этом сообщает нам М. Алпатов в его произведении *Краски древнерусской иконописи*: «В иконописи, в отличие от живописи не ставилась задача достоверной и точной передачи цвета предмета или красочного впечатления от них. Иконописцу достаточно того, что по цвету можно узнать предмет» (АЛПАТОВ 1974: 9).

На иконах цвет должен был передавать сущность мира, и на древнерусских иконах художник пытался выразить гармонию мира на языке красок. Поэтому в выборе красок и в их распределении на иконе иконописцы всегда стремились к тому, чтобы краски создавали гармоническое единство.

Необходимо говорить и о том, что все методы, способы создания икон, самые маленькие линии и символика цветов в иконописи подчиняются тому, чтобы иконописец мог самым успешным и удачным способом изобразить смысл, божественную истину, чтобы икона могла выполнить свою задачу – олицетворять истину и напоминать нам о высшем археобразе, архетипе.

В русской иконописи одни цвета играют более важную роль, чем другие. Самыми характерными красками русской иконописи являются алый,

белый, синий, золотой и их оттенки. В анализе этих пяти стихотворений я говорю о том, как появляются и какими функциями обладают данные «иконные цвета» в поэзии С. Есенина.

В раннем стихотворении С. Есенина *Выткался на озере...* видна идиллистическая, спокойная и чистая картина жизни деревенских людей. Даже в этом раннем стихотворении можно видеть, как употребляет поэт иконные цвета, чтобы подчеркнуть образ своего стихотворения и его смысл. В этом стихотворении присутствуют только алый и золотой цвета, они придают своеобразную рамку данному стихотворению. *Золотой* цвет появляется в качестве фона и на иконах: как абстрактный цвет, а не как самостоятельный. Он несет в себе такое значение: богославие, небо, солнце – т. е. духовный свет, сверхчеловеческие, божественные силы. При помощи золотого цвета С. Есенин может подчеркнуть божественный покой окружающей влюбленных природы (курсив здесь и далее мой – М. Ф.):

«Знаю, выйдешь к вечеру за кольцо дорог,  
Сядем в *копны свежие* под соседний стог.»

Короткое стихотворение начинается с описания природы: на закате у озера поют птицы и их пение похоже на человеческий плач. Плач птиц и горькое ощущение – по мнению лирического героя – в этом стихотворении становится оппозицией возбужденных, положительных чувств героя: «Только мне не плачется – на душе светло.» Природа отдыхает, а молодой человек не устал, он весел и ждет свою возлюбленную. Идиллический образ природы продолжает присутствовать, но вместо почти неподвижной природы появляется энергичный, оживленный деревенский человек, который еще является частью природы, но носит в покой движение: Он со своей возлюбленной сядет «в *копны свежие* под соседний стог». «Зацелую допьяна, изомну, как цвет,...» Деревенский юноша и его «милая» встречаются вечером и живут жизнью молодых людей, горячо любя друг друга до зари, пока природа и люди спят спокойно. Они любят друг друга так горячо, что любовь уже «болит» и в их душе «тоска веселая». И все же в стихотворении ощущается покой, и это чувство покоя подчеркивает и рифмовка стихотворения: «зари – глухари», «дорог – стог», «цвет – нет», и т.д. Изменение порядка рифм «зари – глухари» в конце стихотворения на «глухари – зари» как бы заключает стихотворение в рамку и завершает его. Интересный окрас придает стихотворению то, что в начале стихотворения слово «заря» намекает на скорый приход ночи, а в конце стихотворения слово «заря» уже указывает на конец ночи и на то, что скоро появится светлое солнце, наступит следующий день, кончается свидание влюбленных и кончается «тоска веселая». Влюбленные, тем не менее не горюют. Они знают, что встретятся и на следующий вечер – их любовь продолжается. В этом

стихотворении появляются – как уже было упомянуто – только алый и золотой цвета, но они интенсивно проявляются здесь.

Золотой цвет играет роль «фона», это цвет окружающей природы. Как представление краски: «Сядем в копны свежие под соседний *стог*» передает ощущение чистоты и света, которые присутствуют в душе юноши: «Только мне не плачется – на душе *светло*.» Лирический герой в стихотворении отдалается от человеческого мира, становится частью природы и «неба», благодаря любви и «тоске веселой». В этом стихотворении алый цвет появляется как цвет зари, природы, символизирующий любовь, страсть и жизнь, подобно символике «иконных цветов».

«Зацелую *допьяна*, изомну, как цвет,...»  
«Есть тоска веселая в *алостях зари*.»

В более поздних стихах С. Есенина символика цветов расширяется и углубляется, появляются белый и синий цвета.

Одним из самых характерных с нашей точки зрения стихов С. Есенина является стихотворение *Не бродить, не мять...* Это своеобразное признание и воспоминание, в котором лирический субъект говорит от первого лица и адресатом является любимая женщина, и которое выражается при помощи природы и цветов.

*Не бродить, не мять...* – обрамленное стихотворение. В рамках стихотворения доминируют цвета золотой и алый: интересный оттенок *красного-алого* появляется уже в первой строке стихотворения: «в кустах багряных». Этот цвет – «багряный» – является более богатым, зрелым и интенсивным, чем, например, красный цвет, но его значение почти полностью совпадает со значением красного цвета: символизирует – в данном случае – осеннюю природу.

*Красный* имеет разные оттенки, тона и названия. Например, алый, пурпурный, вишневый, багряный, и т.д. В иконописи он, в основном, обозначает кровь, огонь, указывает на жертву. Интересно, что в иконописи плащ Богородицы часто темно-вишневого или *пурпурного* цвета, потому что пурпур «Божьей зари, зачинающейся среди мрака небытия; это – восход вечного солнца над тварью» (кн. ЕВГЕНИЙ ТРУБЕЦКОЙ 1916: 14). Несмотря на то, что огонь, пламя «связаны с представлениями о Страшном Суде, в религиозной философии конец здешнего мира является только началом вечного мира» (РЕЙХМАНН 1997: 117–133). Таким образом, даже Апокалипсис и изображение его на иконах получает положительный оттенок в иконописи. Подобно функции красного цвета в иконописи, в данном стихотворении С. Есенина – несмотря на то, что осень связана с концом, уходом лета и жизни – красный цвет символизирует жизнь, оживленность осенней природы. Не только рамки, но и другие части стихотворения *Не бродить, не мять...* полны оттенками «иконных цветов». Например, во

второй строфе *алый* цвет передает цвет растения, а чуть-чуть позже в описании заката появляется другой оттенок красного цвета – «розовый».

*Алый и розовый* оттенки связаны с *белым* цветом (кожа, снег), что усиливает интенсивность красного цвета и, одновременно, подчеркивает блеск, свежесть и чистоту белого цвета:

«С алым соком ягоды на коже,  
Нежная, красивая, была  
На закат ты розовый похожа  
И, как снег, лучиста и светла.»

*Белый* цвет в иконописи является цветом, придающим яркость другим цветам и подчеркивающим смысл, скрытый в иконе. Белый по Портало – это «цвет божественной мудрости» (П. ФЛОРЕНСКИЙ 1914: 555). Он играет важную роль и в создании лица. Лицо является центральным элементом иконы. Как определяет Флоренский: лицо является естественным явлением, тем, что очевидно. Лицо занимает срединное место между личиной и чистой идеей, сотворенной Богом, т.е. ликом. Таким образом белый цвет обозначает чистую божественную идею, свет, а также то, что святые преступили свои земные грехи. На лицах святых иконописцы писали белые линии, похожие на морщинки – они символизируют божественный свет (ср. ФЛОРЕНСКИЙ: *Иконостас*. 1972)

В следующей строфе *белый* цвет как цвет чистоты и блеска остается (как уже было упомянуто – в иконописи он является цветом божественной идеи и божественного света) в образе «невинных рук» и связывается с новым оттенком *золотого* цвета – цвет меда:

«Но остался в складках смятой шали  
Запах меда от невинных рук.»

Эти *лучистые* и «неуловимые» цвета снова превращаются в интенсивный *красный* цвет – в цвет зари, и появляется неожиданное сравнение, олицетворение чего-то милого и нежного:

«В тихий час, когда заря на крыше,  
Как котенок, моет лапкой рот,...»,

лирический герой слышит песню воды и ветра, напоминающую ему о любимой:

«Говор кроткий о тебе я слышу  
Водяных поющих с ветром сот.»

Этот образ вызывает представление *голубого* цвета. Цвет неба в иконописи, он обозначает чистую божественную идею, «означает божественную премудрость, обнаруженную посредством жизни, духа и

дыхания Божия; он есть символ духа истины» (РЕЙХМАНН 1997: 125). Он появляется на важных частях иконы, например, на хитоне Христа на *Троице* А. Рублева. Этот цвет чистоты в данном стихотворении превращается в темный, бархатный и чистый *синий* цвет, присутствующий и в следующей картине:

«Пусть порой мне шепчет *синий* вечер,  
Что была ты песня и мечта,  
Все ж кто выдумал твой гибкий стан и плечи –  
К светлой тайне приложил уста.»

*Синий* цвет на иконах появляется как «эффект отдѣленія двухъ плановъ бытія», например, «всего одна сфера, образующая вокруг Христа темно-синій овалъ» (кн. ЕВГЕНИЙ ТРУБЕЦКОЙ 1916: 12–13).

Последняя строфа стихотворения возвращается к исходной строфе и завершает прекрасную, выразительную поэтическую картину.

В иконописи роль «иконных цветов» такова: на иконах цвет должен был передавать сущность мира, и на древнерусских иконах иконописец старался выразить гармонию мира на языке красок. В поэзии С. Есенина краски выполняют именно эту задачу, и – как на иконах, тут также появляются разные оттенки «иконных цветов». При помощи оттенков красного, синего и золотого. С. Есенин создает красочный мир воспоминания и признания, передает гармонию прошлой, но не прошедшей любви. В данном стихотворении, голубой цвет в иконописи обозначает божественную чистоту.

Во внешнем, реальном мире голубой, синий и их разные оттенки считаются холодными цветами. То же значение можно увидеть в стихотворении *Голубень*. В иконописи *голубой* цвет обладал разными значениями: Фр. Порталь говорит, что он «означает божественную премудрость, обнаруженную посредствомъ жизни, духа или дыханія Божія» (П. ФЛОРЕНСКИЙ 1914: 555–556). Иконописец знал «великое многообразіе оттѣнковъ голубого – и темно-синій цвѣтъ звѣздной ночи, и яркое дневное сіяніе голубой тверди, и множество блѣднѣющихъ къ закату тоновъ светло-голубыхъ, бирюзовыхъ и даже зеленоватыхъ» (кн. ЕВГЕНИЙ ТРУБЕЦКОЙ 1916: 10). У Гете голубой является противоречивым цветом. «Какъ цвѣтъ, онъ – энергія; но, только, онъ стоитъ на отрицательной сторонѣ и, въ своей высшей чистотѣ, есть вмѣстѣ съ тѣмъ возбуждающее Ничто.» Флоренский добавляет: «Онъ (голубой) углубляет дѣйствительность и, создавая воздушную перспективу, какъ бы одухотворяет зримое» и «Какъ высокое небо и далекія горы видимъ мы голубыми, такъ и голубая поверхность кажется отступающей предъ нами» и «голубое окруженіе Софіи означаетъ воздухъ, небо и горній міръ» (П. ФЛОРЕНСКИЙ 1914: 562–565). В начале стихотворения – подобно мирскому языку: «profane» (П. ФЛОРЕНСКИЙ 1914:

555) – Голубень при помощи *синего* и *голубого* подчеркивается резкий холод и мороз поздней осени:

*«В прозрачном холоде заголубели доли,  
Отчетлив стук подкованных копыт,»  
С наступлением вечера усиливается холод и мороз:  
«И вечер, свесившись над речкою, полощет  
Водою белой пальцы синих ног.»*

В этих цитатах прекрасно видно, что холод выражается не только словами и цветами, но и при помощи согласных звуков и звукосочетаний: «ч, г, к, с, щ, сб, тр», и т.д. «Расстеленные полы» и «пустые лощины» одинокие, везде царствует мороз, лишь

*«Трава поблекшая в расстеленные полы  
Сбирает медь с обветренных ракиг.»*

Здесь не присутствует «симфония» и пестрый ряд цветов осени, как, например, в стихотворении *Отговорила роица золотая...*

Даже полный жизни красный цвет и блестящий золотой «страдают» в рабстве холодного синего и голубого цветов:

*«Осенним холодом расцвечены надежды,»  
и «Погаснет день, мелькнув пятой златою,»*

Только в середине стихотворения начинает усиливаться *золотой* цвет:

*«Сыпучей ржавчиной краснеют по дороге  
Холмы плешивые и слегшийся песок,»  
и появляется тусклая луна-рожок:  
«И пляшет сумрак в галочьей тревоге,  
Согнув луну в пастушеский рожок.»  
Чуть-чуть позже луна снова появляется и «льет» теплоту:  
«На грядки серые капусты волноватой  
Рожок луны по капле масло льет.»  
Эта картина видна и в следующей строфе:  
«Тянусь к теплу, вдыхаю мягкость хлеба  
И с хруптом мысленно кусаю огурцы,»*

В середине стихотворения, в шестой строфе выясняется, что синяя и холодная природа является не что иное, как сама Русь, голубая Русь:

*«И дремлет Русь в тоске своей веселой,  
Вцепивши руки в желтый крутосклон.»  
Синий цвет присутствует дальше в стихотворении:  
«За ровной гладью вздрогнувшее небо  
Выводит облако из стойла под узцы.»*

И эта картина лишь повторение в другом пласте предыдущего образа действующего и живого всадника и его пространства:

«Осенним холодом расцвечены надежды,  
Бредет мой конь, как тихая судьба,  
И ловит край махающей одежды  
Его чуть мокрая буланая губа.»

Всадник и его верный «друг», конь видят подобие своего образа в небе, и, кажется, они уже не так одиноки, и скоро найдут ночлег и теплоту:

«Ночлег, ночлег, мне издавна знакома  
Твоя попутная разымчивость в крови,  
Хозяйка спит, и свежая солома  
Примята ляжками вдовеющей любви.»

На то, что эта «любовь» неценная и ночлег не чистый и гостеприимный, намекается в следующей строфе:

«Уже светает, краской тараканьей  
Обведена божница по углу.»

«Опять» «голубое поле», но уже «Качают лужи солнца рдяный лик.»

Значит: немножко теплоты осталось, и  
«Иные в сердце радости и боли,  
И новый говор липнет на язык.»,  
и видим новый оттенок голубого:  
«Водою зыбкой стынет синь во взорах,  
Бредет мой конь, откинув удила.»

И исчезают с картины и конь (ср. С. Есенин: Ключи Марии 1968:193) и всадник так же неожиданно, как и появились:

«И горстью смуглую листвы последний ворох  
Кидает ветер вслед из подола.»

В стихотворении *Хорошо под осеннюю свежесть...* снова появляется тихая, спокойная природа, но за ее мирным образом «чуется» горе, печаль – и данное чувство усиливается в конце стихотворения.

Стихотворение начинается с прекрасного образа и радующего душу и сердце начала осени:

«Хорошо под осеннюю свежесть  
Душу – яблоню ветром стряхать  
И смотреть, как над речкою режет  
Воду синюю солнца соха.»

Осень сама указывает на течение времени и на его уход, и несмотря на прекрасную картину, вызывает ощущение горя, которое усиливается в следующих строках, особенно в конце стихотворения:

«Молча ухает звездная звонница,  
Что ни лист, то свеча заре.»

Выразительной является метафора: «душа – яблоня»: яблоня – как дерево, которое цветет весной и дает плоды, «жизнь» осенью. Это проявляется в осенней картине: в чувственный, прекрасный, и тонкий образ ухода жизни. Этот возвышенный образ создается цветами икон: белым, синим и золотым, которые подчеркивают гармонию природы и мысли лирического героя. Метафора «душа – яблоня» вызывает ассоциацию с *белым* цветом, цветом чистоты и невинности в повседневной жизни, а на иконах он означает – как Лазарев говорит об этом – «чистую божественную идею.»

Цвет реки, воды, т.е. *синий* цвет, тоже ассоциируется с чистотой, но на иконах – он символ «духа истины». Например,

«И смотреть, как над речкою режет  
Воду синюю солнца соха.»

«Иконные цвета» появляются почти во всех строфах, и эксплицитно, как *белый* цвет во второй строфе: «И в одежде празднично белой», и имплицитно: «душа – яблоня», «цвет черемух». Четвертый основной цвет иконы – *красный* (алый) появляется чуть-чуть позже, но он теперь не несет в себе значение жизни или страсти, а обозначает страдание (эта функция красного цвета тоже является характерным и в иконописи):

«Хорошо выбивать из тела  
Накаляющий песни гвоздь.»  
и  
«Цвет черемух в глазах беречь,  
Только в скупости чувства греются,  
Когда ребра ломает течь.»

В конце стихотворения остается лишь *золотой* цвет как фон – как и на иконах – для чувств, мыслей и образов; и остается одиночество и печаль, но это одиночество не страшное, это спокойное и почти желанное одиночество, с которым уже смирились.

«Молча ухает звездная звонница,  
Что ни лист, то свеча заре.»

Стихотворение *Не жалею, не зову...* является одним из самых значительных стихов творчества С. А. Есенина. В основном стихотворение

разбивается на короткие, четырехстрочные части. Ритм создается хореическим чередованием ударных и безударных слогов:

«Тихо льется с кленов листьев медь...»

Замечательно, что образ, поэтическая картина и звучание находятся в полной гармонии:

В пространстве листья падают, а стопы тоже образуют нисходящую линию: «Тихо льется с кленов листьев медь...»

Главной темой стихотворения является уход жизни, течение времени.

Конец пути человека в мире выражается следующими строками: «Все пройдет, как с белых яблонь дым.» и «Тихо льется с кленов листьев медь...».

Характерно для поэзии С. Есенина, что яблоня, как синоним жизни, здесь связана с уходом из жизни. Этот мотив в таком же значении присутствует и в стихотворении *Хорошо под осеннюю...* Только этот уход из жизни спокойный, смиренный и тихий,

«Будь же ты вовек благословенно,  
Что пришло процвеств и умереть.»

не такой бурный, печальный, как в стихотворении *Все живое...*

Лирический герой не бунтует против рока, он знает, что жизнь пройдет, что это закон бытия. Последние две строки вызывают возвышенное, религиозное и духовное чувство:

«Будь же ты вовек благословенно,  
Что пришло процвеств и умереть.»

Даже цвета подчеркивают этот возвышенный стиль стихотворения.

Все «иконные цвета» появляются в произведении.

*Белый* цвет в начале стихотворения, как символ чистоты (на иконах белый цвет обозначает чистую божественную идею – это уже было упомянуто – и свет):

«Все пройдет, как с белых яблонь дым.»

В строке «И страна березового ситца» «березовый ситец» вызывает общую ассоциацию с белым и зеленым цветами. *Зеленый* цвет – это символ молодости и начала жизни.

*Золотой* появляется в начале и в конце стихотворения. В начале видно само слово «золотой»:

«Увяданья *золотом* охваченный,  
Я не буду больше молодым.»

а в конце стихотворения только значение слов указывает на цвет. Интересно, что здесь появляется другой оттенок золотого – цвет меди:

«Тихо льется с кленов листьев медь...»

Два оттенка *золотого* придают своеобразную «рамку» стихотворению.

Мы видим, что это обрамленное стихотворение. Рамку создают, с одной стороны, цвет золотой, с другой стороны, тема ухода жизни. Отрицание в начале и утверждение в конце стихотворения не противостоят друг другу, они лишь подчеркивают (особенно отрицание) смысл и идеи лирического субъекта (он говорит от первого лица, поэтому стихотворение похоже на своеобразное признание или самоанализ).

*Синий* цвет только мелькнет в середине стихотворения в фразе:

«О, моя утраченная свежесть,  
Буйство глаз и половодье чувств.»

Но даже данная фраза и ее цвет выливаются в алый–красный цвет.

*Красный* цвет – подобно тому, как в иконописи – имеет и в этом стихотворении разные значения. Он, с одной стороны, синоним жизни, страсти, а, с другой стороны, символ страданий и жертвы. В данном стихотворении он подчеркивает уход из жизни:

«Ты теперь не так уж будешь биться,  
Сердце, тронутое холодком,...»

Или

«Дух бродяжий, ты все реже, реже  
Расшевеливаешь пламень уст.»

В выше упомянутых строках красный цвет появляется как цвет сердца (оно тоже символ жизни), а чуть ниже мы видим другой, интересный оттенок красного: «розовый конь» и цвет весенней «рани». Как будто и сила красного цвета уничтожилась, как жизнь человека. Метафора «проскакать на розовом коне» – словно прожить жизнь, помогает создать удивительно поэтическую картину:

«Словно я весенней гулкой ранью  
Проскакал на розовом коне.»

В итоге: стихотворения С. Есенина полны эмоций, красивых поэтических картин природы и чувств, которые он смог передать, используя краски иконописи, чтобы ощутимо описать природу и выразить чувства. Деревенские впечатления, чувства и икона, православная религия сильно

влияли на мышление и душу русского человека, и на творчество С. Есенина. Мне бы хотелось доказать на примере анализированных стихотворений поэта, что «иконные цвета» играют важную роль в его поэтической системе.

### Литература

- АЛПАТОВ 1974: Алпатов, М. В., Краски древнерусской иконописи. Москва  
ЕСЕНИН 1966: Есенин, Сергей, Лирика. Издательство. Москва  
ЕСЕНИН 1968: Есенин, Сергей, Ключи Марии. Собрание сочинений. том 4. Москва  
ЛАЗАРЕВ 1970: Лазарев, В. Н., Русская средневековая живопись. Москва  
ЛАЗАРЕВ 1980: ЛАЗАРЕВ, В. Н., Московская школа иконописи. Москва  
ЛЕПАХИН 2000: Лепехин, Валерий, Икона в русской прозе XX века. Szeged  
РЕЙХМАНН 1997: А. Рейхманн, Профанированные «Священные цвета». Slavica XXVIII. 117–133.  
ТРУБЕЦКОЙ 1916: Трубецкой, Князь Евгений, Два мира в древне-русской иконописи.. Москва  
ТРУБЕЦКОЙ 1916: Трубецкой, Князь Евгений, Умозрение в красках. Москва  
ФЛОРЕНСКИЙ 1914: Флоренский, Павел, Столпы и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах. Москва  
ФЛОРЕНСКИЙ 1972: Флоренский, Павел, Иконостас. Богословские труды. Москва  
ХАЙНАДИ 2002: Хайнади З., София и Логос. Slavica XXXI. 65–93.  
BILLINGTON 1970: Billington, H. James The Icon and the Axe. An Interpretative History of Russian Culture. New York  
CS. VARGA 1986: Cs. Varga I., Jeszenyin világa. Budapest

### Abstract

#### Function of „icon-colours” in poetry of S. A. Yesenin

The aim of this work is to show the appearance and function of the most important colours of icons in five poems of S. A. Yesenin.

Religion and icons always were determining factors of Russian Culture and “Russian Soul”. If we think of the Russian Culture we simultaneously have to think of the orthodox religion and the art of painting of icons as they are very important parts of it. In the period of the „long silence” it was the religion which transmitted the culture through the painting of icons for thousands and thousands of illiterate people.

In painting of icons the colours, especially red, blue, white and gold played very important role. Painters wanted to express the essence of the world and their religion in „the language of the colours” of the icon.

In the poetry of Yesenin the „icon-colours” play the same role as the role of the colours of icons: with using them the poet want to express the substance of the world, to emphasize and stress the thought and the message of the poem.

In the above mentioned five poems of Yesenin we can see the most important colours of icons: red, blue, white, gold and their shades. These colours help the poet to express and describe the living of the old but not lost love, the harmony or – on the contrary – the sorrow, suffering, grief, bitterness and passing life.

## WHAT MADE IVAN KARAMAZOV "RETURN THE TICKET"?

JOHN COWPER POWYS'S RABELAISIAN READING OF *THE BROTHERS KARAMAZOV* IN *WOLF SOLENT*

REICHMANN Angelika

### Introduction

Dostoyevsky's enormous direct or indirect influence on numerous outstanding 20<sup>th</sup> century European and American writers, among them writers in English, such as Joseph Conrad, Virginia Woolf, D. H. Lawrence, T. S. Eliot, William Faulkner and James Joyce, has been noted several times<sup>1</sup>. In this study, however, let me "re-introduce" a half-forgotten figure, who was probably more deeply impressed by Dostoyevsky's oeuvre than any of the writers mentioned. Once a mainstream modernist and an influential character of the literary scene, John Cowper Powys (1872-1963), a poet, novel writer and lecturer in English Literature, also testified his interest in Dostoyevsky's works by producing a critical volume on him<sup>2</sup>. Still, the topic of this paper is one of his most popular *fictional* works, his first major novel, *Wolf Solent*. Though I will focus on the textual comparison of *The Brothers Karamazov* and *Wolf Solent*, let me still quote the 1960 "Preface" by Powys to illustrate the significance of the Russian writer's oeuvre for him:

"...[the] owner [of Montacute House] when we were there was particularly kind to me when I was in my early teens. The ironical thing was that he was a great student of Russian and had learnt to read Dostoyevsky. So it was to the owner of the finest Elizabethan House in the country that I owed my earliest knowledge of him whom I regard, with Thomas Hardy and Sir Walter Scott as his sole rivals, as the greatest of all novelists in the world; yes! greater than even Balzac." (Powys, "Preface" 10)<sup>3</sup>

What do I mean by Powys's Rabelasian reading of *The Brothers Karamazov*? Well, the other outstanding literary figure about whom Powys wrote a

<sup>1</sup> Malcolm Bradbury, *Fyodor Dostoyevsky*. // Bradbury, Malcolm, *The Modern World – Ten Great Writers*. London, 1988. 52; Peter Conradi: *Fyodor Dostoyevsky*. London, 1988. 125-126.

<sup>2</sup> Janina Nordius, *'I Myself Alone': Solitude and Transcendence in John Cowper Powys*. Göteborg, c1997.

<sup>3</sup> This reference, and all the quotations from *Wolf Solent* are on the basis of the following edition: John Cowper Powys, *Wolf Solent*. Harmondsworth, 1964.

book, was actually Rabelais<sup>4</sup>. If his favourite texts to read were Dostoyevsky's novels, the perspective he seems to apply while reading is supplied by the author of *Gargantua and Pantagruel*. In *Wolf Solent* one of the main characters describes this point of view in this way: "a perspective on human occurrences that the bedposts in brothels must come to possess – and the counters of bar-rooms – and the butlers' pantries in old houses – and the muddy ditches in long-frequented lovers' lanes" (Powys, *Wolf Solent* 45–46<sup>5</sup>). Dostoyevsky and Rabelais – the two names joined almost automatically evoke a third one: that of Mikhail Bakhtin. The description of the Rabelaisian perspective given above is clearly reminiscent of Bakhtin's words about the carnivalesque: of its following the logic of inversion and giving a "view from below", which is fundamentally opposed to the serious and officially accepted<sup>6</sup>. Today, his idea about the carnivalesque and its direct relationship to the parodistic origin of the novel as a genre<sup>7</sup> is a commonplace in literary criticism. His theory of the dialogic nature of Dostoyevsky's works, the polyphonic novel<sup>8</sup> and of the carnivalesque laughter as a central shaping factor of the novel, elaborated in his book on François Rabelais's art<sup>9</sup>, in the 1960s were incorporated into French structuralist literary criticism by Julia Kristeva, who based her notion of intertextuality on Bakhtin's ideas<sup>10</sup>. In „Word, Dialogue, and Novel” she points out that the dialogue and carnival are characterised by ambivalence of “nonexclusive opposition”, of the both tragic and comic nature of carnivalesque laughter itself; that dialogue is nothing else but “transgression giving itself a law”<sup>11</sup> and that it embodies a “homology between the body, dream, linguistic structure, and structures of desire”. Thus, “the carnivalesque structure is anti-Christian and antirationalist”, it is “subversive and murderous”<sup>12</sup>. Her concepts, in turn, became enriched by French (post)structuralist psychoanalysis, the Lacanian developments of Freudian ideas, such as the concept of the Symbolic and

<sup>4</sup> Janina Nordius, *'I Myself Alone': Solitude and Transcendence....*

<sup>5</sup> From this point on references to *Wolf Solent* by Powys will be indicated as *WS*.

<sup>6</sup> Mihail Bahtyin, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. (trans. Könczöl Csaba) Budapest, 1982. 17.

<sup>7</sup> М. М. Бахтин, *Из предыстории романного слова*. // Бахтин, М. М., Вопросы литературологии и эстетики – Исследования разных лет. Москва, 1975. 408–446; М. М. Бахтин, *Эпос и роман*. // Бахтин, М. М., Эпос и роман. Санкт-Петербург, 2000. 194–232.

<sup>8</sup> М. М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*. // Бахтин, М. М., Собрание сочинений. т. 2. Москва, 2000. 5–175.

<sup>9</sup> Mihail Bahtyin, *François Rabelais művészete....*; М. М. Бахтин: *Дополнения и изменения к 'Рабле'*. // Бахтин, М. М., Эпос и роман. Санкт-Петербург, 2000. 233–285.

<sup>10</sup> Julia Kristeva, *The Bounded Text*. // Kristeva, Julia, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*. (ed. Leon S. Roudiez. trans. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez) New York, 1980. 36–63.

<sup>11</sup> Julia Kristeva, *Word, Dialogue, and Novel*. // Kristeva, Julia, *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*. (ed. Leon S. Roudiez. trans. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez) New York, 1980. 68–72.

<sup>12</sup> *Ibid.* 78–80.

the Imaginary<sup>13</sup>, the mirror stage<sup>14</sup> and the Name of the Father<sup>15</sup>, leading to the concept of the subject as basically a "subject-in-process", coming into being in the process of story-telling<sup>16</sup>. In the meanwhile Kristeva came to associate literature with "breaking up the social concord" by "uttering incest" and claims that "literature and evil" should be understood [...] as the social body's self-defense against the discourse of incest as destroyer and generator of any language and sociality<sup>17</sup>. Such a view of literature and poetic language clearly relates the carnival to the Freudian unconscious and the return of the repressed<sup>18</sup>. The psychoanalytic literary criticism "proper" hallmarked by the name of Peter Brooks<sup>19</sup>, who claims that it is only through "deviance and transgression" that stories become "narratable"<sup>20</sup> at all, embraced the same ideas, thus forming a link with yet another participant in the many-sided contemporary theoretical discourse (or dialogue?). The whole long and involved story of critical influence apparently started with Bakhtin's work on the problems of Dostoyevsky's art, first published in 1929 and seems to have been going on ever since. However, what is most significant for me, is that parallel with and independently from the establishment of this/these new idiom(s), Powys in his fictional work, *Wolf Solent*, first published in the very same year, 1929, also gives a Rabelasian – that is, practically a carnivalesque – reading of Dostoyevsky's *The Brothers Karamazov*, and through that, story-telling and the novel as such. Thus, when I speak of the comparison of the two novels, I actually mean the intricate dialogue of Powys reading Dostoyevsky through Rabelais, and being read, in turn, through Bakhtin and the poststructuralist discourse(s) based on his concepts. Using this theoretical background, I will analyse the two most important points of intersection between the novels: the only direct allusion to *The Brothers Karamazov* in *Wolf Solent* and its symbolic relationship with the possible positions of the speaking subject, and the central thematic element of the (dead) father in the light of a common intertext, *Hamlet*.

---

<sup>13</sup> Jacques Lacan, *The Language of the Self – The Function of Language in Psychoanalysis*, (trans., introduction and notes by Anthony Wilden) Baltimore and London, 1981.

<sup>14</sup> Jacques Lacan, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*. (trans. Erdélyi Ildikó and Füzesséry Éva) // *Thalassa* 4. 1993/2. 5–11.

<sup>15</sup> Füzesséry Éva, *Lacan és az 'apa neve'*. // *Thalassa* 4. 1993/2. 45–61.

<sup>16</sup> Julia Kristeva, *From One Identity to an Other*. // Kristeva, Julia: *Desire in Language – A Semiotic Approach to Literature and Art*. (ed. Leon S. Roudiez. trans. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez) New York, 1980. 124–147.

<sup>17</sup> *Ibid.* 137.

<sup>18</sup> Sigmund Freud, *Civilization and its Discontents*. (ed. and trans. James Strachey) New York, London, 1989.

<sup>19</sup> Peter Brooks, *Psychoanalysis and Storytelling*. Oxford, UK, Cambridge, USA, 1994; Peter Brooks: *Reading for the Plot – Design and Intention in Narrative*. Cambridge, Massachusetts; London, England, 1984.

<sup>20</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot...* 86.

## Carnival, the Rhetoric of Confession and Metaphysical Rebellion

Though, as I have mentioned, there is only one direct allusion in *Wolf Solent* to *The Brothers Karamazov*, in my opinion the context of the two parallel places in the texts establishes such a far-reaching and intricate intertextual relationship between the two novels, that it becomes possible to read them through each other: *The Brothers Karamazov* as one alternative interpretative framework for the later novel and/or *Wolf Solent* as a reading/re-writing of the earlier work. Surprisingly so, since the plot of *Wolf Solent* does not seem to have much in common with *The Brothers Karamazov* at first sight<sup>21</sup>. As far as narration is concerned, as opposed to Dostoyevsky's chronicler – or biographer? – Powys uses third person narration, but the story is told exclusively from Wolf Solent's perspective<sup>22</sup>. The allusion to Dostoyevsky's novel is included in his actual words in a dialogue with his beloved, Christie Malakite:

“The day I left London, from Waterloo Station, I saw a tramp on the steps there.’ As he uttered these simple words he experienced a most curious sensation. It was as if he were smashing with his clenched hand one of those glass coverings which on certain express trains preserve from casual contact the electric bell that has the power of stopping the train. ‘It was a man,’ Wolf went on; ‘and the look on his face was terrible in its misery. It must have been a look of that kind on the face of someone – though *his* sufferers were children, weren't they? – that made Ivan Karamazov “return the ticket”. But all this time down here – *that* was March the third – ten months of my life, I have remembered that look. It has become to me like a sort of conscience, a sort of test for everything I –’ He stopped abruptly; for

<sup>21</sup> The story encompasses exactly one year in the life of the main character, Wolf Solent, a 35-year-old history teacher. After a scandalous moment resulting practically from a nervous breakdown he has to resign from his teaching post in London, where he has lived an uneventful life for 25 years – since his father's death – in an unbreakable union with his mother. Consequently, he has no other choice but to return to his birthplace – the novel starts with his journey home –, where his father is also buried, that is, to remember and come to terms with his and his father's past – and to cut the umbilical cord somehow. He suddenly finds his life animated – maybe too animated – and full of events. To mention only a few of the most dramatic changes: he becomes the secretary of Mr Urquhart and has to produce for him a scandalous (Rabelaisian) history of Dorset, “the land of his father”, while gradually “disinterring” if not his father's corpse, at least the shameful story of his life, which would have a well-deserved place in the history he is actually writing; he falls in love simultaneously with two women diametrically opposed to each other (one the daughter of a grave-digger, the other of an incestuous father), and discovers that he has an illegitimate half-sister.

<sup>22</sup> The effect is as deceptive as the false objectivity of Dostoyevsky's narrator: this narrative technique gives a sense of seeing everything from the inside, washing away the boundaries between the supposedly neutral narrative voice and the consciousness of the fictional character; of a character, who finds himself in several conflicts simultaneously, who oscillates between emotional extremes, who, deeply immersed in a metaphysical discourse, tries to find answers for the basic ontological questions of his condition, a character, who time and again has to face the untenable position of any transcendental ego or mirage of personal integrity. In short, a character whose consciousness can be best described as divided, as Janina Nordius points out in her *'I Myself Alone': Solitude and Transcendence....*

a spasm of ice-cold integrity in his mind whispered suddenly, 'Don't be dramatic now'." (WS 464)

Before making any comments on the text, let me quote the parallel place from *The Brothers Karamazov*, Ivan's words to Alyosha:

"And if that is so, if they have no right to forgive him, what becomes of the harmony? Is there in the whole world a being who could or would have the right to forgive? I don't want harmony. I don't want it; out of the love I bear to mankind. I want to remain with my suffering unavenged. I'd rather remain with my suffering unavenged and my indignation unpeased, even if I were wrong. Besides, too high a price has been placed on harmony. We cannot afford to pay so much for admission. And therefore I hasten to return my ticket of admission. And indeed, if I am an honest man, I'm bound to hand it back as soon as possible. This I am doing. It is not God that I do not accept, Alyosha. I merely most respectfully return him the ticket." (BK 287)<sup>23</sup>

Let me start my analysis with the similarities in the contexts of the parallel places. Ivan's words are uttered in "Book Five: Pro and Contra" of *The Brother's Karamazov*, in the second one of the three inseparably intertwined and probably most hotly debated crucial chapters of the whole novel, "The Brothers Get Acquainted", "Rebellion" and "The Grand Inquisitor"<sup>24</sup>. The three chapters include Ivan and Alyosha's confession-like dialogue the day before Ivan actually takes the fatal step that indirectly leads to his breakdown at the end of the novel: after an ambiguous conversation with Smerdyakov he leaves "for Chermashnya", thus providing an opportunity for the murder to take place. This context raises at least two important issues that will return in *Wolf Solent*. The first one is the possibility of defining the self – the desire of becoming a subject originated by an essential

---

<sup>23</sup> «...А если так, если они не смеют простить, где же гармония? Есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. Я хочу оставаться лучше со страданиями неотомщенными. Лучше уж я овтанусь при неотомщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, хотя бы я был и неправ. Да и слишком дорого оценили вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно. И если только я честный человек, то обязан возвратить его как можно заранее. Это и делаю. Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю.» (Достоевский I 295)

All the references to the English text of *The Brothers Karamazov* are based on the following edition: Fyodor Dostoyevsky: *The Brothers Karamazov*. (trans. and introduction by David Magarshack) London, 1958. From this point on they will be indicated as BK. The Russian original will be given in the footnotes on the basis of the following edition: Ф. М. Достоевский, *Братья Карамазовы*. Vol. 1–2. Тула, 1994.

<sup>24</sup> György Bakcsi, *Dosztójevszkij: A Karamazov testvérek*. // Bakcsi György, *Őt orosz regény*. Budapest, 1989. 341–440; Peter Brooks, *Troubling Confessions – Speaking Guilt in Law and Literature*. Chicago and London, 2000; Katalain Kroó, *Dosztójevszkij: A Karamazov testvérek – Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség*. Budapest, 1991; Чилла Кукучка, *Герменевтическая модель романа прозрения в Братьях Карамазовых*. // Slavica XXVIII. 1997. 85–102.

lack, a void – through story-telling, in a dialogue with the other, let it be a real dialogue, or the internal dialogue with the Other<sup>25</sup>. The second is closely related to the first one: the assertion of the integrity of the self through a metaphysical rebellion against God and the Christian ethic centred around the concepts of love and forgiving, because they seem to be incompatible with the amount of human suffering, and the position of the subject turns out to be untenable in the face of such an irreducible opposition – even if it means self-annihilation. The solution to both issues is given in the self-same brilliantly composed story, in the “poem”<sup>26</sup> “The Grand Inquisitor”. Ivan can define himself as a subject only through telling a story – a story which is, however, essentially intertextual, feeding on the text of the Bible<sup>27</sup>. Following it, Alyosha’s silent kiss – a “plagiarism” (*БК* 309)<sup>28</sup> in Ivan’s words, by which he immediately identifies his story as an archetypal piece of *literature* – has a double function. On the one hand, it is a perfect reply to the hidden rhetoric of any confession<sup>29</sup>: the craving for absolution (and love) that is expressed in both the Grand Inquisitor’s and Ivan’s words, and which are the central concepts of the metaphysical discourse they are just rebelling against. On the other, it identifies Ivan with the Grand Inquisitor and Alyosha with Christ, suggesting that Ivan’s self-definition is perfect, his metaphysical rebellion guarantees the so much desired integrity of his self. However, as Katalin Kroó points out, the character of the Grand Inquisitor and the whole poem as such becomes the embodiment of the irreducible oppositions inherent in the ambivalent nature of the human condition. Thus Ivan’s identification with the Grand Inquisitor – who both identifies himself with Christ, having to speak for him, in the course of their one-sided dialogue, and distances himself from him – becomes nothing else

<sup>25</sup> Anthony Wilden, *Lacan and the Discourse of the Other*. // Jacques Lacan: The Language of the Self – The Function of Language in Psychoanalysis. Baltimore and London, 1981. 157–312.

<sup>26</sup> In the original the word “поема” (“поэма”, Достоевский I 296) is used, which is more adequately translated as an epic poem, referring to the popular Romantic genre that is most directly related to the classical heroic epic. It was born in an era when writing a real heroic epic was already impossible. I consider it important for two reasons: on the one hand, as opposed to a poem it is basically an epic genre, though written in verse form, which corresponds to the narrative nature of the chapter. On the other hand, Bakhtin in his “Эпос и роман” points out both an intricate generic relationship and major differences between the heroic epic and the novel. Let me emphasise the difference in the attitude of the speakers: in the epic poem the story-teller speaks about the heroes of the distant past with unquestionable veneration, while the everyday characters of a novel are too close to the speaker for such an attitude. He is too familiar with them and by definition must assume a half-serious, half-comic attitude, in which irony plays a major role. Ivan’s position as the narrator of “The Grand Inquisitor” – which he himself calls a “поема”, though it is obviously not written in verse – shows an extremely ambivalent mixture of the two attitudes.

<sup>27</sup> Katalain Kroó, *Dosztójevszkij: A Karamazov testvérek*.... 49–55.

<sup>28</sup> “Литературное воровство!” (Достоевский”: I. 315)

<sup>29</sup> Paul de Man, *Az olvasás allegóriái*. (trans. Fogarasi György) Szeged, 1999; Peter Brooks: *Troubling Confessions*....

but the affirmation of his own inherent division and dilemmas<sup>30</sup>. As the Elder Zossima's prophetic words point out at the beginning of the novel:

"If you can't answer [this question] in the affirmative, you will never be able to answer it in the negative. You know that peculiarity of your heart yourself – and all its agony is due to that alone. [...] God grant that your heart's answer will find you still on earth, and may God bless your path!" (BK 78-79)<sup>31</sup>

Thus all his "insights" turn out to be only temporary<sup>32</sup>, they become discredited in the next moment. Katalin Kroó claims that at the trial his final revelation is that his dilemmas or binary oppositions cannot be resolved rationally or merged into a synthesis, only irrationally, "taking the cross" knowing that the sacrifice cannot be logically explained<sup>33</sup>. Even if it is so, up to that moment all through the novel Ivan keeps oscillating between extremes, hesitating and acting too late – the most obvious example can be his decision to wait till morning before he takes Smerdyakov's money, the final evidence, to the public prosecutor and thus to give time to Smerdyakov to commit suicide and make Ivan's confession (and sacrifice) at the trial meaningless. The ambivalent situation, the indecision, standing at the limbo lead to his mental breakdown – his symbolic death? – at the end of the novel, with only the hope remaining that he will recover.

The allusion to *The Brothers Karamazov* can be found in a no less crucial chapter of *Wolf Solent*, though relatively closer to the end of the novel, in its last third. It is in the chapter "Mr Malakite in Weymouth", in which Wolf Solent, newly married to the beautiful Gerda, who resembles a Greek goddess but is far from being intellectual, makes an abortive attempt to consummate his love for Christie, the ephemeral, child-like, almost androgynous and highly intellectual daughter of the keeper of the local bookshop, Mr Malakite. The latter allegedly had an incestuous love-affair with his elder daughter, Christie's sister, who even gave birth to a daughter as a result. The question of committing adultery or not is one of the two issues that Wolf regards as central to keeping the integrity of his self – the other is that of writing the scandalous *History of Dorset*, which for him equals selling his soul to the devil, embodied by Mr Urquhart, his commissioner. In this chapter he resolves the conflict by "having it both ways" (WS 466), as Christie says reproachfully: he gets the girl half undressed in her bedroom, then suddenly sees the "countenance of the man on the Waterloo steps" (WS 459) in the looking-glass

<sup>30</sup> Katalain Kroó, *Dosztójevszkij: A Karamazov testvérek...* 49-55.

<sup>31</sup> «Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца; и в этом вся мука сго. [...] Дай вам Бог чтобы решение сердца вашего постигло вас еще на земле, и да благословит Бог пути ваши!» (Достоевский: I. 105)

<sup>32</sup> Paul de Man, *The Rhetoric of Temporality*. // de Man, Paul: *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. (introduction by Wlad Godzich, second, revised edition) London, 1983. 187–228.

<sup>33</sup> Katalain Kroó, *Dosztójevszkij: A Karamazov testvérek...* 60.

opposite the bed and must realise that it is his own image. He gets so shocked at the idea that by making love to Christie he may finally ruin his life and shatter his self-respect – the core of his identity, being able to think of himself as morally superior to others, as a Christ-like figure partaking in some cosmic fight against Evil – that the next thing he is conscious of is the girl already fastening up her hair. Since she is not exactly womanly, at the age of 25 living with her father, practically ostracised in a little, closed community, it means that she misses probably her one and only chance to be made love to, in her words “to know what she shall never know now” (WS 467). Wolf’s immediate reaction is that he “ha[s] hurt her feelings [...] in the one unpardonable way” (WS 461) – has caused her suffering; consciously in the name of the Christian ethic that forbids adultery and causing suffering to his wife, Gerda; unconsciously in a desperate, irrational and rather selfish attempt at defending his personal integrity. Before and after the unfortunate incident they talk of the book Christie is actually writing, *Slate*. Characteristically, first she openly discusses with him how she wants it to be “real” and how she was inspired to write it because male writers do not dare “to enjoy writing outrageous things”, they write about them only “from artistic duty”, which is “disgusting” (WS 454). It reveals that whereas Wolf considers writing the “Rabelaisian” *History of Dorset* immoral, Christie chooses this perspective because in her opinion that is the only acceptable one for grasping a sense of reality (WS 454). In the following chapter, entitled *Slate*, he actually manages to peep into the book, which Christie decides never to show him after their failed attempt at making love, realising that the man she has considered her soul-mate, has not the faintest idea about who she really is – or if he has, that identity would be unacceptable for him. The single page he can read before the girl discovers him describes a barely veiled incestuous scene between father and daughter, narrated in the first person by the girl. It just cannot be decided whether Christie only lets her imagination loose, or with the help of that imagination identifies with her late sister, or actually talks out of first-hand experience. The whole scene is permeated by ambiguities of intent and feeling which the story-teller apparently enjoys to a great extent. Thus the whole context, just as in the case of *The Brothers Karamazov*, is focussed on the issue of personal integrity, intertwined with the themes of the subject, story-telling and morality. Wolf Solent tries to define himself by implicitly identifying with Ivan Karamazov as one of his fictional doubles. His case is both similar to and different from Ivan’s: on the one hand both of them identify with characters – Ivan Karamazov and the Grand Inquisitor, respectively – who are divided in themselves and thus embody their own dilemmas instead of giving an image of personal integrity; on the other hand, whereas Ivan *creates* a story using intertextual references, Wolf rather *evokes* an already written one and lets it speak for itself. This is characteristic of both the “only written text” he produces in the novel, *The History of Dorset*, which is a compilation, and the heavily intertextual text of the whole novel, which is narrated exclusively through his consciousness. The latter abounds in allusions, Wolf keeps

thinking in terms of literary texts, as if they were "life framed... framed in room-windows... in carriage-windows... in mirrors... in our 'brown studies', when we look up from absorbing books... in waking dreams..." (WS 91) In the text he generates he regards only the style as his own:

"This style had been his own contribution to the book; and though it had been evoked under external pressure, and in a sense had been a *tour de force*, it was in its essence the expression of Wolf's own soul – the only purely aesthetic expression that Destiny had ever permitted to his deeper nature." (WS 330)

In the course of the novel Wolf has to realise that he and his father could have a more than rightful place in *The History* because of their scandalous and immoral life, and while writing the book he has to identify himself to a great extent with Mr Urquhart, his commissioner, for whom *The History* is a thinly veiled apology for his homosexual attraction to his previous secretary. Still, as it turns out from his words above, he actually comes to enjoy writing the book – that is, looking at things from a Rabelaisian perspective. Consequently, the book becomes Wolf's own story to a certain extent, just as *Slate* is a story of self-definition for Christie. These two stories of the subject, meant to be self-definitions, are counterpoints in the sense that one of them is pronouncedly original, while the other is heavily intertextual – a compilation – but they are also connected by the (forced or voluntary) Rabelaisian perspective of the narrator. As a result, storytelling in the novel is represented as basically carnivalesque, subversive and a rebellion against accepted norms, like for Kristeva and Brooks. It becomes synonymous with confessing sins, characterised by the inherently ambiguous double rhetoric of all confessional writing<sup>34</sup>: it is both the enjoyable exposure of the hidden self (shameful events, unconscious desires, repressed memories, such as incest, homosexuality, adultery and fathering bastards) and a plea for absolution – just as Wolf's words about Ivan Karamazov are aimed at nothing else but gaining forgiveness for the "unpardonable sin" committed against Christie. However, in the discourse of the novel forgiving as such, just as for Ivan Karamazov, proves to be impossible. This is the moment when the analysis has returned to its starting point: to the metaphysical rebellion that is expressed in Ivan's words and its relevance to *Wolf Solent*. And this is the moment when another central element in both novels, the (dead) father as an embodiment of the Father, against whom they rebel, cannot be avoided any more.

### Hamlet, Yorick, and the Name of the Father

I have already mentioned that intertextuality is characteristic of both novels, though to a different extent. There is one very important intertext, however, which is mentioned in both works, and which posits these stories of sons and

---

<sup>34</sup> Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*; Peter Brooks: *Troubling Confessions...*

fathers as re-writings of one particular text: Shakespeare's *Hamlet*. The play itself has been subject to interpretations and reinterpretations for centuries, but let me emphasise here the surprising correspondence between Bakhtin's interpretation and both Freudian and Lacanian psychoanalytic readings of the text as a starting point for analysis: all three of them interpret the play as a re-staging of *Oedipus Rex* and the tragedy of Oedipal desires – the desire to be loved by the mother and kill the father<sup>35</sup>. And who was this father in *Hamlet*? A glorious embodiment of all virtues and manly beauty, at least according to Hamlet's comparison between him and Claudius in the famous closet scene, who comes back to warn his son to "remember him" (Act I/5/91)<sup>36</sup> and to take revenge in his name for "incest and adultery" (Act I/5/41), and later, to utter the imperative "do not forget" (Act III/4/111) and thus to prevent Hamlet's revenge from taking the wrong path by committing matricide. In Lacanian terms he is the perfect embodiment of the symbolic Name of the Father, the Law that censors and prohibits carrying out the transgressive desires of the unconscious, among them the most universal, incest<sup>37</sup>. In terms of religious philosophy, he is an avatar of the Father as remembrance, of a religion that is based on keeping in mind the sacred Law of God<sup>38</sup>. He is associated with revenge and punishment, whereas it is the New Testament figure of Christ who connects the concepts of confession, forgiving *and* forgetting, and thus redemption<sup>39</sup>. To this glorious father figure apart from Claudius, there is also another counterpoint in the play: the figure of Yorick, the king's jester, mentioned in the famous gravedigger scene. Hamlet, taking his skull in his hand, remembers how Yorick "has borne [him] on his back a thousand times" (Act V/1/193-194), probably in their games, just as a playful father does with his beloved son. And Hamlet, in his most carnivalesque moments of feigned madness, acting the fool, the clown, proves to be a faithful son of this "second father" as well – the father,

<sup>35</sup> In their opinion Hamlet's hesitation to kill Claudius is caused by the fact that Claudius, by killing King Hamlet, has acted out Hamlet's own secret desire rooted in their rivalry for Gertrude's love. Consequently, he actually identifies emotionally with Claudius, and thus patricide – which becomes possible and justified because Claudius is not his real father, after all, and he should take revenge on the murderer – would equal suicide at the same time. Cf. M. M. Бахтин, *Дополнения и изменения к 'Рабле'*. 242–243; Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*. The Pelican Freud Library. Vol. 4. (ed. Angela Richards, trans. James Strachey) Harmondsworth, 1976. 366–368; Jacques Lacan, *Részletek a Hamlet-szemináriumból*. (trans. Kálmán László) // *Pszichoanalízis és irodalomtudomány – Szöveggyűjtemény*. (ed. Bókay Antal és Erős Ferenc) Budapest, 1998. 402–410.

<sup>36</sup> This and all further references to the play are given on the basis of the following edition: William Shakespeare, *Hamlet*. // Shakespeare, William, *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London, 1982. 799–831. In the rest of the study their exact place will be indicated right after the quotation in brackets.

<sup>37</sup> Jacques Lacan, *The Language of the Self...* 41.

<sup>38</sup> Harald Weinrich, *Léthe – A felejtés művészete és kritikája*. (trans. Mártonffy Marcell) Budapest, 2002. 52.

<sup>39</sup> *Ibid.* 242–246.

who is emblematic of breaking all kinds of conventions<sup>40</sup> as opposed to his real father, the king.

The parallels between *Hamlet* and *The Brothers Karamazov* have been pointed out repeatedly by analysers<sup>41</sup>. Freud himself, in his approach from a psychoanalytic point of view, sees the text – not too surprisingly – as, beside *Hamlet*, the other classical re-enactment of the Oedipal conflict in literature<sup>42</sup>. The symbolic and universal nature of the patricide in the novel is emphasised by Ivan's often quoted words at the trial:

"It was he [Smerdyakov] and not my brother [sic! Smerdyakov is his brother, after all] who murdered my father. He murdered him, and I told him to do it. Who doesn't wish his father dead?' [...] 'I'm afraid that's the trouble that I'm in my right mind – and in the same vile mind as yourself and all these – ugly faces!' he turned suddenly to the public. 'My father has been murdered and they pretend to be horrified,' he snarled with furious contempt. 'showing off before one another! The liars! They all wish their fathers dead. One reptile devours another... If there had been no murder of a father, they'd all have got angry and gone home in a bad temper... Circuses! "Bread and circuses!" Still I, too, am one to talk!" (BK 807)<sup>43</sup>

The first major difference between *Hamlet* and *The Brothers Karamazov* is that in the novel the son(s) are actually guilty in killing not a symbolic substitute, but the real father. The patricide is committed by a real – though illegitimate – son, Smerdyakov, while another son, Mitya, who actually was saved from committing the crime himself only by a miraculous hair's breath, is accused of it and is – erroneously – found guilty by the law, and a third one, Ivan, feels so much guilt for desiring his father's death and becoming the "intellectual father" of the crime through his dialogues with Smerdyakov, that he almost loses his mind. The second difference of outstanding importance is inherent in the father figure, Fyodor Pavlovich himself. As Peter Brooks claims, "[s]ince we are dealing here with the killing of the loathsome father of the Karamazov clan, psychic parricide – the wish if not the deed – abounds, and can be activated in any instance of interrogation or accusation to gain the effective power of the deed"<sup>44</sup>. What makes him so

<sup>40</sup> Mihail Bahtyin, *François Rabelais művészete...*; Szabolcsi Miklós, *A clown mint a művész önarcképe*. Budapest, 1974.

<sup>41</sup> György Bakcsi, *Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek*. 341–440; Peter Brooks, *Troubling Confessions...*

<sup>42</sup> Sigmund Freud, *Dosztojevszkij és az apagyilkosság*. (trans. Ülkei Zoltán) // Freud, Sigmund, *Művészeti írások. Művei IX*. (ed. Erős Ferenc) Budapest, 2001. 292–295.

<sup>43</sup> «„Убил отца он [Смердяков], а не брат. Он убил, а я [Иван Карамазов] его научил убить... Кто не желает смерти отца?" [...] „То-то и есть, что в уме... и в подлом уме, в таком как и вы, как и все эти... р-рожи! – обернулся он вдруг на публику. – Убили отца, а притворяются, что испугались, - проскрежетал он с злостным презрением.. – Друг пред другом кривляются. Лгуны! Все желают смерти отца. Один гад съедает другую галину... Не будь отцеубийства – все бы они рассердились и разошлись злые... Зрелищ! 'Хлеба и зрелищ!' Впрочем, ведь и я хорош!"» (Достоевский: II. 400)

<sup>44</sup> Peter Brooks, *Troubling Confessions...* 56.

“loathsome”? From the beginning of the novel he is referred to as a “clown” with the addition of different modifying words – sometimes as simply “old” (BK 40), but in the introductory chapter about him as “ill-natured” (BK 4)<sup>45</sup>. He could easily be seen as a re-writing of the carnivalesque second father figure in *Hamlet*, Yorick, but in the traditionally ambivalent figure of the clown the balance is pushed rather on the destructive side, though the ambivalence of the serious and comic is still present in him, as the following excerpt testifies:

“Karamazov learnt of his wife’s death when he was drunk and, it is said, rushed out into the street, and, raising his hands to heaven in his joy, began shouting: ‘Lord, now lettest thou thy servant depart in peace!’ According to others, he sobbed aloud like a little child, so much so that, it is said, people were sorry to look at him in spite of the disgust he inspired. Quite likely both versions are true, that is to say, that he rejoiced at his release and wept for her who had given him his freedom – at one and the same time.” (BK 6)<sup>46</sup>

The sight of him gives rise to ambivalent feelings, just as his own behaviour combines paradoxical elements: he is crying and giving Hosanna out of joy, he is drunk but speaks the elevated Church Slavonic of the Bible, which sounds from his mouth like swearing instead of expressing piety, like a parody. He represents the body and fulfilling desires without regard to other people’s suffering – following the pleasure principle to the degree of obscenity. Instead of embodying the Law, he is pronouncedly immoral – he hits rock bottom probably when fathering Smerdyakov on the idiotic and unconscious “Stinking Lizaveta”, the “saintly fool” (BK 111)<sup>47</sup> of the town. He also takes pride in his excesses: he revels in shameless self-exposure, he is “the master of the abject confession – confession from abjection, confession of abjection [...] whose whole mode is one of both calculated and uncontrollable self-abasement”<sup>48</sup>. This attitude results in a series of scenes, each of which can be taken as parodistic of the officially accepted – or blasphemous of the sacred, just as the one in the monastery. A world, in which the Name of the Father, Law and Power are embodied by such a father, a most disgusting mixture of Yorick and Claudius, is definitely “out of joint” (Act I/5/189). For me the public prosecutor’s sharp contrast between Hamlet and Mitya Karamazov is totally mistaken:

<sup>45</sup> In the original “злой шут” (Достоевский: I. 36), where the adjective also means “evil”.

<sup>46</sup> «Федор Павлович узнал о смерти своей супруги пьяный; говорят, побежал по улице и начал кричать, в радости воздевая руки к небу: „Ныне оипушаеши”, а по другим плакал навзрыд, как маленький ребенок, и до того, что, говорят, жалко даже было смотреть на него, несмотря на все к нему отвращение. Очень может быть, что было и то и другое, то есть, что и радовался он своему освобождению и плакал по освободительнице – все вместе» (Достоевский: 38)

<sup>47</sup> „Юродивая” (Достоевский: I. 135). On this very special Russian phenomenon: Ю. М. Лотман: *Культура и взрыв*. Москв, 1992.

<sup>48</sup> Peter Brooks, *Troubling Confessions....* 73.

"... the pistol is the only solution and there is no other, but *there* – I don't know whether Karamazov thought at that moment "*what will happen there*" or whether Karamazov could, like Hamlet, think of what would happen there. No, gentlemen of the jury, they have their Hamlets, but so far we still have our Karamazovs!" (BK 844-845)<sup>49</sup>

As opposed to the differences mentioned above, let me emphasise a major similarity here: the brothers, just as Hamlet, have to face reality, with all its ambiguities, with the desires of the body, with the basically carnivalesque aspects of human existence embodied by their father as being their own part – but without the original carnivalesque laughter which was universal and an announcement of rebirth after destruction. Maybe they are all too much like Hamlet in realising that patricide in their case would mean suicide, as well, just as for him. The problem with Fyodor Pavlovich is not that he is satanic – but that he is all too human. It is not by chance that the trait that connects all of his sons with him is that they are "sensualists" (BK 105) and lovers of life and that Ivan understands that Smerdyakov is not a fool or an idiot, when the latter points out how very similar to his father Ivan is:

"That will never be. You're much too clever, sir. You're fond of money. I knows that. You also like to be respected [...] you likes women, beautiful women, too much, but what you likes most of all is to live in peace and comfort and not to have to bow and scrape before no one – that most of all. You won't want to spoil your life forever by disgracing yourself like that in court. You, sir, are more like Mr Karamazov than any of his other children. You've got the same soul as he, you have, sir." (BK 743)<sup>50</sup>

From this perspective his confession at the court is nothing else but his self-assertion that he is different from his father. In another section Mitya identifies *simultaneously* both with Hamlet and Yorick, as if only to emphasise the carnivalesque ambiguity of all his – and human – existence: "I feel sad, I feel sad, old man. Remember Hamlet? "Alas, poor Yorick, I knew him, Horatio!" Perhaps Yorick that's me. Yes, I'm Yorick now, and a skull afterwards." (BK 478)<sup>51</sup> By identifying with Yorick, he also points out indirectly his basic similarity to his

---

<sup>49</sup> «...пистолет единственный выход, и нет другого, а там – я не знаю, думал ли в ту минуту Карамазов, «что будет там», и может ли Карамазов погамлетовски думать о том, что там будет? Нет, господа присяжные, у тех Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы!» (Достоевский: II. 435)

<sup>50</sup> «„Не может того быть. Умны вы очень-с. Деньги любите, это я знаю-с, почет тоже любите [...] прелесь женскую чрезмерно любите, а пуше всего в покойном довольстве жить и чтобы никому не кланяться – это пуше всего-с. Не захотите вы жизнь навеки испортить, такой стыд на суде принять.. Вы, как Федор Павлович, наиболее-с, изо всех детей наиболее на него похожи вышли, с одною с ними душой-с.“» (Достоевский: II. 340)

<sup>51</sup> «„Грустно мне, грустно, Петр Ильич. Помнишь Гамлета: 'Мне так грустно. так грустно, Горацио... Ах, бедный Иорик!' Это я, может быть, Иорик и есть. Именно теперь я Иорик, а череп потом.“» (Достоевский: II. 94)

father, the clown. His way to overcome what is unacceptable for the official discourse and his own conscience – that is, to assert himself as different from his father – is to take his punishment voluntarily for a crime he did not commit. Alyosha, who behaves like a monk even after leaving the monastery, is not even seriously tempted to transgress the limits of official norms – in fact, of a much higher religious morality – apart from the short scene at Grushenka's after the Elder's death. Smerdyakov, when he comes to the full realisation of who he is, commits suicide. Concerning the conscious level of individual development and self-definition, the carnivalesque, the subversive, the breaking of the law is rejected in the name of (Christian) morality. Where it still unquestionably persists as an unalienable aspect of reality, is in the dialogic structure of the novel as such – in the constant polyphonic discourse of the contrasting tunes<sup>52</sup>, in the transgressive intertextual references acquiring an almost unavoidably parodistic nature<sup>53</sup>, in the “textual unconscious”, if you like.

*Wolf Solent* seems to be a much more dramatic rewriting of *Hamlet* even at first sight: the father is dead for 25 years at the beginning of the story, he is a ghost of the dim and distant past. There is no talk of murder, and if the son wants to do away with him, that only in one sense: by coming to terms with the father's lack, first, and then with his memory. This father does not call for revenge, rather for understanding, like a mystery<sup>54</sup>, solving, like a riddle, or deciphering, like a sign. He is nothing else but language, signifiers which, instead of trying to cover up the absence of the father, rather emphasise it: his name, an early reference to him in the novel as a “byword for scandalous depravity” (*WS* 14), a headstone in the cemetery with the inscription “Mors est mihi vita” (*WS* 29) and his last words, “Christ, I've enjoyed my life!” (*WS* 31), reported by Selena Gault, one of his lovers. If he haunts his son, it is only because actually Wolf Solent is in search of him. When he returns to his native land, he first visits Selena Gault, who not only takes him to his father's grave, but also passes on the deathbed message, the last words mentioned above. And the son makes a solemn oath not to forget (*WS* 30). In this form, without an object, literally repeating the Ghost's words in the closet scene of *Hamlet*. It takes Wolf almost the whole of the novel to decipher the message he has

<sup>52</sup> М. М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*.

<sup>53</sup> Ю. Н. Тынянов, *Достоевский и Гоголь (к теории пародии)*. // Тынянов, Ю. Н., *Литературная эволюция – Избранные труды*. (ed., introduction and notes by Вл. Новиков) Москва, 2002. 300–339.

<sup>54</sup> The whole novel abounds in Gothic elements, such as Mr Urquhart's mysterious castle, his devilish appearance, his murderous-looking servant, the mysterious death of his previous secretary, Redfern, Wolf's classic Gothic fear of losing his identity embodied in being prosecuted by “real” and “fictional” doubles, his feeling of being haunted by ghosts and later of turning into a ghost himself and the rumour, that Mr Urquhart is planning to kill him, just as he has killed Redfern. In this sense, the Gothic, as a genre, could form another shared intertext – or metatext – for *Wolf Solent* and *The Brothers Karamazov*. The latter's indebtedness to a famous English Gothic novel, *The Mysteries of Udolpho* by Ann Radcliffe, is pointed out by Fetyukovich in his speech at the trial. About the Gothic as a genre cf. Botting, Fred, *Gothic*. London, 1996.

promised to remember in a long series of misreadings. He obsessively visits his father's grave in moments of crisis and engages in imaginary dialogues with his skull – dialogues replete with direct and indirect references to the gravedigger scene in *Hamlet*<sup>55</sup>, one of them being the famous "Alas, poor Yorick" quoted above by Mitya Karamazov and having acquired a special role in the English tradition as a direct reference to another work, Laurence Sterne's *Tristram Shandy*, another often mentioned "classically" carnivalesque intertext of the novel. The skull – the father – becomes a strange mixture of Yorick, the king's jester, Yorick, the don Quixotic parson in *Tristram Shandy*, Yorick, the traveller running away from death by story-telling in *A Sentimental Journey*, and Fyodor Pavlovich Karamazov, the "ill-natured" clown, to form a cynical, grinning and grimacing double/other for Wolf. He describes their "relationship" during their longest "dialogue" in the following terms:

"...he found himself engaged in a passionate dispute with his father. It was as if the dispute were actually going on down at the bottom of that grave; and though he still found himself calling William Solent 'Old Truepenny', he felt as if he had become a lean worm down there, in the darkness of that hollow skull, arguing with it, arguing with what remained still conscious and critical, although lost 'in the pit'." (*WS* 325)

The scenes, to a certain extent, also parallel Ivan's dialogues with the devil, and in the same way, become emblematic of the conflict and division within the main character. Whatever the conflict is, this imaginary double, this "grinning skull", a constant reminder of mortality – just as the inscription on the headstone, which shows death in a continuum with life – argues for snatching at sensual pleasures and laughs at moral scruples. It gives an exact counterpoint to the mother's discourse, which always defends the officially accepted social norms, or at least aims at keeping up appearances. All this coming from the symbolic death's head in the name of enjoying life to the full. What can be more of a carnivalesque hybrid image? What can be more of an embodiment of ambiguity?

The interpretation of this father figure in Lacanian terms seems to be extremely difficult. The aim of Wolf's return is a quest for the metaphor of the Name of the Father, to serve as the place where he could fly from his mother<sup>56</sup>. As Wolf claims: "He had come to Dorset ... he knew it well enough now ... to escape from her [his mother], to mix with the spirit of his father in his own land" (*WS* 543). The figure of the father, or the Name of the Father, once he finds it, is meant to free him from his unconscious incestuous desire already come true, from his far too close and almost suffocating relationship with his mother. As opposed to the Oedipal triangle(s) of Hamlet, Gertrude and King Hamlet/Claudius in *Hamlet* and its re-enactment by Mitya, Grushenka and Fyodor Pavlovich in *The Brothers*

<sup>55</sup> This is why it is more than a pun that he marries Gerda, the gravedigger's daughter.

<sup>56</sup> Füzesséry Éva, *Lacan és az 'apa neve'*. 51.

*Karamazov*, Wolf and his father were never rivals for the mother's love: the son has been the sole target of all her affections probably since before the father's death. The function of the Name of the Father would be preventing further transgression of the Law here. However, his quest seems to be futile: the story of the father, which Wolf reads as his own, once deciphered, turns out to be nothing else but breaking the law, its reading involves adultery, homosexual desires, suicidal drives and via the connection with Mr Malakite, incest – the most fundamental transgression the Name of the Father as law is supposed to protect from, the transgression Wolf is actually trying to escape from. William Solent, finally dying in a workhouse, probably even outdoes the old Karamazov in self-abasement. No wonder that this reading of the metaphor of the Name of the Father is coupled with a sense of complete disintegration of the self and a reunion with the mother: "He had no longer any definite personality, no longer any banked-up integral self. Submission to Urquhart had killed more than self-respect. He could never have gone over to his mother like this if his 'mythology' had survived. He could feel now that greedy kiss of hers upon his lips!" (WS 543) "Submission to Urquhart" – as I mentioned above, is for Wolf Solent one of the two cornerstones of keeping his personal integrity. By the end of the novel he not only finishes his scandalous *History of Dorset*, but, what is more important, accepts the money Mr Urquhart has promised for it. Earlier he decided not to do so, since he thinks that rejecting the money could save him from the appearance of selling his soul – and by this time metaphorically the book equals his soul, because through his personal style he has made it a story of his own. Mr Urquhart was a friend of his father – an alter ego of his father? – just as Mr Malakite, and they are thought to have "corrupted" him. Thus the situation becomes absolutely paradoxical: by succumbing to Mr Urquhart's temptation, as opposed to the brothers Karamazov, he cannot assert his identity as different from his father's, but identification with him – the Name of the Father – leads to absolute transgression and disintegration, a reunion with the mother. This is apparently a dead-end – marked by a scene that can be only interpreted as Wolf's symbolic death – after which the story can move on only by the re-enactment of the missing deathbed scene of Wolf's father – the coda or closure, which is traditionally the moment of reckoning, which makes a (life-) story meaningful and "transmissible"<sup>57</sup>. This time it is Mr Malakite who is dying and in his final vision he transmits the second half of the message, without which the first half, "Christ, I've enjoyed my life", leads to a closure, a dead-end, a short-circuit that makes interpretation, story-telling (and life) impossible. The clue he gives is one single word, "Forget!" (WS 595) Again, without an object, it seems to refer rather to the general ability of forgetting, just as Wolf's promise at the very beginning. Here, practically at the end of the novel, forgetting is suggested after the analytic procedure of working through – remembering the father's story, bringing

---

<sup>57</sup> Peter Brooks, *Reading for the Plot....* 28.

back the repressed memories –, which is carried out by the subsequent repetitions and returns of the text, to use the analogy applied by Peter Brooks<sup>58</sup>. It is nothing else but the forgetting of a fixed meaning, a forgetting, which, on the one hand, reveals the true nature of the sign and the Symbolic, on the other hand “also uncloses, suggesting that novels, like analyses, may in essence be interminable”<sup>59</sup>. Without this forgetting, without the opening up of a new gap after an apparent dead-end it would be impossible to carry on – with the story or with life –, but it also undermines any “univocal” or „final” interpretation. On the other hand, the word that is *not* uttered in this scene is at least as important as the one that is. Probably most readers would, and Wolf definitely does, expect an incestuous father who is dying probably because he has been pushed off the stairs by his younger daughter, Christie, in an act of self-defense, to ask for *forgiveness* on his deathbed. One explanation for the missing word is given by Wolf Solent at the very end of the novel – and an explanation, which strangely echoes Ivan Karamazov’s words, again: “‘But to *forgive for oneself* is one thing,’ he thought. ‘To forgive for others... for innocents... for animals... is another thing? Barge [a young pupil he teaches at school] is an innocent; so it may be permitted to *him* to forgive. I am not an innocent. [...] I know too much’” (WS 617). The ability of forgetting seems to be the only device that makes Wolf able to cope with two mutually exclusive experiences and with the inherently carnivalesque aspects of life. An excellent example for such a successful incorporation of everything that the carnivalesque can stand for – unconscious, repressed desires, transgression and the subversive nature of artistic creation – as one unalienable aspect of everyday reality, is given in the very last pages of the novel. After finally having been able to say good-bye to his father’s grave – a sign of having come to terms with the carnivalesque he embodies – Wolf Solent is going home at sunset when he first sees a field which becomes a “floating sea of liquid, shining gold” (WS 629) and then passes “behind the pigsty” (WS 633). He would like to believe that the first experience, this visionary “epiphanic moment” of “self-abandoned transcendental solitude”, to use Janina Nordius’s terms<sup>60</sup>, is really his “ultimate vision” (WS 630), the image that closes the tedious procedure of (mis)reading and rereading with a final word. However, the Rabelaisian inverted perspective provided by the angle of vision from behind the pigsty makes him realise that he has to resign himself to the basically paradoxical nature of his own consciousness and the “multiverse”<sup>61</sup> he lives in. The last page of the novel – what with elevated epiphanic moments of transcendental visions – leaves Wolf Solent standing at the gate of his house and with a sentence implying that the story simply must go on: “Well, I shall have a cup of tea” (WS 634).

---

<sup>58</sup> Ibid. 140.

<sup>59</sup> Ibid. 212.

<sup>60</sup> Janina Nordius, *'I Myself Alone': Solitude and Transcendence...* 41.

<sup>61</sup> Ibid. 31.

## Conclusion

The very fact that in the only direct allusion to *The Brothers Karamazov* Wolf Solent refers to the novel through Ivan's character and his words, implies that for him, as for most readers, it is basically Ivan's story— as opposed to the narrator's assertion in the "To the Reader" chapter that *The Brothers Karamazov* is "the biography of [his] hero, Alexey Fyodorovich Karamazov" (BK xxv)<sup>62</sup>. Ivan Karamazov in the context of the whole novel becomes one of Wolf Solent's most important fictional doubles. The most significant connecting elements between them seem to be their inner conflict and division, their metaphysical rebellion against the Father (God) whose Law is not acceptable any more, and their guilt and confession without(?) faith in forgiving. In my opinion all these aspects are related to a basic inability to cope with the ambiguities, the carnivalesque aspects of reality – and here I use it as an umbrella term again, to cover all its potential "synonyms" in psychoanalytic and/or poststructuralist discourses – which are primarily embodied in the clown-like father figure in both novels. In *The Brothers Karamazov* on the "conscious" level of the text these ambiguities are rejected, they are prominently present, however, in the dialogical nature of the narrative. This is the reason why the novel is characterised by a certain degree of openness – as Bakhtin claims, the dialogue and polyphony place Dostoyevsky's texts outside time, in eternity<sup>63</sup>. The mirroring facets of intertextuality can also be seen as a parallel phenomenon, creating a sense of spatial infinity<sup>64</sup>. *Wolf Solent* by the end of the novel more or less successfully incorporates these ambiguities as unavoidable on all levels of the text. The main character, Wolf Solent, consciously accepts the paradoxical nature of the human condition and finds the ability of *forgetting* as a possible solution for transcending irreducible oppositions. It makes reading and story-telling interminable, giving space to ironic distancing from discredited "final" readings, which would close story-telling – and thus the formation of the subject-in-process, leading to a symbolic death. In this case the simultaneous contradictory tones of the heavily dialogic and intertextual narrative, which are transmitted through one divided (or rather fractured?) narrative consciousness, do not counter the "conscious" level of the text, but are rather symptomatic of it. The consciously carnivalesque becomes the main structuring principle of the literary text – transgression finds a law for itself, to use Kristeva's terms, and comes to be celebrated as the only way to grasp a Protean reality, identity and life in the flow, in process – if that is possible at all – by grasping the unconscious and irrational. Ivan Karamazov, trying to overcome the "peculiarity of [his] heart", aggressively tries to bring his story to a closure, that is, to fix his identity, by getting rid of the Father first by his metaphysical rebellion, then by his confession to murder at the

<sup>62</sup> «От автора»: «жизнеописани[е] героя моего, Алексея Федоровича Карамазова» (Достоевский: I. 31).

<sup>63</sup> М. М. Бахтин, *Проблемы творчества Достоевского*.

<sup>64</sup> Ю. М. Лотман, *Культура и взрыв*. 112-117.

trial – and is left at the end of the novel hanging between life and death. No wonder, since “in Dostoyevsky’s poetics the finite nature of an identity is a serious illness, whose symptom is the artistic inauthenticity of the character”<sup>65</sup>. Wolf Solent, having already lost the Father, is on a more or less successful, typically Modernist quest for him, as a fixed point of reference on which to pinpoint his identity. He finds instead a carnivalesque clown of a father – a constantly shifting reference, a floating signifier – and almost “dies” of his disappointment, but finally seems to be able to acquire a positive attitude (not without a good sense of humour) towards the unavoidable constant reinterpretation of the reality surrounding him and his own self, pointing much rather towards postmodernism. He has to realise that his “cosmic struggle against Evil” is on a much smaller scale than he had thought – he comes to see his metaphysical rebellion in an ironic light: the tragic figures of Hamlet and Ivan Karamazov gain a carnivalesque, comic and downgraded, but very human reincarnation in him. As he himself puts it:

“That sense of supernatural struggle going on in the abysses, with the Good and the Evil so sharply opposed, had vanished from his mind. To the very core of life, things were more involved, more complicated than that! The supernatural itself had vanished from his mind. [...] What was left to him now was his body. [...] And floating around his body, was his *thought*, the ‘I am I’ against the world. [...] ‘There is no limit to the power of my will,’ he thought, ‘as long as I use it for two uses only ... to forget and to enjoy! Ha, old Truepenny, am I with you at last? [...] ‘If I can’t enjoy life,’ he thought, ‘with absolute childish absorption in its simplest elements, I might as well never have been born!’” (WS 631–632)

### Works Consulted

- BEZECZKY (szerk.) 1990: Bezeckzy Gábor (szerk.), A jelentésteremtő metafora. Helikon – Irodalomtudományi Szemle. XXXVI. 1990/4.
- BÓKAY 1998: Bókay Antal and Erős Ferenc, ed., Pszichoanalízis és irodalomtudomány – Szöveggyűjtemény. Budapest. 1998.
- BÓKAY 1997: Bókay Antal, Irodalomtudomány a modern és posztmodern korban. Budapest, 1997.
- BOTTING 1996: Botting, Fred, Gothic. London, 1996.
- CULLER 1997: Culler, Jonathan, Dekonstrukció – Elmélet és kritika a strukturalizmus után. (trans. Módos Magdolna) Budapest, 1997.
- ERŐS 1993: Erős Ferenc, Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája. // Thalassa. 4. 1993/2. 29–44.
- FREUD 1991: Freud, Sigmund, *A halálöszön és az életöszönök*. (trans. Kovács Vilma, introduction dr. Ferenczi Sándor) Budapest, 1991.

---

<sup>65</sup> Pjotr Vajl and Alekszandr Genyisz, *Az utolsó ítélet. Dosztojevszkij*. // Vajl, Pjotr and Alekszandr Genyisz, *Édes anyanyelv – Az orosz irodalom aranykoráról*. (trans. Goretity József) Budapest, 1998. 252. English trans.: A. R.

FRIDLENDER 1978: Fridlender, Georgij, Dosztojevszkij esztétikája. (trans. Szövényi Eszter) // Bakcsi György, ed., Dosztojevszkij – legenda és valóság. – Mai szovjet tanulmányok Dosztojevszkijről. Budapest, 1978. 55–126.

Intertextualitás. Helikon – Irodalomtudományi Szemle. XLII. 1996/1–2.

JAKOBSON 1971: Jakobson, Roman, The Metaphoric and Metonymic Poles. // Adams, Hazard, ed., Critical Theory since Plato. Ed. New York, 1971. 1113–1116.

KALMÁR 2002: Kalmár György, Szöveg és vágy. – Pszichoanalízis – irodalom - dekonstrukció. Budapest, 2002.

LACAN 1972: Lacan, Jacques, The Insistence of the Letter in the Unconscious. // DeGeorge, Richard and Fernande, eds., The Structuralists From Marx to Lévy-Strauss. Garden City, New York, 1972. 287–324.

RABELAIS 1955: Rabelais, François, Gargantua and Pantagruel. (trans. J. M. Cohen) London, 1955.

STERNE 1967: Sterne, Laurence, The Life and Opinions of Tristram Shandy. London, 1967.

STILL 1990: Still, Judith and Michael Worton, eds., Intertextuality – Theories and Practices. Manchester and New York, 1990.

Változatok a dialógusra. Helikon – Irodalomtudományi Szemle. XLVII. 2001/1.

ХАЙНАДИ 1992: Хайнади Золтан, Роман об ответственности человека – Люди избранные – Братья Карамазовы. // Хайнады Золтан: Русский роман. Debrecen, 1992. 201–228.

## Резюме

### Почему Иван Карамазов хотел «возвратить обратно свой билет на вход»?

Раблезианское прочтение *Братьев Карамазовых* в романе *Волф Солент* Джона Купера Поуиса

Посредственное или непосредственное влияние Достоевского на многих выдающихся англоязычных писателей-модернистов, например, на Конрада, Вулфа, Лауренса, Элиота, Фаулкнера и Джойса, часто отмечается критикой. Эта статья, напротив, старается поставить в центр внимания почти забытого, хотя в прошлом и влиятельного представителя литературной жизни, поэта, романиста исследователя литературы – Джона Купера Поуиса (1872–1963). Его глубокий интерес к русскому классическому отражался в том, что он написал критическую работу о нем. Темой этой статьи является сравнительный анализ одного из самых популярных беллетристических произведений Поуиса, его первого громкого романа *Волфа Солента* и *Братьев Карамазовых* Достоевского. Роман Поуиса вышел в 1929-ом году – в том же году, когда вышла в свет знаменитая работа Бахтина *Проблемы творчества Достоевского*. Следовательно, именно с этой даты берет начало критический дискурс – или диалог(?) – который включает такие понятия, как например полифонический роман и карнавализация Бахтина, интертекстуальность и субъект-в-процессе Кристевой, Имя Отца (пост)структуралистского психоанализа Лакана, повествование как нарушение норм и единственный онтологический шанс субъекта современной психоанали-

тической критики. Для меня самое важное в романе Поуиса то, что он, одновременно с началом критического дискурса и независимо от него, дал раблезианское – то есть практически карнавальное – прочтение *Братьев Карамазовых* –, повествования и романа в целом. Так, когда я говорю о сравнительном анализе этих двух романов, я понимаю под этим комплексный диалог Поуиса, читающего Достоевского в рамках творчества Рабле и читаемого в рамках произведений Бахтина а также (пост)структуралистского критического дискурса, сформированного на его идеях. Исходя из этих теоретических основ, я рассмотрела вопрос о предполагаемой связи в романах: а) единственной дословной цитаты из *Братьев Карамазовых* в романе Поуиса и ее символической связи с возможными позициями говорящего субъекта б) и центрального мотива (мертвого) отца в рамках общего интертекста обоих романов – *Гамлета*. Мой конечный вывод заключается в том, что трагически бунтующие фигуры – Гамлет и Иван Карамазов – снова воплощаются в типично модернистском главном характере романа, в Волфе Соленте, но в комическом и карнавальном, хотя бы и очень человеческом виде.



## **РЕЦЕНЗИИ**



**KIRÁLY PÉTER, A KELET-KÖZÉP-EURÓPAI HELYESÍRÁSOK ÉS IRODALMI NYELVEK ALAKULÁSA. A BUDAI EGYETEMI NYOMDA KIADVÁNYAINAK TANULSÁGAI 1777-1848. [ФОРМИРОВАНИЕ ВОСТОЧНО-СРЕДНЕ-ЕВРОПЕЙСКИХ ОРФОГРАФИЙ И ЛИТЕРАТУРНЫХ ЯЗЫКОВ. ВЫВОДЫ ИЗУЧЕНИЯ ИЗДАНИЙ БУДАЙСКОЙ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ТИПОГРАФИИ 1777-1848] // DIMENSIONES CULTURALES ET URBARIALES REGNI HUNGARIAE 3. A SZOROZATOT SZERKESZTI UDVARI ISTVÁN. NYÍREGYHÁZA, 2003. ISBN 963 9385 33 6, HU ISSN 1588-8215. 667 LAP.**

Рецензент стоит перед непростой задачей, когда хочет представить читателям книгу выдающегося слависта, филолога и историка, профессора Петера Кирая, не упустив при этом ничего важного и, в то же время, сохранив рамки обыкновенного объема рецензии. Ведь эта книга дает не только обзор полного собрания изданий Будайской университетской типографии, (собрания, являющегося богатейшей сокровищницей источников для историков, культурологов, изучающих вопросы народного просвещения Австро-Венгерской монархии и появившегося в печати на 18 языках после провозглашения австрийской императрицей и венгерской королевой Марией Терезией закона о народном просвещении и обучении „Ratio Educationis” – 1777 г.), но и глубокий филологический анализ входящих сюда произведений, касаясь условий их возникновения, стиля, орфографии, содержания и общественного влияния.

После Вступительных слов издателя серии (стр. 5–9) и Введения автора (стр. 10–12) книга делится на две основные части: в первой части излагаются наиболее важные события по языковому и просветительскому делу (стр. 13–69), предшествующие деятельности Будайской университетской типографии, а во второй – рассматриваются издания Будайской университетской типографии напечатанные на отдельных языках (стр. 70–581) и подводятся итоги исследования (стр. 581–585). Для облегчения пользования книгой автор составил Список сокращений (стр. 586–590), Указатель имен (стр. 591–606), Список географических названий (стр. 607–610), и дал Перечисление библиографических единиц изданных типографией (стр. 611–635). Вторую часть завершают Приложения (стр. 636–659), Резюме (стр. 660–664) и Оглавление книги (стр. 665–666) на английском языке.

Среди наиболее важных событий, предшествующих деятельности Будайской университетской типографии, профессор Кирай первым приводит появление закона „Ratio Educationis” (1777), ведь введение государственного школьного образования на родном языке, культурное возрождение народов,

входящих в состав Австро-венгерской монархии, а также появление письменных национальных языков происходили в соответствии с требованиями этого эпохального закона. В книге подробно трактуются подготовительные работы над законом, анализируется большое количество архивных документов, наводятся цитаты наиболее важных параграфов закона в переводе на венгерский язык. (Ради контроля за филологической точностью перевода в сносках подается оригинальный текст закона на немецком и латинском языках.) Особый акцент здесь получает юридическое признание необходимости просвещения народов монархии на национальных языках и, в связи с этим, становление учреждений (среди них университетской типографии). Далее говорится об определении содержания планированного обучения, принципах составления учебников, о религиозном воспитании, осуществлении предварительной цензуры изданий и о распространении учебников для национальных школ.

Во второй части книги сообщается, что в Будапештской университетской типографии печатались книги на венгерском, немецком, словацком, чешском, хорватском, словенском, сербском, русинском, русском, болгарском, македонском, румынском, греческом, еврейском, идишском, а также на английском, французском и итальянском языках. На всех перечисленных языках издавались буквари, учебники, грамматики, но самый богатый по жанру материал среди славяноязычных изданий имели сербские и словацкие, которые включали учебники, просветительские брошюры, грамматики, словари, произведения художественной литературы, работы научного содержания. Большинство из перечисленных выше языков не имели письменной литературной формы, поскольку раньше для них не были разработаны ни стилистические нормы, ни принципы ни правила орфографии. Эти принципы, нормы и правила сформировались в процессе деятельности Будапештской университетской типографии в период от 1777 до 1848 г. Для того, чтобы описать ход этого процесса, профессор Кирай тщательно анализирует тексты каждого издания, устанавливает существующие отличия между их написанием и произношением, определяет круг языковых особенностей (отражающихся в изданиях) каждого языка и характеризует стиль наиболее объемных произведений. Особое внимание при этом уделяется разным кириллическим текстам и их постепенному преобразованию и приспособлению к особенностям отдельных славянских языков.

В данной работе автор проявил огромную филологическую подготовку, многостороннее знание истории языков и культур народов Карпатского бассейна. В то же время, стиль исследования прозрачный, простой, понятный. По актуальности и значению темы, методу строго объективного анализа, и (не в последнюю очередь) по глубине изложения работу Кирая можно назвать вершиной творческой деятельности и

рекомендовать как специалистам так и более широкой аудитории, интересующейся данной темой. В итоге рецензенту остается выразить свое искреннее признание и пожелать автору крепкого здоровья и дальнейших активных лет!

*AGYAGÁSI Klára*

**KISS KÁLMÁN, FEJEZETEK KATONAI ÉS POLGÁRI OROSZNYELVOKTATÁSUNK TÖRTÉNETÉBŐL (1887-1945).** NYÍREGYHÁZA, 1994. 84 PP.

**KISS KÁLMÁN, A MAGYARORSZÁGI OROSZNYELV-OKTATÁS ELSŐ KORSZAKA (1849-1949).** DEBRECEN, 1995. 123 PP.

Книги К. Кишша «Главы из истории преподавания русского языка в Венгрии в военных и гражданских целях (1887–1945)», «Первый период в преподавании русского языка в Венгрии (1849–1949)» появились несколько лет назад, однако не утратили своего значения. На них делаются ссылки, их пересказывают. В качестве примера автор (пишущий эти строки) должен назвать одну свою статью, написанную по материалам книг К. Кишша; а также совсем недавно появившуюся монографию И. Бакони «Преподавание русского языка в Венгрии» (2000) – тоже (в той своей части, в которой излагается история преподавания русского языка в Венгрии в период 1849–1949 гг.) написанную по материалам названных публикаций К. Кишша.

Два обстоятельства способствуют вниманию к книгам К. Киша.

Первое обстоятельство. Книги К. Кишша написаны на основе архивных материалов, а значит – обладают высокой степенью доказательности своего содержания. К. Кишш работал во многих архивах Венгрии – в архивах Будапештского университета, Технического и Экономического институтов, в архивах Венгерской академии наук, Библиотеки им. Сечени, в Государственном архиве, в Архиве Венгерской армии, в Дебреценском областном архиве, а также в архивах Австрии, например в Венском государственном архиве. Архивы дали К. Кишшу богатую информацию о появлении в Венгрии первых «Русских грамматик», о жизни и деятельности первых создателей этих «Грамматик», об исторической и политической обстановке создания этих «Грамматик», о языковой политике Венгрии в то время и т.д.

Второе обстоятельство, способствующее вниманию к книгам К. Кишша, – это перестройка, происходящая в последнее десятилетие во всей системе преподавания иностранных языков в Венгрии. В такие переломные моменты общество всегда обращается к «истории вопроса». И конечно,

наиболее «переломной» в этом отношении является ситуация с преподаванием русского языка как иностранного. Поэтому обращение к исследованию истории преподавания русского языка в XIX и XX веках в Венгрии – вполне понятный (и необходимый) факт. Можно даже сказать, что книги К. Кишша появились не только «сами по себе», но и как выполнение своеобразного общественного заказа.

Главным предметом исследования в названных книгах К. Кишша являются мотивы изучения в Венгрии русского языка: почему русский язык избирался в Венгрии для преподавания. В соответствии с этим вопросом книги К. Кишша подразделяются на главы. Ниже речь пойдет именно о мотивах преподавания русского языка в Венгрии – как они формулируются, классифицируются, разъясняются у К. Кишша.

В Венгрии было принято считать, что в прошлом веке русским языком венгры не интересовались. Конечно, в Пештском университете преподавались славянские языки, среди которых был и русский язык, но чтобы русский язык изучался кем-то специально, с определенными, вполне конкретными жизненно важными целями, – такого в Венгрии (принято считать) не было. Работы К. Кишша показывают, что и в прошлом веке в Венгрии изучался русский язык, причем иногда для этого были очень сильные мотивы. Создававшиеся тогда учебные пособия русского языка были весьма целенаправленными. Конечно, изучавших тогда русский язык было мало – как раз столько, сколько было необходимо. Именно в этом соответствии спроса и предложения, в осуществлении этого соответствия и состоит главный опыт в организации преподавания русского языка в Венгрии в XIX – начале XX века, который заслуживает внимания и в наше время.

1. По-видимому, самая сильная мотивация при изучении языка – это изучение его с целью национального возрождения своего народа.

Освободительная война венгерского народа 1848–1849 гг. пробудила национальное сознание многих национальных меньшинств, населявших тогда Венгрию, в том числе и национальное самосознание русинского населения, жившего в северо-восточной части Венгрии. Русины идентифицировали себя тогда с русским народом, а свой русинский язык – с русским языком, считая его диалектом русского языка. Овладение русским языком и русской культурой было тогда для русин важным фактором их национального становления.

В 1850–60-ые годы в русинском обществе, как пишет К. Кишш, оформилось русофильское национально-культурное движение, стало организовываться изучение русского языка, издавались учебники русского языка. Выдающимся представителем русинской интеллигенции был А. Духнович – священник, поэт, писатель. Именно он в 1853 г. издал в Буде на русском языке первую в Венгрии грамматику русского языка под названием

*Сокращенная русская грамматика*, с включением в нее описания некоторых особенностей русинских говоров. Эта грамматика использовалась в качестве учебного пособия в гимназиях в местах с русинским населением. В 1865 г. появилась второе пособие по русскому языку, составленное К. Сабовым под названием *Грамматика письменного русского языка*. В 1867 г. была издана еще одна "Русская грамматика", которую составил И. Раковский - еще один просветитель русинского народа. Однако к этому времени отношение венгерских властей к России и к русскому языку ухудшилось. *Русская грамматика* И. Раковского была напечатана на венгерском языке (Rakovszky János. Orosz nyelvtan, Buda 1867). Но как говорится, худа без добра не бывает: с русским языком теперь могли познакомиться (и изучать) также и венгры. Грамматика И. Раковского больше по объему, чем предшествующие грамматик; кроме фонетики и морфологии в ней есть также и синтаксис; русские примеры последовательно переводятся на венгерский язык.

К. Кишш пишет, что с русинами связано и начало в Венгрии русской лексикографии - появление в Венгрии первого *Русско-венгерского словаря*. Составитель - А. Митрак, еще один представитель русинской интеллигенции. При составлении словаря А. Митрак использовал *Словарь живого великорусского языка* В. Даля. В это время национальная политика в Венгрии не способствовала русофильскому движению русинов и распространению в Венгрии русского языка. Поэтому свой словарь А. Митрак издал за свой счет (Mitrák Sándor, *Orosz-magyar szótár*. Bp., 1881-1884). Подготовленный А. Митраком обратный *Венгерско-русский словарь* появился только через сорок лет, в 1922 г. в Чехословакии. Такую же судьбу имел и другой *Венгерско-русский словарь*, составленный Н. Бескидом в 90-ых годах в Венгрии, но вышедший в свет только через тридцать лет в Чехословакии в 1920 г. (Beszkid Miklós, *Magyar-orosz szótár*. Eperjes, 1920).

Можно сказать, что начало русистики в Венгрии, достигшей затем больших успехов, связывается с деятельностью просветителей русинского народа - хороший пример того, когда вклад в культуру страны делают представители ее национальных меньшинств.

2. В середине прошлого века в Венгрии, пишет К. Кишш, идет активное научное исследование в области родственных связей венгерского народа (и венгерского языка) с другими финно-угорскими народами (и языками). Организуются этнографические экспедиции в Россию, где проживает большинство финно-угорских народов. Потребовалось и знание русского языка. Архивные материалы К. Кишша свидетельствуют, что многие венгерские специалисты отправлялись тогда в Санкт-Петербург для изучения русского языка, для сбора этнографического материала, для подготовки и проведения экспедиций. Наиболее известное имя - Й. Буденц (Budenz József). О нем К. Кишш рассказывает с особым уважением. Й. Буденц

был исследователем финно-угорских языков, а затем - и русского языка, организатор постоянно действовавшего в Буде *Кружка русского языка*, имевшего цели не только практического изучения русского языка, но и установления научных связей с Российской академией наук, с Восточным обществом (обмен изданиями, переписка с русскими лингвистами, например с И.А.Бодуэном-де-Куртене, с П.Ильинским).

В этом случае надо говорить точнее - об изучении русского языка в научных целях.

3. Изучался русский язык в XIX веке в Венгрии и с целью знакомства с культурой России, прежде всего с русской литературой. Здесь снова, по свидетельству К.Кишша, первопроходцами были представители русинской интеллигенции. Выделяется имя Э. Сабова, составителя *Карманной русской грамматики* (*Zsebbe való orosz nyelvtan*), переизданной под названием *Русская грамматика и разговорник для самостоятельного изучения* (Szabó Endre, *Orosz nyelvtan és társalgókönyv magántanulásra*. Ungvár, 1889). В грамматике излагается русский язык не только с формальной стороны (чтобы читать тексты, например - художественной литературы), но и с функциональной стороны (чтобы строить тексты).

4. В 1849 году, сразу после освободительной войны, в Пештском университете для славянских национальных меньшинств была создана кафедра славянских языков, где, как пишет К. Кишш, русский язык находился на первом месте. Заведующим кафедрой славянских языков был выдающийся венгерский славист О. Ашбот, составивший для студентов *Краткую практическую грамматику русского языка* (Asbót Oszkár, *Rövid gyakorlati orosz nyelvtan*. Bp., 1888). Из всех авторов, создававших тогда в Венгрии русские грамматики, О.Ашбот был единственный лингвист-профессионал. О нем К. Кишш пишет, что он имел международную известность, был членом Петербургской академии наук, переписывался с русскими языковедами А.А. Шахматовым, Ф.Ф. Фортунатовым, Я.К. Гротом, И. Бодуэном-де-Куртене.

Грамматика О. Ашбота, как ее анализирует К. Кишш, состоит из двух частей. В первой части излагается фонетика, с историческими экскурсами, и морфология. Вторая часть посвящена технике перевода. Синтаксиса в грамматике нет, но перевод словосочетаний и предложений на венгерский язык позволяет практически овладеть синтаксическими моделями. Лексический материал подается в тематических группах («Деревня», «Город», «Дом», «Квартира», «Погода», «В гостях» и т.д.). Второе издание *Русской грамматики* О. Ашбота появилось уже на немецком языке в Германии в 1897 г.

Работали в Пештском университете, пишет К. Кишш, и другие преподаватели русского языка, среди которых были не только венгры по национальности, но и русины, сербы, русские. Выделялся Мелих (Melich János) – наиболее талантливый педагог и организатор. Преподаватель Р. Хонти (Honti Rezső) оставил после себя учебники по русскому языку, опубликованные в 40-ых годах XX века: *Русская грамматика (Orosz nyelvtan. Вр., 1941)* – с нетрадиционным построением материала; *Учебник русского языка и разговорник (Orosz nyelvkönyv és társalgó, в начале 40-ых годов)* – приспособленный для перевода текстов; *Венгерско-русский карманный словарь (Az orosz és magyar nyelv zsebszótára. Вр., 1944).*

В начале XX века, пишет К. Кишш, была организована кафедра славянских языков также и в Дебреценском университете, но русский язык на ней начал преподаваться только в 30-ые годы. Первым преподавателем русского языка в Дебреценском университете был Михаил Попов, русский по происхождению.

Какая мотивация имела место при изучении русского языка в названных университетах на филологических факультетах? Теперь такую мотивацию называют: изучение языка в филологических целях. Это значит, что студенты-филологи изучают язык для того, чтобы затем стать преподавателями этого языка, переводчиками, научными работниками. Такое изучение предполагает не только практическое овладение языком, но и умение его анализировать. Как видим из книг К. Кишша, в Венгрии русский язык в филологических целях изучался уже с 1849 года.

5. Преподавался русский язык в Венгрии и в военных целях. Этому вопросу К. Кишш уделяет много внимания. На протяжении второй половины XIX в. и первой половины XX в. Венгрия и Россия находились в явном или скрытом военном противостоянии. Русский язык в это время изучался в Венгрии как язык реального или потенциального военного противника. Издавались специальные грамматики русского языка, которые в Венгрии получили название «военных грамматик». Конечно, грамматика не может быть «военной» (или «гражданской»), но словари вполне можно назвать «военными», если они, например, содержат военную терминологию (и слова, близкие к военной тематике). Самой первой «военной грамматикой» была *Краткая военная русская грамматика*, составленная Э. Хорном (Horn Ödön, *Rövid katonai orosz nyelvtan. Вр., 1893*), использовавшаяся, как пишет К. Кишш, при обучении венгерских офицеров русскому языку в Военной академии им. Людовики. В этой «военной грамматике» были фонетика (с правилами произношения) и морфология; синтаксиса не было, но в диалогах выделялись модели предложения; лексика имела тематические подразделения: *Портной, Сапожник, Кучер, В селе, На постое* и др. Ставилась задача прежде всего научить офицеров понимать русского жителя

и объясняться с ним. По-видимому, это было первое пособие по изучению русского языка как языка специальности.

Много издавалось «военных грамматик» и «военных словарей» в Венгрии в годы Второй мировой войны. Их К. Кишш разделяет на две группы: 1) пособия, изданные в начале войны, с преобладанием военной терминологии, 2) пособия, изданные в конце войны, с преобладанием "гражданской" лексики, с моделями предложений на тему венгерско-советского сотрудничества. Издавались тогда (пишет К. Кишш) учебные материалы и для советских военнослужащих, находящихся в Венгрии, для обеспечения их общения с венгерским населением. Разумеется, пособия в этом случае были уже не по русскому языку, а по венгерскому: русские фразы ставились в соответствии с венгерскими фразами, записанными русскими буквами (первый опыт составления учебников венгерского языка как иностранного для русских).

6. Подробно рассказывает К. Кишш о преподавании русского языка в «гражданских» целях – которое не всегда обуславливалось политикой. Россия представляла большой рынок сбыта, и туда, несмотря даже на неблагоприятные политические обстоятельства, стремились попасть венгерские деловые люди. Само собой разумеется, что для этого требовалось знание русского языка.

Впервые в торговых целях, отмечает К. Кишш, русский язык стал преподаваться в 1899 г. в Восточной торговой академии в Будапеште. Изучали русский язык студенты славянских национальностей. Первым преподавателем был выходец из России Я. Челингарян, издавший тогда для студентов в 1906 г. (в учебно-лингвистической серии *Rozsnyai*) свои *Беседы*, с подразделением их на разговорные темы. Диалоги давались с переводом на венгерский и немецкий языки, русское произношение передавалось латинскими (венгерскими) буквами. Эти *Беседы* издавались много раз (последнее, 8-ое издание вышло в 1920 г.). Студенты Восточной академии направлялись в разные страны, в том числе, как пишет К. Кишш, и в Россию – в Одессу, в Ростов (в Ростове было австро-венгерское консульство).

В 30-ые годы в Будапеште, свидетельствует К. Кишш, были открыты также Восточные торговые курсы, где наряду с западными языками преподавался и русский язык. На Курсах студенты учились составлять деловые письма и бумаги. Одна из средних школ Будапешта в то время готовила своих выпускников для поступления на Восточные курсы. Курсы прекратили свою работу только в 1939 г. в связи с началом войны.

7. Русский язык в технических целях преподавался в Будапештском Королевском техническом университете, наряду с западными языками. Преподавателем русского языка здесь, как пишет К. Кишш, был М. Мункачи,

русин по происхождению, специалист по славянским языкам, переводчик русской литературы, издавший в вышеупомянутой серии *Rozsnyai* свою *Русскую грамматику* (Munkácsy Mihály, *Orosz nyelvtan*. Вр., 1920), интересную своими диалогами на разные разговорные темы.

8. В 1920 г. в Техническом университете был создан самостоятельный экономический факультет, готовивший экономистов, в том числе и с ориентацией на СССР, с которым тогда (после унижительного для Венгрии Трианонского договора) с надеждой велись дипломатические и торговые переговоры. На факультете преподавался русский язык с экономической мотивацией. Преподавателем был И. Надь, родившийся в Риге, знавший хорошо русский язык, неоднократно бывавший в СССР, написавший *Русскую грамматику* (Nagy Iván, *Orosz nyelvtan*. Вр., 1923), в которой (как анализирует ее К.Кишш) важное значение имеют тексты экономического содержания, русско-венгерский словарь для перевода этих текстов; имелись грамматические образцы склонения и спряжения для начального и продвинутого обучения. Университетская форма преподавания (коллоквиумы, необязательность посещения занятий, необязательность экзамена и т.п.) не всегда способствовала эффективному овладению русским языком.

9. Далее К. Кишш пишет: в западной Венгрии еще шли бои, а в восточной уже организовывались кружки русского языка, издавались разговорники и карманные словари. Однако преподавателей и учебных материалов было мало. В 1945 г. было создано Венгерско-советское общество, которое взяло на себя заботы по организации культурных связей с СССР и преподавания русского языка. В стране была проведена школьная реформа: русский язык вводился для изучения в общие и средние школы - с общеобразовательными целями. При продолжении изучения русского языка со специальными целями (после окончания средней школы) создавались таким способом необходимые стартовые возможности. Но учителей русского языка в школах не хватало. Поэтому, пишет К. Кишш, в 1946 г. в Будапештском университете было открыто отделение русского языка (первым заведующим стал З. Трочани) – началась подготовка преподавателей русского языка высшей квалификации. Одновременно в Московский и Ленинградский университеты направлялись студенты для изучения русского языка. В подготовке и совершенствовании учителей русского языка использовались и другие формы: летние курсы, кружки русского языка (с группами начального и продвинутого обучения).

10. В 1949 г. в общих и средних школах Венгрии правительством было введено обязательное изучение русского языка. Сложилось обстоятельство, которое дает основание К. Кишшу утверждать о конце 1-ого

периода в истории преподавания русского языка в Венгрии, продолжавшегося 100 лет – с 1849 г., когда русский язык изучался при наличии мотивации. В 1949 г., утверждает К. Кишш, начался 2-й период, продолжавшийся 40 лет (до 1989 г.), когда русский язык часто изучался без мотивации.

Добавим, что в 1989 г. Венгрия вновь вернулась к мотивированному изучению русского языка. В школах и вузах учащиеся получили возможность выбирать русский язык для изучения (среди других возможных иностранных языков), в зависимости от появлявшихся у них тех или других мотивов. 3-ий период в истории преподавания русского языка, безусловно, не станет повторением 1-го периода. Как мы теперь видим, он опирается на большой опыт, накопленный в преподавании русского языка во 2-ом периоде. Обязательное обучение русскому языку (наряду со своими недостатками, одним из которых являлось нередкое отсутствие мотивов к его изучению) имело то положительное значение, что оно дало сильный толчок к развитию в Венгрии русистики во всех ее направлениях. В 3-ем периоде необходимо использовать этот богатый опыт, сохранять его, не растерять, развивать.

В заключение обобщим мотивы изучения русского языка, имевшие место в Венгрии, – как они рассмотрены К. Кишшем. Одновременно это мотивы изучения любого иностранного языка – возможные, впрочем, не только в Венгрии, но и, по всей вероятности, в любой другой стране.

Первое. Мотивы изучения иностранного языка находятся в тесной связи с языковой политикой государства. Эта политика 1) либо создает условия для мотивированного изучения иностранного языка, либо 2) эти условия не создает.

Второе. Мотивы в изучении иностранного языка подразделяются следующим образом: 1) изучение иностранного языка в целях национального возрождения; при состоявшемся же национальном возрождении – 2) изучение языка для достижения целой системы конкретных целей.

Третье. В синхронической системе конкретных целей прежде всего различаются: 1) общеобразовательные цели в изучении иностранного языка, например - в средней школе, 2) специально-образовательные цели, например – в вузе.

Четвертое. Специальные цели в изучении иностранного языка - это: 1) цели знакомства с культурой страны, 2) филологические цели, 3) научные цели, 4) военные цели, 5) торговые, 6) технические, 7) экономические и 8) другие.

Книги К. Кишша опубликованы на венгерском языке и, к сожалению, недоступны большинству читателей из России, которые несомненно заинтересовались бы (не только филологи, но и «рядовые» читатели)

историко-культурної темой «Русский язык в Венгрии». Остается только пожелать, чтобы книги К. Кишша появились и на русском языке.

В. А. ФЕДОСОВ

**Л. КОША, ЧИЇ ВИ СИНИ? ОГЛЯД УГОРСЬКОЇ ЕТНОГРАФІЇ. З УГОР. ПЕР.Л.  
МУШКЕТИК, НІРЕДЬГАЗА, 2002. 248 СС.**

В останні роки багато говориться й пишеться про прояви національного характеру того чи іншого народу, його менталітет, духовне самовираження тощо, що є особливо актуальним у світлі етнічних процесів і конфліктів, що відбуваються у наш час.

Чи не найяскравішим проявом менталітету кожного народу є те, що він зберіг протягом багатьох століть свого розвитку, тобто його традиційна матеріальна і духовна культура, зокрема етнографія, яка включає найрізноманітніші області людського життя і побуту.

Тому є безперечним, що для кращого пізнання, розуміння кожного народу є необхідним ознайомлення з його етнографією. У зв'язку з цим на кафедрі української та русинської філології Ниредьгазького педагогічного інституту ім. Д. Бешенеї і з'явилося оглядове дослідження відомого угорського етнографа, історика культури, Голови Угорського етнографічного товариства академіка УАН Ласло Коши у перекладі на українську мову. Власне, на кафедрі започаткована ціла серія подібних популяризаторських видань, уже вийшли друком *Історія угорської літератури*, написана Д. Гьорьомбеї (1997) та *Коротка історія Угорщини* (за ред П. Ганака, 1997).

Перед академіком стояло досить складне завдання – в одну середнього обсягу монографію включити найрізноманітніші знання з області угорської етнографії, як минулого, так і сучасного. І це йому вдалося, навіть більше – автор не просто наводить певні дані та відомості, він подає їх в постійному розвитку, як історичний феномен. Величезний науковий досвід дозволяє йому також аналізувати, за його словами, не лише взяту у вузькому розумінні етнографію та її предмет, народну культуру а й спираючись на досягнення етнографічної бази прикладів, прямо чи опосередковано шукати відповіді на важливі, часто фундаментальні питання нашої епохи.

Одним з таких, на його думку, є проблема уніфікації масової культури у світовому масштабі, нівеляція культури більших чи менших регіонів, місцевостей та їх жителів, Угорщини зокрема. Одним із резервів її відновлення поряд з багатовіковою високою культурою Коша вважає народну культуру, яка є свідченням єдності народів європейського континенту.

Визначальними умовами сучасного життя академії вважає гармонійне поєднання природи й людини, наголос на екології, захист природного й культурного середовища.

Після невеликого вступу Л. Коша пише про менталітет угорців, їх самохарактеристику і погляди на них інших народів, їх приналежність, т зв. позицію поміж Сходом, з якого вони примандрували, і Заходом, на якому перебувають понад тисячу років, зв'язки з Європою та іншими континентами тощо.

Далі автор дає історичний огляд досліджень угорської етнографії (традиційно сюди включається і фольклористика), її формування, як науки, огляд найважливіших праць та видань, сучасний стан.

У наступній главі *Людина та природне середовище* Коша наголошує на тісному зв'язку людини з довкіллям, показує зміни – часто негативні – людиною природи. Він наводить дуже цікаві мовні дані місцевих назв річок, гір, сіл тощо, даючи їм детальні пояснення.

По цьому йде глава про періоди історії народної культури – від часів гонфоглалашу до буржуазної епохи.

Найбільшою є глава *Суспільство і культура*, яка включає розділи про суспільні прошарки і групи занять за професіями; приналежність до віросповідання – слід зазначити, що у книзі наводять точні процентні дані по роках; пам'ятки становості; суспільні та політичні ідеї, де йдеться здебільшого про селянські рухи та селянську політизацію; структура сім'ї та родинних зв'язків; сусідські зв'язки та форми поселень; інститути самоуправління і захисту інтересів; зовнішні зв'язки поселень; поведінка, стосунки, цінності, мораль; суспільні зразки і традиційність, де розповідається про будні і свята угорського села, його мораль і цінності, суворе дотримання суспільних норм, уподобання і звички угорських селян у порівнянні з іншими народами тощо.

У главі *Регіональний поділ і міжнародні зв'язки* йдеться про місцевих та угорців, що проживають поза межами країни. Розповідається про великі регіональні області Угорщини та їх специфіку, місце угорської народної культури в Європі, а також про зв'язки з ближчими сусідами – це переважно слов'янські країни.

Завершується дослідження главою про сучасне й майбутнє етнографії, де Коша замислюється над шляхами подальшого розвитку етнографії, адже селянство у традиційному розумінні слова в Угорщині майже не збереглося. Він наголошує на необхідності тіснішої співпраці етнографів з представниками інших наук – соціальної та культурної антропології та ін. Він пише: «...Етнографічні дослідження мають використати всі свої можливості задля угорської і світової репрезентації і усвідомлення неповторності, оригінальності і європейськості угорської культури. Ці фактори завжди були найміцнішою опорою виживання угорців, вони повинні бути і в

майбутньому. Якщо прозвучить зафіксований у 1935 р. у Могачі текст, перший рядок відомої угорської дитячої пісенної гри “Чиї ви сини /народи/?” – ми зможемо відповісти, ким були і ким є.»

Видання завершується об’ємним списком літератури з примітками автора.

*Л. ВАХНІНА*



# IN MEMORIAM



## IN MEMORIAM LAJOS KISS

(1922–2003)

Lajos Kiss, der hervorragende Vertreter der internationalen Slawistik und Linguistik, ist im Alter von 81 Jahren gestorben. Er war Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, verbrachte 50 Jahre im Dienste der Slawistik und Onomastik, obwohl er ursprünglich nicht Linguist, sondern Offizier werden wollte. Nach einem erfolgreichen Studium an der Ungarischen Königlichen Landwehr Ludovika Akademie wurde er 1943 Artillerieleutnant. Seine erste Dienststelle war die Kaserne seiner Geburtsstadt Debrecen. Von hier wurde er an die Front abkommandiert. Nach dem Krieg verbrachte er drei Jahre in sowjetischer Gefangenschaft, seinen Rang hatte er bis 1948 inne. In der Gefangenschaft erlernte er die russische Sprache, wobei ihm seine frühere ruthenische Sprachkenntnis viel geholfen hat. Nach dem Abitur hatte er nämlich als Kadett ein Jahr in Munkács verbracht, hier lernte er die Ruthenen und ihre Sprache kennen. Und weil er sich im Piaristengymnasium von Debrecen die lateinische Sprache ausgezeichnet angeeignet hatte, war es für ihn selbstverständlich, dass er an der Militärakademie als zweite Fremdsprache das Ruthenische gewählt hat. Bereits während seiner militärischen Laufbahn war zu erkennen, dass er zum Linguisten prädestiniert ist. Als er 1948 aus der Gefangenschaft zurückkam, musste er die Offizierskarriere aufgeben, und er begann an der Universität Debrecen Deutsch und Russisch zu studieren. Der Student wurde bald auch Lehrer, weil die damals neue ungarische Russistik gut sprechende Fachleute brauchte. Neben dem ehemaligen Jagić-Schüler Gyula Benigny (er war neben der Slawistik auch ein Kenner der Germanistik und Iranistik), neben József Dombrovsky (der sich besonders für die russische und slawische Sprachgeschichte interessierte) und Endre Iglói (der ebenfalls aus Gefangenschaft zurückkam) war Lajos Kiss ein bestimmender Vertreter der Russistik in Debrecen. Ich erinnere mich noch lebhaft an meine Studentenzeit und habe vor Augen, wie Lajos Kiss im dritten Stock der Universität entschiedenem Schrittes, voller Dynamik in seine Vorlesung geht.

Als Universitätsassistent wurde er Stipendiat der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und zog nach Budapest, wo er Schüler von István Knieszsa und László Hadrovics wurde. Diese Meisterschule bzw. seine Präzision und Selbstdisziplin, die wohl noch ein Erbe der Militärakademie waren, machten seinen wissenschaftlichen Habitus aus. Am Institut für Slawistik der Universität Budapest konnte er jedoch 1957 – wohl wegen seiner Vergangenheit – keine Stellung bekommen. So wurde er am Institut für Sprachwissenschaft der Ungarischen

Akademie der Wissenschaften angestellt, wo er zu einer der herausragendsten wissenschaftlichen Persönlichkeiten wurde. Seine außerordentlich hohe Bildung und seine Arbeitsmoral, die er dem Piaristengymnasium und der Ludovika Akademie verdankte, machten ihn zum besten Wissenschaftler der ungarischen Onomastik und Toponomastik. Ein reiches Schrifttum zeugt von seiner wissenschaftlichen Leistung, die seinen Ruf sowohl in Ungarn als auch im Ausland begründete. Sein 'Etymologisches Wörterbuch der geographischen Namen' (Földrajzi nevek etimológiai szótára) ist die größte Leistung der ungarischen Toponomastik, dessen vier Ausgaben er ständig erweiterte. Er nahm auch an der Herausgabe des Bedeutungswörterbuchs der ungarischen Sprache teil, sein Verdienst ist aber auch die Umarbeitung des Russisch-Ungarischen Großwörterbuchs von Hadrovics und Gáldi (100000 Artikel). Weitere wichtige Dokumente seiner slawistischen Tätigkeit sind die Werke 'Hatvanhét szómagyarázat' und 'Szláv tükörszók és tükörjelentések a magyarban', nicht zu vergessen seine Monographien über die großen Gestalten der ungarischen Slawistik (Oszkár Asbóth, János Melich, István Kniezsa, László Hadrovics). Der wissenschaftliche Habitus von Lajos Kiss verband sich mit vielen sympatischen menschlichen Eigenschaften. Seine Freunde schätzten sein heiteres Wesen, seine Unmittelbarkeit, Entschiedenheit, und besonders seine uneigennützigere Hilfsbereitschaft. Für seine wissenschaftliche Tätigkeit bekam er zweimal den Preis der Akademie, später den Dezső-Pais-Preis und den Bernát-Munkácsi-Preis. Die internationale Slawistik hat seine Leistung mit der Miklošič-Gedenkpalette gewürdigt. Trotz dieser Leistung wurde er erst 1998 korrespondierendes Mitglied, 2001 ordentliches Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Lajos Kiss, der auch im Alter noch jung geblieben war und für seine freundschaftlichen Gesten und seine Uneigennützigkeit bekannt war, – so dachten wir – wird noch lange unter uns bleiben. Aber es kam anders. Im Namen der Debrecener Slawisten nehmen wir voller Schmerzen Abschied von ihm. Gott habe Dich selig, Lajos Kiss!

*LŐKÖS István*

## СОДЕРЖАНИЕ

### ЛИНГВИСТИКА

GYÖRFFY Beáta: Интерпретации понятия предикативности в русском и общем языкознании .....	13
--	----

Леся МУШКЕТИК: Варіантні лексичні відповідники в угорсько-українських перекладах .....	25
--	----

### КУЛЬТУРОВЕДЕНИЕ

UDVARI István: Facts and Figures on the Folk Life of Serbians and the Bunyevac People in <i>Bács</i> County during the Reign of Maria Theresia .....	41
--	----

### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Bogusław BAKUŁA: Die Hinwendung zur Integralen Komparatistik .....	65
--	----

Mieczysław DĄBROWSKI: Struktury poznawcze powieści modernistycznej (na wybranych przykładach) .....	75
---	----

Mirosław RYSZKIEWICZ: Co o Węgrach i Węgrzech polska młodzież wiedzieć powinna? Retoryczna analiza powieści Adama Bahdaja .....	93
---	----

SZIJÁRTÓ Imre: Słoweński poeta Lojze Krakar a poezja polska .....	109
---	-----

Marijan ŠABIĆ: Prema hipertekstualnoj povijesti hrvatske književnosti ....	125
--	-----

HAJNÁDY Zoltán: Апология и деконструкция <i>соборности</i> как идеи русского универсализма .....	139
--	-----

HIMA Gabriella: The message of the medium. From Protopop Avvakum's Recording System to McLuhan's media theory .....	157
---	-----

MEZŐSI Miklós: Puškin's 'Virtual Scene'. Some Aspects of Puškin's "Romantic Tragedy". <i>Boris Godunov</i> as the <i>Trivium</i> on the Way to the Polyphonic Novel .....	165
---	-----

MOLNÁR Angelika: «Сон» и письмо Обломова .....	175
KREPLER Erzsébet: Лев Шестов – свидетель пророческого предназначения христианства .....	201
GOLUB Хэ́ния: От камня к готическому собору. Предвестники «архитектурных» образов в раннем творчестве Осипа Мандельштама .....	217
EGERES Katalin: К вопросу о генезисе искусства и о творческой судьбе Сергея Параджанова .....	231
FODOR Mária: Функция «иконных цветов» в поэзии С. Есенина .....	249
REICHMANN Angelika: What Made Ivan Karamazov “Return the Ticket”? John Cowper Powys’s Rabelaisian Reading of <i>The Brothers Karamazov</i> in Wolf Solent .....	261

## РЕЦЕНЗИИ

AGYAGÁSI Klára: Király Péter, A kelet-közép-európai helyesírások és irodalmi nyelvek alakulása. A budai Egyetemi Nyomda kiadványainak tanulságai 1777-1848. [Формирование восточно-средне-европейских орфографий и литературных языков. Выводы изучения изданий Будайской университетской типографии 1777-1848] // <i>Dimensiones Culturales et Urbanales Regni Hungariae</i> 3. A sorozatot szerkeszti Udvari István. Nyíregyháza, 2003. ISBN 963 9385 33 6, HU ISSN 1588-8215. 667 lap. ....	285
V. A. ФЕДОСОВ: Kiss Kálmán, Fejezetek katonai és polgári orosznyelv-oktatásunk történetéből (1887-1945). Nyíregyháza, 1994. 84 pp. Kiss Kálmán, A magyarországi orosznyelv-oktatás első korszaka (1849-1949). Debrecen, 1995. 123 pp. ....	287
Л. ВАХНИНА: Л. Коша, Чиї ви сини? Огляд угорської етнографії. З угор. пер. Л. Мушкетик, Ніредьгаза, 2002. 248 сс. ....	295

## IN MEMORIAM

LÖKÖS István: In memoriam Lajos Kiss (1922-2003) .....	301
--	-----