

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

SLAVICA

XXVIII.

ADIUUVANTIBUS

ISTVÁN T. MOLNÁR, ISTVÁN D. MOLNÁR

REDIGIT

ZOLTÁN HAJNÁDY



DEBRECEN, 1997

SLAVICA XXVIII.

ISSN 0583-5356

Kossuth Lajos Tudományegyetem
Felelős kiadó: Bazsa György
Felelős szerkesztő: Hajnádý Zoltán
Szedés: KLTE Szlav Filológiai Intézet
Nyomás: KLTE Reprográfiai Osztály

97-510

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

slavica

XXVIII.

ADIUVANTIBUS

ISTVÁN T. MOLNÁR, ISTVÁN D. MOLNÁR

REDIGIT

ZOLTÁN HAJNÁDY

DEBRECEN, 1997

СОТРУДНИКИ НАШЕГО ТОМА

К. Адягаши

доцент Кафедра русского языка
Университет им. Л. Кошута
Венгрия, 4010 Дебрецен

Э. Балчева

старший преподаватель
Государственный университет
Болгария, София

И. Клаус

PhD докторант
Университет им. Л. Этвеша
Венгрия, 1052 Будапешт

В. Комаров

(см. Славика XXVI.)

Ч. Кукучка

PhD докторант
Университет им. Л. Кошута
Венгрия, 4010 Дебрецен

Э. Лендван

доцент Кафедра славянских языков
Университет им. Януса Пannonиуса
Венгрия, 7624 Печ

М. Мезёши

(см. Славика XXVII.)

А. И. Михайлов

(см. Славика XXVII.)

Л. Мушкетик

(см. Славика XXVII.)

Т. Някаш

PhD докторант
Университет им. Л. Этвеша
Венгрия, 1052 Будапешт

Л. Орловска

доцент Института славянской филологии
Польша, Люблин

И. Пиларский

(см. Славика XXVII.)

Е. Порчалми

старший преподаватель
Кафедра польской филологии
Университет им. Л. Кошута
Венгрия, 4010 Дебрецен

А. Рейхманн

PhD докторант
Университет им. Л. Кошута
Венгрия, 4010 Дебрецен

Т. Сабо

PhD докторант
Университет им. Л. Этвеша
Венгрия, 1052 Будапешт

К. Сёке

доцент
Университет им. А. Йожефа
Венгрия, 6722 Сегед

Ш. Фёльдвари

(см. Славика XXVII.)

М. Фоналка

(см. Славика XIV.)

И. Удвари

(см. Славика XXVI.)

З. Хайнади

(см. Славика XXVII.)

Р. Харчук

старший преподаватель
Киевский университет
Украина

И. Хетеш

(см. Славика XXIII.)

Г. Хима

(см. Славика XXVI.)

Л. Ягустин

(см. Славика XXIII.)

Идея русского универсализма

3. ХАЙНАДИ

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. „Народы Европы имеют общее лицо, семейное сходство, — писал Чаадаев в первом философском письме, адресованном Панаевой. — Несмотря на их разделение на ветви латинскую и тевтонскую, на южан и северян, существует общая связь, соединяющая их всех в одно целое, явная для всякого, кто углубится в их общую историю. [...] Вспомните, что в течение пятнадцати веков у них был только один язык при обращении к Богу, только один нравственный авторитет, только одно убеждение; вспомните, что в течение пятнадцати веков в один и тот же год, в один и тот же день, в один и тот же час, в одних и тех же выражениях они возносили свой голос к Верховному Существо, прославляя его в величайшем из его благодеяний: дивное созвучие, в тысячу раз более величественное, чем вся гармония физического мира!”¹

Единство церкви было разбито Реформацией. Протестантство — „одно-сторонняя апоплексия христианства”. (Ницше) Протест — явление типично немецкое. Гете сказал, что для немцев никогда не было важным остаться вместе; важно было то, чтобы сохраниться по отдельности. Протестантство является религией индивидуального спасения: *sola fide*. Оно дает верующему право устанавливать непосредственный контакт с Богом: „Каждый сам себе священник”. Оно ставит под вопрос ту догму католицизма, по которой путь к Богу проходит через Церковь. Престиж церковных традиций сменился авторитетом личных соображений. Хомяков предупреждал, что взятая сама по себе Библия будет безжизненной книгой, если каждый верующий начнет толковать ее по-своему, индивидуально. Проповедники контрреформации также предостерегали человека — „кожаный мешок, наполненный навозом” — от высокомерного самодовольства.

¹ П. Я. Чаадаев, *Философические письма*. = *Полное собрание сочинений и избранные письма 1-2*. Москва, 1991. Том I. 327, 334.

Когда средневековая идея универсализма изжила себя, рождающиеся под знаком национальных идей народности оторвались от *corpus christianum*. Идеал средневекового универсализма сменился концепцией национальной обособленности. Национализм — послехристианское явление Европы. Родной язык был одним из важных средств формирования нации. Тем самым был нарушен примат латинского языка, крепким обручем стягивающий народы Европы. „Спрашивается, что же совершила реформация, гордая тем, что она вновь обрела христианство? — задает вопрос Чаадаев в шестом письме к Панаевой. — Реформация вернула мир в разобщенность язычества, она восстановила основные индивидуальные черты национальностей, обособление душ и умов, она снова отбросила человека в одиночество его личности. [...] Если она ускорила развитие человеческого разума, то она в то же время изъала из сознания разумного существа плодотворную, возвышенную идею всеобщности и единства, незаменимый источник истинного прогресса человечества, т. е. прогресса беспредельного.”²

В своих философских письмах Чаадаев с едкой иронией отзывается о Ренессансе и Реформации, которые вновь ввергают народы в национальную раздробленность и распри. Только средние века он считал достойными превозношения и прославления, потому что они создали настоящее единство народов. Общая вера, латинский язык, как средство ее выражения, и католическая церковь, как ее очевидная объективация, свели народы Европы в один загон. Этот союз нарушила реформация, порвав нити, соединяющие разные народы. Единственную силу, ведущую к спасению, Чаадаев видел в христианском универсализме. Выделение наций он вменяет схизме и осуждает как расчленение единства, сознавая при этом, что протестантизм совпадает с развитием национального сознания и мысли. Им выносятся приговор восточному и западному расколу церкви, лютеранской реформации и выделению англиканцев. Он выступает против всяческого национализма, ведущего к разделению наций. Поторавливает религиозное обновление и соборство душ. Ратует за возврат к универсальности: к всеобщему христианству, очищенному от национальных элементов. Грядущую задачу России он видит в объединении двух великих начал надвое расколотого духовного мира, в показе пути к разрешению высших вопросов бытия. По мнению Чаадаева, историческая миссия России заключается в сотворении окончательного религиозного синтеза. Он был глубоко убежден в том, что своим культурным расцветом и нравственным развитием Европа обязана католицизму. „Провидение как будто совсем не занималось нашей судьбой.” Единственное спасение России — влиться в большую семью европейских народов.

Мнение Алексея Хомякова было противоположным. Истинным сообществом он считал только православную церковь, потому что главный ее принцип заключается не в повиновении авторитету и власти, а во внутренней свободе. „Церковь знает братство, но не знает подданства.”³ Принцип авторитета противостоит не только свободе, но и любви. По мнению Хомякова,

² П. Я. Чаадаев, *Философические письма*. Указ соч. Том I. 412 — 413.

³ А. С. Хомяков, *Полное собрание сочинений 1-8*. Москва, 1861. Том 2. 69.

католицизм осуществил единство без свободы, а протестантство — 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, каковым оно есть. Отсюда проистекает заблуждение Хомякова в том, что все святыни христианства — свобода, любовь, органическое единство — являются привилегией только православной церкви, и что ничего этого нет на Западе.

Владимир Соловьев, подобно Чаадаеву, 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. Католицизм, протестантство и православие не исключают, а дополняют друг друга. Добровольный синтез религий не только не лишает ни одну из них позитивных черт, но и восполняет отсутствующие. Единственное, что они потеряют, это — свою узость: сознание собственной исключительности и ненавистничества. Соловьев предсказывал в будущем союз трех церквей. Он был христианским философом и последовательным оптимистом. Веру считал движущей силой истории. Надеялся на то, что Божественная Мудрость возьмет верх над господствующими в мире хаотическими силами, одержит победу над злом, разъединяющим людей и церкви. Эзотерическое значение учения theodicaea в том, что София — Премудрость Божия — есть не что иное как Россия, понесшая от Рационализма, родила новый Логос, то есть — нового Христа. (В отличие от Соловьева, Владимир Эрн предсказывал историческое столкновение западно-европейского *Ratio* с восточно-христианским богочеловеческим Логосом.)⁴

Соловьев понял сущность христианства, три главных его вероисповедания, но и увидел их односторонность. Католик верит только в авторитет церкви, протестант — только в слово Божие, православный — в церковные традиции. Папа объявил себя непогрешимым, тем самым римская католическая церковь подпала искушению религиозного властолюбия. Вторая половина христианства, западное человечество в протестанстве и вышедшем из него рационализме, подпало искушению гордости ума. А православная вера опустилась до рутины невежественных масс, до уровня догматических формул и литургических церемоний.

По мнению Соловьева, всю свою энергию Запад направил на развитие человеческого принципа, создал культуру, но исказил истину Христа. Восток же, напротив, всеми силами души тянулся к божественной истине, сохранял ее; развил в себе необходимую для этого консервативную и аскетическую склонность. „Восточная Церковь не осуществила ее во внешней действительности, не дала ей реального выражения, не создала *христианской культуры*, как

⁴ В. Ф. Эрн, *Борьба за Логос*. Москва, 1911. 87.

Запад создал культуру антихристианскую.”⁵ Принцип западного индивидуализма воплотился в Богочеловеке. Восток создал образ человекобога. „Богочеловек индивидуален, человеко-бог универсален.”⁶

На Западе церковь, как социальная сила, независима от светской власти. На Востоке, ввиду своей аскетичности, она отмежевала себя от светской власти и, таким образом, была парализована активная энергия христианства. Восточная церковь располагает богатством мистического воззрения, западная церковь — опытом благотельной и педагогической активности. Необходимо объединить созерцательный образ жизни и богобоязненную праведность восточного человека с динамической активностью человека Запада, ибо настоящим смыслом христианства может быть только синтез аскетического и социального принципов. Истинный христианин помимо личной сакральности стремится к установлению общественной справедливости.

В своих богословских трудах Соловьев ставит вопрос: существует ли такая мировая сила, которая способна совместить правду Востока с правдой Запада, божественный принцип с человеческим? В *Трех силах*⁷ он делает вывод, что между деперсонифицирующей (обезличенной) силой мусульманского Востока и западным индивидуализмом и егоизмом, носителем этих двух сил появляется славянский мир, исторической задачей которого является создание единства: преодоление ограниченности и вредности двух низших потенций.

Учение Соловьева о слиянии религий пока что представляется утопическим сном, но его сущность — идея универсального человечества — актуальна и по сей день. Он выступил против утверждения национальной исключительности, противоречащей принципу всечеловечности. В *Ответе Н.Я.Данилевскому* он подверг критике автора книги *Россия и Европа*, видя в ней скрытую цель обособления России от других народов. У Данилевского нисходит на нет универсализм ранних славянофилов. „Те утверждали, что русский народ имеет всемирно-историческое призвание, как носитель всечеловеческого окончательного просвещения: Данилевский же, отрицая всякую общечеловеческую задачу, считает Россию и Славянство лишь особым культурно-историческим типом.”⁸

По мнению Данилевского, поскольку нет всеобщей истории, нет и быть не может универсальной цивилизации, есть только различные культурно-исторические типы. Славяне являются такими же творцами культуры, какими были римляне и греки. Он считает, что славянство будет первым четырехосновным, полным культурно-историческим типом.⁹ Этим оно будет отличаться от предыдущих цивилизаций, имеющих одну основу. Евреи развивали только религию, греки — только искусство, римляне — государственную и юридиче-

⁵ „Чтения о Богочеловечестве” = Вл. С. Соловьев, *Собрание сочинений в 10 томах*. С.-Петербург, 1911-1914. Том 3. 178.

⁶ Там же, 96.

⁷ В. С. Соловьев, *Три силы*. = *Избранное*. Москва, 1990. 58.

⁸ Цитирую по книге: Н. Страхов, *Борьба с Западом в нашей литературе*. Киев, Изд. 3-е. 1897. 190.

⁹ Н. Я. Данилевский, *Россия и Европа*. Санкт-Петербург, 1888, 130, 134.

скую науки. Славяне объединят в себе науку, искусство, религию и политику. Их задача заключается в обновлении европейской культуры, не нашедшей наследника на Западе.

„Согласно теории Данилевского, — пишет Соловьев, — наш народ есть самый лучший из всех народов и потому он предназначен, так или иначе, покорить себе все другие народы, или, *во всяком случае*, занять первое место между ними. [...] Автор стоит всецело и окончательно на почве племенного и национального раздора, осужденного, но еще не уничтоженного евангельскою проповедью.”¹⁰

Данилевский смотрит на мировую историю с националистской точки зрения. Его подход находится в противоречии с христианскими гуманитарными идеями, проповедующими принцип единого и неделимого человечества. Противоречит он и учению о ходе органического развития мировой истории, которого придерживается Владимир Соловьев в исторической науке. В противоположных мнениях сталкиваются унификаторские стремления Соловьева с обособляющим типологизмом Данилевского. Бердяев отзывался о Данилевском так: „... новый человек, отравленный натурализмом и культом силы”¹¹, что впрочем характерно и для его последователей и сторонников.

В спор включаются Николай Страхов и Константин Леонтьев. В своей работе *Мнимая борьба с Западом* Соловьев опровергал аксиому книги Страхова, по которой русским необходимо вести непримиримую борьбу с Западом, иначе невозможна славянская независимость. Он осудил и византизм Леонтьева как „сильнейшую антитезу идее всечеловечества”. Леонтьев видел спасение России в сильной царской власти. Консервативная группа поздних славянофилов, крещеных мутной водой идеей панславизма, распространяла непритязательные идеи сплочения и братства славян. Русские универсалисты боролись за более высокие цели: они мечтали о религиозном и культурном слиянии всего человечества. По их мнению, важно то, чтобы быть людьми, а не славянами. Сторонники панславистского движения не посягали на ранг универсальности; перед их глазами стояло только объединение славян, точнее — православных. „Но бороться с соединенной Европой может только соединенное Славянство”,¹² — провозглашали они. Панславистский союз представлялся ими не в религиозной, а в политической плоскости, что противоречило возвышенной идее универсальности.

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. В творчестве этого универсального поэта воплотилось стремление русской души к всечеловечеству.

¹⁰ Н. Страхов, *Борьба с Западом в нашей литературе*. Указ соч. 190, 187.

¹¹ Николай Бердяев, *Алексей Степанович Хомяков*. Москва, 1912. 233.

¹² Н. Я. Данилевский, *Россия и Европа*. Указ соч. 463.

Для него было понятным все: галльское остроумие, сумрачный германский гений, чистый пыл рыцарских времен, Ариосто и Данте, шекспировская трагедия, мистицизм Корана, Древний Египет, славянская мифология. Духом других народов он проникался так же, как и духом своего народа. В этом 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, *всечеловеком*, если хотите. О, все это славянофильство и западничество наше есть одно только великое у нас недоразумение, хотя исторически и необходимое. Для настоящего русского Европа и удел всего великого арийского племени так же дороги, как и сама Россия, как и удел своей родной земли, потому что наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей.”¹³

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. „Западный человек толкует о братстве как о великой движущей силе человечества и не догадывается, что негде взять братства, коли его нет в действительности. [...] А в природе французской, да и вообще в западной, его в наличности не оказалось, а оказалось начало личное, начало особняка, усиленного самосохранения, самопромышления, самоопределения в своем собственном Я, сопоставления этого Я всей природе и всем остальным людям, как самоправного отдельного начала, совершенно равного и равноценного всему тому, что есть кроме него.”¹⁴

Запад предпочел отдать лавры частным интересам: люди были разъединены. Мелькая подробность преобладала в культуре — атомизм в науке, атомизм в религии, атомизм в искусстве. В России же условия были более благоприятными для того, чтобы индивид не отделялся бы от общества, баран не отбивался бы от стада. Превышение индивидуализма в такой естественной общности легче осуществимо. Русский мужик инстинктивно более тянулся к братству, нежели европейский буржуа. Призвание писателей виделось в показе пути, ведущего к уничтожению обособления и воссоединению людей. В трактате *Что такое искусство?* Л. Толстой пишет: „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

¹³ Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Ленинград, 1972-1990. Том 26. 147.

¹⁴ Там же, Том 5. 79.

рассуждением, но самую жизнью радость всеобщего единения вне преград, поставленных жизнью.”¹⁵

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. Русские писатели ставили и отвечали на нравственные вопросы иначе, нежели европейские писатели. Они отвергали незыблемость общественного порядка и в то же время ставили под вопрос целесообразность индивидуального бунта. Из тупика буржуазной цивилизации они искали третий выход: путь Милосердия и Любви.

Достоевский пишет восторженное исследование под названием „*Анна Каренина* как факт особого значения”, которое может быть воспринято в качестве самокритики: „Тем не менее *Анна Каренина* есть совершенство как художественное произведение, подвернувшееся как раз кстати, и такое, с которым ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться, а во-вторых, и по идее своей это уже нечто наше, наше *свое* родное, и именно то самое, что составляет нашу особенность перед европейским миром, что составляет уже наше национальное «новое слово» или, по крайней мере, начало его, — такое слово, которого именно не слышать в Европе и которое, однако, столь необходимо ей, несмотря на всю ее гордость.”¹⁶

Новое слово: слово любви, идея всеобщего братства. Наполеоновские войны доказали: мир нельзя спасти насилием. Возникает вопрос: неужели красота и любовь спасут мир? Русские писатели в своих произведениях хотели показать пример того, как человек побеждает обособленность, как осуществляет единение с остальными людьми. Идея власти была оттеснена идеей любви. 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.

Новое радикальное направление в философии открыл выдающийся русский ученый конца прошлого века Николай Федоров, проповедовавший космическую универсальность, вместо всеобщего христианства. По мнению Федорова, назначение человека заключается в формировании и упорядочении совместно с остальными людьми земной и космической жизни. Он подвергал резкой критике тех „прекраснодушных” философов-умников, которые обещали наступление золотого века посредством любви и всеобщего братства. Федоровым был подготовлен совершенно новый план спасения человечества. Он хотел подчинить разуму слепые силы природы. В целях преодоления смерти, как главного противника, все науки были сконцентрированы им в наиваж-

¹⁵ Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений в двадцати двух томах*. Москва, 1978-1985. Том XV. 211.

¹⁶ Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Указ. соч. Т. 25. 200.

нейшей из них — в астрологии. Его „проект” — воззвание к урегулированию природы и „общему делу” — воскрешению мертвых. С помощью метеорологии — согласно его теории — можно было бы решить проблему вентиляции земного шара и искусственного орошения. По мнению Федорова, человек своей чрезвычайной активностью должен одержать верх над силами природы, воскресить мертвых и занять свое место в космосе. Предварительное для этого условие — устранение обособленности между людьми, осуществление с помощью науки и техники наивеличайшего из деяний человека — воскрешения из мертвых. Христианство толкует воскресение пассивно: оно наступает в день страшного суда; по Федорову — в результате соединения сил науки всего человечества. Он ищет не бессмертность души, а воскрешение плоти. Федоров считает, что человек рождается дважды: естественным путем и когда сотворяет себя своими руками и своим разумом. *Эволюция* — пассивное развитие без проявления воли; *регуляция* — сознательная преобразовательная деятельность человека. Основная категория федоровского мышления — не данное, а должное. В своем проекте он пытался решить дилемму „созерцательной жизни” и „активной жизни”. „Мир дан не на наглядение, не мирозерцание — цель человека. Человек всегда считал возможным действие на мир, изменение его согласно своим желаниям.”¹⁷

По всей видимости, Федоров переоценил возможности регулирования природы, но сущность его учения — призыв к этическому действию и сплочению всех людей — оказала большое влияние на современников. В *Русской идее* Николай Бердяев пишет: „Я не знаю более характерно русского мыслителя, который должен казаться чуждым Западу. Он хочет братства людей не только в пространстве, но и во времени, и верит в возможность изменения прошлого.”¹⁸

Универсалисты глубоко были убеждены в том, что русский гений должен примирить друг с другом восточную и западную тенденции развития. Вселенская миссия России: дать в свое время разрешение всем вопросам, возбуждающим споры в Европе. Пример этого в государственном управлении был показан Петром Великим, в поэзии — Пушкиным, в богословии — Соловьевым, в теургической литературе — Достоевским, в космологии — Федоровым. Постановкой экологической проблематики Федоров побуждает к обновлению космологической этики.

Теургическое искусство

„Есть две России: одна — Россия *видимостей*, громада внешних форм с правильными очертаниями, ласкающими глаз; с событиями, определенно начавшимися, определительно оканчивающимися, — «Империя», историю которой «изображал» Карамзин, «разрабатывал» Соловьев, законы которой кодифицировал Сперанский. И есть другая — «Святая Русь», «матушка Русь», которой законов никто не знает, с неясными формами, неопределенными

¹⁷ Н. Ф. Федоров, *Философия общего дела*. Москва, 1929. Том 2. 427.

¹⁸ Николай Бердяев, *Русская идея*. Париж, 1946, 213.

течениями, конец которых не предвидим, начало безвестно: Россия *существенностей*, живой крови, непочтой веры, где каждый факт держится не искусственным сцеплением с другим, но силой собственного бытия, в него вложенного.”¹⁹

История представляет собой воплощение „внешней” жизни народа, религия — внутренней. История народа — это не только биографии правителей и государственных деятелей, не только хроника войн и мирных договоров, но и система следующих друг за другом религиозных взглядов и идей. Наука не может ответить на вопрос, как должен жить человек по-святому. Только религия обладает универсальным знанием о Бытии. Она делает человека способным понять смысл своей жизни и определить ее направление. Величайшие русские писатели считали, что слово должно обладать активизирующей силой евангельского послания. Писатель должен осознать свою миссию. По их мнению, литература не „зеркало”, а проводник нравственной жизни. По мудрому замечанию Ивана Посошкова, русскому человеку, покусывающему перо, приходят в голову набожные мысли и богословское изречение течет из под пера. Об этом свидетельствуют богатая агиографическая литература, жития святых мучеников, легенды *старцев*. Эти жанры ореолом окружают русского инока, христианского героя, стоящего над светским (мирским) героем. Часто даже нерелигиозные рассказы заканчиваются уходом главного героя в монастырь и духовным его очищением: *Повесть о Горе-Злочастии*, *Повесть о Савве Грудцыне* и т. п. Киреевский называл монастыри „духовными университетами”. Многие замечательные писатели и мыслители считали монашество наидревнейшим и наиправдивейшим русским образом жизни: „монастырь всегда един был с народом” (Достоевский). Лесков, Леонтьев, Достоевский восхищались святыми старцами, которых почитали безусловными духовными вождями в нравственных вопросах. Старец — пророк, призванный наставлять, вдохновлять и утешать словом.

Рационализм XVIII века пошатнул веру и всякую метафизику расценивал как глупость. Веление рассудка изгнало энос евангелического послания. Первым поколением XIX века овладела глубокая меланхолия. Русская интеллигенция весьма медленно приходила в себя от петровского *инобытия*. Она признала беспочвенность своего бытия, снова стала восприимчивой к метафизическим проблемам. Стала объединяться в масонские ложи, надеясь, что там, среди братьев, рассеется чувство трагического одиночества и отчуждения. Мистицизм масонских лож подогревался протестом против французского рационализма. Члены московской ложи *Astrée*, так же как и петербургской *Les amis réunis* руководствовались помыслами самосовершенствования, а отнюдь не политическими. Они декларировали идею нравственного очищения и вселенского братства. Они хотели преобразовать мир на основе принципа деятельной любви к человеку.

Рационализм XVIII века отгородил человеческий ум от всего, что находится выше его. Грандиозная метафизика, развивающаяся в русской религиозной литературе, сняла эту преграду. Ее иное эзотерическое своеобразие

¹⁹В.В. Розанов, *Религия и культура*. С.-Петербург, 1899. 23.

— психологическая глубина — открыла путь к постижению подсознательного. В XIX веке русская литература после долгих исканий — через голову скептических мыслителей предыдущей эпохи — вернулась к христианским традициям. Результат — не агиография, еще не отмежевывавшаяся от религии, а проникнутая христианской этикой теургическая литература. Гоголь был первым пророком возвращения к христианской традиции. Он первым в русской литературе обратил внимание на раздвоение эстетической и этической жизни человека, связанное с шизофреническим расстройством психической деятельности, которые тоже можно отнести на счет петровских реформ, поскольку русский человек был оторван от своих духовных корней. Все это привело Гоголя к доказательству „утилитарности“ искусства. Он верил в магическую силу поэзии, способную установить органическое единство и порядок в хаосе жизни, способную наладить связь между земной и вышней действительностью. Он сознавал, что искусство должно быть теургией, а его задача — служение вечной жизни, одухотворение жизни божественной истиной. Преобразовать мир удастся только посредством магического слова. Значение своего творчества он оценивал выше простой писательской деятельности. Его *ars poetica* имеет пророческий характер и не может быть отождествлена с каким-либо легким чтивом, беллетристикой. Он был твердо убежден в своей избранности. Он был призван к тому, чтобы свидетельствовать и учить. Никто не разил грехи русского общества более горькими словами и с более едкой насмешкой. Никто не бичевал с такой беспощадностью вырождение и взяточничество помещиков и чиновников. Однако Гоголь был больше, нежели просто сатирик, ибо вскрывал не только социальные проявления зла, но и его метафизические глубины. Давно установлено, что построенная на апокалипсическом видении сатира может быть создана только глубоко религиозным человеком. Отрицание правомерно только от имени идеала.

Наряду с Гоголем новые взгляды в искусстве выдвигал художник Александр Иванов. В живописи Иванов был таким же, как Гоголь в литературе и Соловьев в философии. Все трое глубоко были убеждены в том, что обладают личной миссией в этом мире. Средствами искусства и религии нужно продолжать творчество и создание синтеза. Они мечтали о золотом веке человечества, об истинном христианстве. Отвергали исторически сформировавшиеся искажения христианства. Вели аскетический, монашеский образ жизни. Не имели жен, не заводили семей, не было у них постоянного жилья, паломниками скитались по свету. Жили только своей работой, посвятив всю свою жизнь поиску идеала.

Иванов был основоположником русской религиозной живописи XIX века. Множество европейских и русских художников обращались к библейским сюжетам, но это отнюдь не означает, что их можно назвать религиозными живописцами; Евангелие служило им только предлогом для выражения своих животрепещущих мыслей. Картина Иванова (*Явление Христа народу*) — по мнению ее создателя — должна была обнажить весь смысл евангелия. Картина представляет один из поворотных моментов в жизни человечества, когда — благодаря приходу Мессии — наступил день духовного возрождения и нравственного совершенствования. Христос появляется перед народом как надежда на воскресение и возрождение человечества.

Европейские художники разработали множество известных библейских тем, но три важнейших момента из жизни Христа были увековечены русскими живописцами. Они выбрали самые трудные места Евангелия для воплощения, за которые не брался ни один художник: *Явление Христа народу* (Иванов), *Христос в пустыне* (Крамской), *Что есть истина?* (Ге). Русские художники, несмотря на то, что обращались к универсальной теме, выразили национальное религиозное чувство. Они продолжили традиции русской иконописи, но создавали не икону, а „историческую картину“. На их полотнах Христос — человекобог, а не богочеловек. (В отличие от русских, католические художники изображали преимущественно Христа как бога.) Они изъяли из христианства все чудеса и всю мистику, оставив только нравственное учение. Они проповедовали, что над трагедией можно возвыситься посредством веры, если человек преодолевает ее любовью и милосердием. Одинокое Христа Крамского преследуют тяжелые мысли: идти ли к людям, учить их, страдать и умереть за них или же поддаться искушению и отступить. Судьба всего мира зависит от этого похожего на нищего, униженного существа, сидящего в простой рубаше на камне в пустыне. Христос-Спаситель на картине изображен „по человеческому виду“. Но Христос Крамского не только человек, но и Бог. („Это лучший Христос, которого я знаю“²⁰, — писал Толстой Третьякову 14-го июля 1894 года.)

Кисть Николая Ге на его картине *Что есть истина?* запечатлевает тот момент, когда Пилат с язвительной улыбкой поворачивается к Христу, только что ответившему, что он пришел в мир затем, „чтобы свидетельствовать об истине“. Историческое значение драматического конфликта: столкновение античного и христианского миров. Нравственное значение: вечная борьба доброты и любви со злом и надменностью власти. (С выразительной силой этой картины может сравниться только трилогия Михая Мункачи *Христос перед Пилатом, Голгофа, Ессе homo!*)

В XVIII веке поэзия еще „подражала“ живописи (Державин и Дмитриев стремятся воздействовать образом и цветом). Живопись XIX века уже находится под этическим влиянием русской литературы. Гоголь и Иванов проповедовали одни и те же взгляды о теургической роли искусства. Известна дружба Крамского и Ге с Толстым, оказывал влияние на живопись Достоевский. Религиозная живопись XIX века выработала своеобразный язык формы, образ христианского идеала. Русская религиозная живопись в такой же степени отличается от европейской, как и русская литература.

В русской литературе второй половины XIX века возросло внимание к этическим проблемам. Это проявилось и в том, что их удельный вес увеличился за счет образности. Поскольку перед их глазами стоял образ чистого идеала, они не находили радости в украшении его поэтическими образами и символами. Они не чувствовали в себе склонности к орнаментированию жизни, к декоративности искусства. Они искали не красоту, а нечто более существенное, нравственно более ценное. Красота нужна была только потому, что предмет был „святым“. Русский идеал — не античный идеал красоты, не

²⁰ Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений в двадцати двух томах*. Указ соч. Том XIX-XX. 295.

европейские честность и честь. „Русский идеал — святость.”²¹ (К. Леонтьев) Сакральность означает нечто иное и большее, чем моральный героизм. Суть его заключается в „обожении” человека (*divinatio*), потому что человека можно возвысить над самим собой только в плоскости божественного. Нашли русские писатели и красоту, хоть и не занимались ее поисками, и растолковывали ее как образ божественной мудрости. Цель жизни они видели в древних христианских добродетелях: в братской любви, в помощи бедным и оказавшимся в беде, в милосердной и жертвенной жизни.

Русские принимали литературу не как беллетристику, развлечение, а как пророчество. Даже Тургенев, „поэт любви и красоты”, набросал следующие строки: „Бывают эпохи, где литература не может быть *только* художеством — а есть интересы высшие поэтических интересов.” (Письмо Боткину от 29 июня 1859 г.)²²

Писание для русского писателя не является профессией или специальностью в западно-европейском ее понимании, свою деятельность он воспринимает как пророчество, откровение. Толстой никогда не относил себя к художникам слова. Уже будучи всемирно известным писателем он заявил: „Лермонтов и я не литераторы.” И Достоевский жаловался друзьям, что мыслитель подавляет в нем художника, что суть его произведений заключена не в эстетике, а в этике. Оба признавали, что поэзия нуждается в идее, в страстно поднятом „указующем персте”. Только имеющее пророческую силу слово может спасти человечество. Они взяли на себя роль совести своей нации, за что русская литература назначила их старозаветными пророками. (Греческое слово *prophetes* означает: говорящий вместо кого-то, ходатай.) Русского писателя народ считал своим духовным вождем, отцом. За правду он готов был принять мученичество, как самое высокое нравственное спасение. О Толстом у Б. Эйхенбаума есть следующие строки, характеризующие и других русских писателей: „Самое искусство для него — замена чего-то другого, уже невозможного: не профессия, не «артистическая» специальность, а одно из дел, явившееся взамен других и на ряду с другими. В другом веке, в другой эпохе Толстой был бы, конечно, не писателем. В этом — особая его власть, особая сила, выделяющая его среди всех других явлений русской литературы второй половины XIX века.”²³

Мигель де Унамуно говорит, что испанская философия заключена в *Дон Кихоте*. *Mutatis mutandis*: наилучшая часть русской философии намеками также появляется в рамках литературы. Гоголь, Достоевский и Толстой были более глубокими и оригинальными мыслителями нежели профессиональные философы той эпохи. Они не создали целостной философской системы. Свои взгляды они вкладывали в диалоги романых героев, выражали в перекрестном огне противоположных мнений. Порою казалось бы независимо от фабулы они вносили в художественный текст поток историко-философских или религиозно-нравственных идей. Философские трактаты, нравственные притчи, лирические

²¹ Цитирую по книге: Н. Бердяев, *Судьба России*. Москва, 1990. 69.

²² И. С. Тургенев, *Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма в 18 томах*. Москва, 1987. Том 3. 33.

²³ Б. М. Эйхенбаум, *Лев Толстой. Книга первая. 50-ые годы*. Ленинград, 1928. 12.

отступления слабо или вообще не связаны с действием на уровне фабулы, все же они необходимы для уяснения идейности произведений.

Вырванные из произведений религиозные учения русских христианских писателей имеют слабую силу воздействия. В произведении же они с символической лапидарностью суммируют все то, что непосредственным образом выражается действием и характерами. Так нравственные притчи, лирические и философские вставки становятся важными элементами и с эстетической точки зрения.

Этические русские писатели представляли себе улучшение человека и общества на нравственной основе. По мнению Толстого, желающий преобразовать мир должен начать с самого себя. Согласно Достоевскому, человек во всей жизни своей не живет, а создает, самосотворяет себя. Свои надежды они вкладывали в личность, чувствующую ответственность своего призвания и способную принять в собственную жизнь судьбу других. Для героев русского романа смысл жизни заключается не в накоплении земных сокровищ, не в ревнивом обладании или в стремлении спасти свои души, а в принятии жертвенной жизни. Они не преклоняются перед красивой женщиной или золотым тельцом, но — служат идее. Им нужны не миллионы, а разрешение какого-нибудь большого вопроса. Они постоянно спорят о вечных проблемах. Что есть добро? Свободны мы или же наша судьба заранее предопределена? Для счастья или страдания появились мы на свет? Есть ли бессмертие? Есть ли Бог? Можно ли жить нравственно в лишенном Бога мире? Есть ли преступление? Есть ли наказание? Ответственны ли мы за других? Каким образом выполняем мы свою миссию в этом мире?

Среди поставленных проблем особый акцент получает вопрос: как человеку любить действительно и неустанно ближнего своего? Как согласовать любовь близких и дальних? Гоголь обратил внимание, что человек XIX века отталкивает от себя брата, готов обнять весь мир, но не брата.

За этими вопросами кажутся незначительными мечты-иллюзии о любви, деньгах, карьере. Достоевский и Толстой мечтают о таком универсальном человеке, который становится предвестником гражданства мира, борцом за примирение идей, братом всех людей. 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 благополучие 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“. „Монашество некогда имело свое высокое назначение, но теперь пришло время не бегать от мира, а идти в мир, чтобы преобразовать его.“²⁴ Совершенно незримо, если человек не хочет улучшить мир. Надо идти в мир и прежде приобрести любовь к людям. 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. В конце романа новое освещение и глубокий смысл получает евангельское изречение,

²⁴ Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Под ред. Э. П. Радлова. Санкт-Петербург, 1908-1911. Том 3. 89.

предваряющее книгу: „Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода.” (*Евангелие от Иоанна*, XII, 24)

Глубочайший смысл притчи о падшем в землю зерне заключается в самопожертвовании, символизирующем спасительную тайну страдания, живущую в самой природе. Эпиграф представляет собой универсальную формулировку нравственного содержания романа, аллегорически высказанную словом Евангелия. Его значение не может быть упрощено до ясности какого-нибудь обыденного понятия, не может быть спроецировано на плоскость разума. Оно связано не с какой-то ситуацией или личностью, оно — всеобщее. Слова евангелиста Иоанна [в продолжении романа] сюжетно теснее были бы связаны с личностью самого младшего из Карамазовых, с Алешей, которому, подобно упавшему в землю зерну, предстояло бы умереть, чтобы принести „много плода”, обрести множество последователей. Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть: „Не оживет, еще не умрет.”

По мнению Достоевского, русский народ весь живет в православии и его идее и тот, кто не понимает православия, тот никогда ничего не поймет в народе. Достоевский искал пути обновления личности и общества в религиозной народной мудрости. Соловьев считал, что если мы хотим выразить одним словом общественный идеал, к которому пришел Достоевский, таким словом будет не *народ*, а — *церковь*. „Вселенская правда воплощается в Церкви. Окончательный идеал и цель не в народности, которая сама по себе есть только служебная сила, а в Церкви, которая есть высший предмет служения, требующий нравственного подвига не только от личности, но и от целого народа. 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.”²⁵

Художественное стремление русских писателей ввести культуру в сферу религии, „воцерковить” ее не всегда приносило успех даже самым крупным из них. По правде говоря, идеал всегда является утопией. Великие филантропы и преобразователи мира к лучшему правильно ставили вопросы своей эпохи, проблема заключалась в ответе на них. Пророки склонны полагаться на интуицию и давать догматический ответ на основополагающие вопросы. Они хотели создать общность братьев во Христе на основе равенства, любви. Переделать мир они хотели на нравственной основе. Личным примером пытались объединить людей в духовные общины, лишенные частной собственности. Бальзамом против социальных бед они предлагали пророчество самосовершенствования. История не оправдала осуществление идеального общества, построенного на мифе любви и подаче личного примера: государство не претворилось в церковь. Все это оказалось утопией.

Все же утопии не следует представлять напрасными мечтаниями. Без них труднее было бы продвижение вперед в истории. Они освещали перспективы, предугадывали будущее. Жизнь ищет свой смысл и свою ценность в лучшем

²⁵ В. С. Соловьев, *Три речи в память Достоевского*. = В. С. Соловьев, *Избранное*. Указ. соч. 79.

завтра. Сегодняшняя утопия обращается завтрашней реальностью, даже если осуществляется не совсем в той форме, как то представляли мечтатели. Достоевский пишет в *Подростке*: „Золотой век — мечта самая невероятная из всех, какие были, но за которую люди отдавали всю жизнь свою и все свои силы, для которой умирали и убивались пророки, без которой народы не хотят жить и не могут даже и умереть!”²⁶ Утопия — выходя из традиции — противоположна норме. Она не ретроспективна, а перспективна. Это не столько апелляция к прошлому, сколько обращение к будущему. Не зов предков, а призыв потомков. Цену за утопии, правда, приходится платить, как правило, следующим поколениям.

Мы являемся свидетелями слияния утопического мессианства и апокалипсической эсхатологии в русской литературе XIX века, поскольку невозможно было согласовать идеальный оптимизм с практическим пессимизмом. Достоевский предвидел, что драма веры породит социальную драму в политике: белый накал мистики перейдет в красное каление.

„Пока культура плодоносна, она эсхатологична. В апокалиптике культура, отрицая себя, утверждает себя.”²⁷

²⁶ Ф. М. Достоевский, *Подросток*. = Полное собрание сочинений в тридцати томах. Указ. соч. Том 13. 375.

²⁷ Игорь Смирнов, *Бытие и творчество*. Санкт-Петербург, 1996, 138.

**The Cultural Dependence of Arguments and Strategies
of Argumentation**

L. JAGUSZTIN

1. Culture — allowing for some simplification — is nothing but a given system of meeting demands. It is specified by the chosen devices and ways of meeting demands and by the extent to which these are declared to be the needs defining the given culture. Every social system during the construction and stabilization of its own cultural paradigm-system considers it a fundamental task to make its members accept the given system of the devices and ways of meeting demands as soon as possible. All this is organized into „memetic” units and „episthemes” and declared by institutional aggression: in schools, in the media and wherever the circumstances of social relations are suitable. During this communication easily perceptible strategies of argumentation are used. Culture, as a manifest system of meeting demands — and as usually every system —, has the systemic need of acquiring and distributing the information required for its self-preservation and operation, and of ensuring the constant presence of this information.

On the one hand, in this system of relations the quantity, semantic composition and the required extent of the redundancy of the issued information can be easily measured. On the other hand, since the receivers are themselves complicated living systems, it is important to measure how willingly and actively they participate in this communication, how much they „let” themselves and „want” to be persuaded. As a third aspect, it is characteristic of the system, that the issuer of the information (the power possessing the sources of information) expects the receivers to give feedback constantly and enthusiastically, that is, to express their readiness and acceptance of the discourse and to what extent.

Soviet culture, with its seventy years of isolation, dominant paradigm and accessibility, provides excellent material for research that is relatively unique in world history. Due to limitations on size, only a research plan is published here and the examples mentioned are mostly illustrative.

2.1. During the first moments and years of the creation of the Soviet social system the dominant function of the strategy of argumentation used was to make the new system known and accepted by *naming*. In this respect the semantic genealogy of the Soviet paradigm was accelerated almost by chance. The name *bolshevik* promised for the Russian consciousness the continuity of what is good and Russian: it was associated with meanings like больше (more), большой (big, large), больший (biggest, largest), большак (master of the house), большина, большуха, большица (names of senior, leading positions of different groups), etc.¹ The use of the address *tovarishch* (comrade) was equally successful:

¹ B. Sarnov: *Zalozhnik vechnosti*. M. 1990. 148—155.

it brought along the notions of brotherhood and equality in the context of gender, ideology and aesthetics; the quality, size and referentially of its meaning was immediately understandable. In the short stories and novellas of Pil'nyak and Ivanov the bolshevik-communist-socialist semantic conflict always ends with the victory for their own side, the more reliable bolshevik, as opposed to the communist side which has a less reliable semantic content. From the thirties on, when Stalin liquidated the first generation, the name „communist” meant the certainty of existence, as opposed to the name „bolshevik” which had been compromised in a far-reaching way.

The genealogy of the word *pravda* was favoured by the same „semantic fortune”. According to the Russian conceptual paradigm (thanks mostly to Tolstoy, Dostoevsky and the intelligentsia and worldview of the turn of the century) the word *pravda* was much more accepted and considered much more important in the meaning „justness, righteousness” (справедливость) than in the meaning „truth” (истина). There are examples of arguments that have an emotional load of exactly the opposite that. Those mentioned above: during the Revolution the name *bourgeois* could be applied to anybody who was to be looted or liquidated. It may suffice to refer to A. Blok's poem „Twelve” („Двенадцать”) as an example.

In the case of names that did not possess a satisfying or acceptable persuasive meaning, giving names by *labelling* became a more and more frequent process of creating arguments from the middle/end of the twenties. In phrases like „socialist realist”, „socialist labour”, „scientific communism”, „communist morale”, „Soviet man” the first member is always a „memetic” adjective in attributive position that describes the new social system and tries to make it accepted. The argumentative productivity of labelling is ensured by its simplicity, since with its help it is possible to use almost any old term/name by eliminating and preserving it at the same time. A label is a special negation, it implicates that the notion following it is *not* bourgeois but socialist, communist.

In the twenties a special type of this implied negation emerges, as well. Its logic is as follows: the outstanding, the exceptional is more persuasive and attractive than the average, so everything has to be elevated to this standard. If, however, one is unable to carry out this task in reality, he has to imagine it, lie and falsify the results. In this way a new type of communication emerges, the so-called туфта (tufta, that is, faking or fabrication)². Its etymology is in connection with work in prison camps: the abbreviation ТФТ (трудный физический труд, that is, TFT, „hard physical work”) was re-coded in a funny way (техника фиктивного труда, that is, „the technique of fictitious work”). This type of argumentation is not really especially Soviet, since the Patomkin villages were built on the basis of this logic, as well.

It was mostly writing that was dominated by tufta, the genre of reports creating a false image of the self and the false consciousness of the so-called обумаживание жизни (life created [only] on paper). Thus this „paper—existence” becomes the most verified argument in Soviet culture. What is the most important is the heading, the signature, the stamp, writing itself. Tinanov's novella, „Lieutenant Tetik”, and Bulgakov's short story, „Chichikov's Adventures” reflect this phenomenon. „Papers” always came from the institutions of power, while tufta was always directed towards them — a real communication would never come into existence.

² Jacques Rossi: *Spravochnik po GULAGU*. London, 1987. 414—416

2.2. Apart from arguing by naming the phenomenon of modifying the „energy” of meanings, usually by adding to it, so that they could infiltrate into the receivers’ concept of the self and of the world, also played a very important role in Soviet culture. For the sake of clarity I adhere to the usual semantic classification, that is, I examine the conversions of meanings pertaining to *space*, *time* and *personification*.

2.2.1. In the twenties the arguments of space are characterised by an extraordinary expansion of their dimensions, by becoming universal. The proletarian revolution is exported from the one sixth of the territory of the Earth, it even expands to other planets and at last it is connected with God’s world (A. Tolstoy, *Aelita*; Mayakovsky, *The Buff Mystery*; Blok „Twelve”), in our times to shrunken into a point that has no dimensions. Out of the meanings concerning movement, notions like *left*, *road* and *milestone* are glorified.

2.2.2. In the field of the arguments of time the most manifest change is the enhancement of the value of the *future*, parallel with the growing insignificance of the past. It gains expression in *будетлянство* — in the cult of futurism, the „would-be society”, the „would-be-people”. Every movement towards the future is a fantastically accelerated victorious rush. To be ready before deadlines, to overfulfil five-year plans — or, in general, any plan — becomes almost compulsory, as if society was speeding towards the future like a runaway train. Every activity in one’s life, from working like a stakhanovist through learning to fighting, is defined in the conceptual sphere of *competition*, struggle and *combat*, it is only in the semantic field of „catching up”, „overtaking” and „defeating” that it is possible to live an essential life. The source of argumentative energies is squeezing historical time (the coming of communism) into biographical time (the life-time of the first generation). When the improbability of these expectations is revealed and these energies begin to diminish, some futile efforts were made to reverse the process by dividing time into different phases and labelling each period with terms like socialism, developed socialism and laying the foundations of socialism. The failure of these efforts is due to the repressive subordination of all relations of time to the argument of future by a regressive causality — among these relations cosmic, natural, social, genealogical and biographical time, stages of socialisation, objective time and the individual’s experience of time, that is, subjective time, as well.

2.2.3. The truth and reliability, that is, the verification and authenticity of information is always of crucial importance for the receiver. Verification, as a factor of arguing, can be achieved by authenticating the person who is the source of the information. In a hierarchized, totalitarian society this person is usually the man in power, the leader. Thus in the Soviet Union every possible verifying attribute is personified in Stalin: the leader, the genius, the teacher, the father of the people, the friend of the workers, the scholar, the wise leader, etc... This meaning of personality expanding over all knowledge, his competence in everything is so totemic and infallible that it makes any other form of verification unnecessary or even dangerous. It is rather practical to accept the statements of the leader with faith — that is, without any claim of verification. The universalised personality, applicable in any case as an argument, becomes the object of a cult, which is practically the core of the cult of personality. The application of this argument of unlimited authority, however, acquired some tufta-like characteristics as well: it was used for the argumentation of evident facts, commonplaces, even some nonsense and pseudo-scientific theories too. If the author managed to mention in his text by way of some loose association this word of authority, his case was as good as won, since the target of any forthcoming refutation or criticism was not him any more, but the word of the leader — and who would

have risked that? This is the reason why the first sentences of speeches, studies, books of this period always include some reference to Stalin's — later on Krushev's or Brezhnev's — knowledge. This personifying argumentation emerges not only in connection with the leader, but also in every kind of communication within a hierarchical formation: the person of the party secretary, the leader of the brigade or the ordinary communist is eligible for this role, as well.

3. At last I would like to mention some themes that I have not dealt with in this short summary: causative argumentation (the causative application of polarities like part and whole, manifest and hidden, familiar and alien, living and dead), arguments of genre (the roles of official decisions, public speech, hymn, epic or editorial) and the poetics of the strategies of argumentation (their methods and devices).

**Миф России в творчестве Михаила Хераскова
(поэма „Владимир”)**

A. ORŁOWSKA

Русская литература классицизма, в отличие от западно-европейской, характеризовалась повышенным интересом к народной истории, историческому прошлому своего народа. *Одной из отличительных черт русского классицизма, — подчеркивает Виктор Якубовский, — было более частое чем в других литературах, обращение к народной проблематике, соединенное с тенденцией к своеобразному историзму, ограниченной однако вытекающей из конвенции классицизма абстрактностью.*¹

Классицистическая эпическая поэма обладала способностью к изображению важных и значительных проблем. Предметом эпической поэзии была всегда поэтическая картина прошлого, изображаемая как явление закрытое, законченное. Перенесение действия в прошлое — один из самых важных жанровых признаков поэмы.² Классицистическая поэма, соответственно требованиям нормативной поэтики, должна была реализовать важные задачи. „Высокая” тема поэмы способствовала выполнению важных задач, она могла пропагандировать просветительские идеи, воспитывать историческое самосознание, восхвалять прошлое.

Поэма могла воссоздать мир народного мифа, героического, великолепного, неповторимого народного прошлого. Обязательная двуплановость мира поэмы (события в мире людей были предопределены волею Бога или языческих богов) позволяла верить в исключительность народа или героя, чаще всего — правителя.

Эти тенденции, вырисовывавшиеся уже в начале классицизма, с течением времени развились и стали доминирующими в конце XVIII века, когда в русской литературе начал формироваться предромантизм. Характерное для этого направления увлечение средневековьем, народной исторической тематикой, стремление к воспроизведению народного колорита углубило интерес к народной истории:

*Изучение истории, — подчеркивает Л. Суханек, — становится страстью, которая с одинаковой силой владеет учеными и поэтами. И таким способом возникает тогда поэтизированная историография.*³

¹ *Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbca, t. 1, Warszawa 1970, s. 146-147.

² St. Skwarczyńska, *Epos a powieść*, [w:] St. Skwarczyńska, *Z teorii literatury cztery rozprawy*, Łódź 1947, s. 146-147.

³ L. Suchanek, *Preromantyzm w Rosji*, Kraków 1991, s. 71 (перевод мой -А. О.)

Высокие жанры классицизма — эпическая поэма и трагедия конца XVIII века, часто обращались к древнейшей истории, временам до принятия христианства.⁴

Михаил Херасков, самый выдающийся представитель русской эпической поэзии XVIII века, в соответствии с русской традицией, находил темы достойные эпопеи в далеком прошлом России. Его интерес особенно привлекали два периода: времена Киевской Руси и правление Ивана IV Грозного. К героическому прошлому поэт обращался как в эпической поэме [*„Россияда“* (1778), *„Владимир“* (1785), *„Царь, или спасенный Новгород“* (1800)], так и в трагедии. Пять его трагедий [*„Борислав“* (1774), *„Идолопоклонники, или Горислава“* (1782), *„Пламена“* (1786), *„Освобожденная Москва“* (1798), *„Заренда и Ростислав“* (изданная посмертно в 1806 году)] представляют древнейшую историю России.

Свои взгляды на историю, убедительно мотивирующие выбор тематики названных произведений, Херасков изложил в *„Историческом предисловии“* к *„Россияде“*. Поэт подчеркивал, что до Ивана IV Грозного в истории России можно выделить два периода: в далеком прошлом Россия была могучим и сильным государством. Вследствие феодального раздробления она утратила прежнее достоинство и значение, чтобы возродиться при Иване III и достичь прежней пышности в эпоху Ивана IV:

*Российское государство в самые отдаленные времена (...) было сильно, соседям страшно, многими народами уважаемо; оно ни единой Европейской державе славою, силою, изобилием и победами, по тогдашнему государств состоянию не уступало; а пространством своим все прочия (...) превосходило. Но после Великого Князя Владимира (...) угасла прежняя Российская слава и в целом мире едва известную учинилась.*⁵

Многолетнее увлечение Михаила Хераскова личностью и эпохой Владимира, многократное появление этой темы как в его трагедии, так и эпической поэме, вытекало также из исключительного значения, придаваемого в конце XVIII века этому средневековому князю:

*Повод интереса к той эпохе, возникший под влиянием медиевальной тенденции, — доказывает Л. Суханек, — хорошо объясняют слова Жуковского: „Владимир — это наш Карл Великий, а его витязи — это рыцари, которые были на дворе Карла“.*⁶

Историческая тема, которая легла в основу *„Владимира“*, полностью отвечающая требованиям нормативной поэтики классицизма, крещение русского князя, представляется в духе масонской мистики. Поэт довольно свободно относится как к историческим фактам, так и летописным преданиям. Сюжет *„Владимира“* основан на нескольких, почерпнутых из летописи преданиях: о выборе веры киевским князем Владимиром, взятии Херсона, женитьбе на греческой княжне и сказании о юноше Кожемяке. Все они подвергались большей или меньшей обработке, подчиненной авторскому замыслу: представлению принятия христианства как внутреннего проявления потребности человеческой души. Сюжет ограничивается лишь представлением

⁴ А. Н. Соколов, *Очерки по истории русской поэмы XVIII — первой половины XIX века*, Москва 1955, с. 187-200; Г. Н. Москвичева, *Жанры русского классицизма*, т. 1, Горький 1971, с. 20-84; Н. Mazurek-Wita, *Tragedia rosyjska doby Oświecenia (1747-1825)*, Katowice 1933, s. 15-51.

⁵ М. М. Херасков, *Россияда*, Санкт-Петербург 1895, с. 1.

⁶ L. Suchanek, *Preromantyzm ...*, op. cit., s. 148-149. (перевод мой - А. О.)

мистической дороги князя от язычества к христианству. Вне сюжета остается как историческое, так и политическое значение этого факта:

Ежели кто будет иметь охоту прочесть моего „Владимира“, — писал Херасков в предисловии к третьему изданию поэмы, — тому советую, наипаче юношеству, читать оную не как обыкновенное эпическое творение, где по большей части битвы, рыцарские подвиги и чудесности воспеваются: но читать как странствование внимательного человека путем истины, на котором сражается он с мирскими соблазнами, подвергается многим искушениям, впадает во мраки сомнения, борется со враждебными страстями своими, на конец преодолевает сам себя, находит стезю правды и, достигнув просвещения, возрождается.⁷

Главный сюжетный узел поэмы: борьба сил христианских (Бог, Мессия, св. Андрей, ангелы, Кир, Идолом) и языческих (сатана, славянские божества и их жрецы). Столкновение происходит в обоих планах: земном, человеческом и божественном, сверхъестественном. Как Бог и ангелы, так и языческие силы подготавливают ряд мероприятий, которые должны стать залогом победы, дать возможность овладеть сердцем и умом князя Владимира, а в итоге — овладеть русской землей. Борьба происходит в душе героя. Внешний, реально существующий мир, является лишь фоном для представления внутренних переживаний героя.

Поэт, увлеченный эпохой Владимира, представляет, по мере возможностей своего времени, картину языческой Руси. Мы видим храмы Перуна и Лады, обряды жертвоприношений, заклинания духов и языческих божеств ночью на урочище за городом. Хераскову удалось создать живописную, выразительную, интересную картину языческих, славянских, дохристианских верований и обрядов.⁸

Прошлое России, судьбы государства Владимира с самого начала четко определены. Русь и ее властитель находятся под божьим покровительством. Бог, отвечая на горячие просьбы св. Андрея, обращаясь к Владимиру, предвещает конечную развязку:

Внемли! — и божий глас светящ зарями зрится;

Внемли! глаголет Бог: Россия озарится;⁹

Заботам христианских сил о душе Владимира и будущем России противопоставляется детерминизм Сатаны. Как Сатана, так и подчиненные ему языческие силы прекрасно знают, что борьба окончена. Но все-таки они не хотят примириться с судьбой. Русь для них последнее место на земле, где народ и его князь молятся им и приносят им жертвы. Победа Бога и окончательное покорение Сатаны рисуется в поэме четко и выразительно. Божественные силы не только приводят к крещению Руси, но и активно помогают воинам Владимира во время борьбы. В самый решающий момент столкновения под Херсоном Владимир видит княгиню Ольгу, которая предвещает ему победу, в битве активное участие принимает также Святослав.

Драматическому противоречию мира сверхъестественных сил противопоставляется в поэме мир людей. Здесь практически нет борьбы, спорных

⁷ М. М. Херасков, *Владимир* [w:] *Творения М. М. Хераскова*, ч. II, Москва 1896-1802, с. VIII.

⁸ A. Orłowska, *Chrześcijaństwo i pogaństwo w poemacie Michała Chieraskowa „Włodzimierz”* [w:] *Musica Antiqua Europae Orientalis*, Bydgoszcz (artykuł w druku).

⁹ М. М. Херасков, *Владимир* [w:] *Эпические творения М. М. Хераскова*, Москва 1820, с. 212 (все цитаты в тексте по этому изданию с указанием страницы в скобках).

интересов, противоречивых взглядов. Противоречия касаются лишь вопросов веры: не все понимают и поддерживают князя в его стремлении к христианству.

Киевская Русь в поэме это могучее, сильное государство, пользующееся авторитетом и уважением среди других народов. Источником его силы и могущества является как мудрый правитель, который умом и храбростью прославил русскую землю, так и мужество народа:

*Твоя, о Князь, хвала по всей земле гремит,
К тебе усердием край западный горит,
Восток ты обуздal геройскою рукою,*

И Греков усмирil, лишивших нас покою (с. 46)

Мотив великолетия и могущества Киевского государства появляется в поэме многократно. Его апофеозом является покорение дружиной Владимира Херсона. Князю Всеволоду, сыну Владимира, достается тогда самая важная добыча: он отнял у печенегов череп князя Святослава, мужа Ольги, которым они пользовались как чашей для напитков. Героический подвиг Всеволода — он победил в поединке великана-печенега и спас русские войска от кровавой битвы, а также отомстил за обиду своего деда — подчеркивает факт, что Русь пользуется божьим покровительством, не дающим нечистым силам возможности ее посярмления.

Идеализируя прошлое, представляя его как явление достойное восхваления и подражания, Херасков создает во „Владимире”, лежащую у основ русской государственности, картину общественной утопии. В мире „Владимира” действительность понятна, ясно определена, предугадываема. Именно те времена для Хераскова период, когда русское государство достигло идеальной гармонии между правителем, его дружиной и народом.

Сила и могущество Киеской Руси воплощается в аллегорическом, появившемся раньше в одах М. В. Ломоносова,¹⁰ образе России — могущественной, порфиноносной женщины, в пернатом шлеме, с мечом в руке, зовущей на борьбу во имя героического прошлого:

Россия вдруг его представилась очам:

Она главою своею касалась облакам,

Гремящая славою, венцами увязенна,

Держаща меч в руке, порфирой облеченна,

Взор страшный на царя Россия возвела,

Нахмурила чело и так ему рекла:

Меня ли в жертву ты Херсонянам оставишь,

Венцов моих лишишь и век свой обесславишь,

Воюй!; иль к данникам неси, Владимир, дань! (с. 149)

Россия обращает внимание на активность и патриотизм русского народа. На зов родины каждый отвечает действием: земледелец оставляет плуг, забывает о мирном житии и готов своей грудью защищать родную землю, бороться за ее честь.

Поэт сосредоточивает внимание на вопросе о царской власти, взаимоотношениях князя и дружины, князя и народа. Херасков заново, подобно как в „Россияде”, создает утопию просвещенного абсолютизма, прославляет великолетие и могущество монархии. Князь Владимир — это не самодержец и тиран, но мудрый и справедливый правитель, первый среди равных, с интересом вслушивающийся в советы окружающих его дружинников. Любящий свой народ и горячо им любимый, он заботится о его добре, хочет защищать его как

¹⁰ Г. П. Макогоненко, *Русская поэзия XVIII века*, Москва 1872, с 37.

во время войны, так и в мирное время. Владимир подчеркивает, что первым долгом властителя есть забота о подданных:

Тот подданных врагом и недругом явится,

Кто может их спасти, но спасти их тщится! (s. 25)

Он готов посвятить себя во имя блага своего народа. Это он прежде всего должен защищать народ, и поэтому он готов к единоборству с Сегоном, чтобы прекратить кровопролитие, защитить воинов от смерти и страданий:

За всех за вас, за всех я грудь мою поставлю,

В единоборстве сам паду иль вас прославлю. (s. 177)

Выразительно подчеркивается отцовское отношение князя к подданным: он страдает, видя их несчастья, мучения, смерть, оплакивает их судьбу. Одновременно народ любит и уважает его как отца.

Наиболее полно взгляды на власть излагает Кир, убеждая Владимира в том, что Бог в его руках оставил будущее России, что только он может спасти народ от адских мучений и позора:

Царь древо ветвисто, народ древесна тень;

Вершину гордую куда оно скланяет,

С ним купно тень свои места переманяет,

Крещением, о князь; Россию озари,

.....
Ты должен, князь, владеть, ты должен Царством править;

Порфира на твои взложена рамена,

Велит тебе носить правления бремена;

Венец, глава твоя, которым покровенна,

То знак, что правда с ним должна быть сопряженна,

Жезл пастырский, или врученный скиптр Царям,

Подобит сторожам их, а подданных стадам. (s. 116-117)

Престол, власть по Хераскову — это огромная ответственность, сложная задача перед которой поставлен властитель. Он должен быть не только мудрым и справедливым отцом, но и добрым и внимательным пастырем, а также добродетельным человеком. Поэт, сторонник масонской философии равенства всех людей перед Богом, многократно подчеркивал, что как правителей, так и подданных ожидает та же судьба. Только добродетельная жизнь, уважение других, позволяет приблизиться к Богу, достичь вечного счастья.

„Владимир” затрагивает существенные для второй половины XVIII века вопросы взаимоотношений между правителем и аристократией. Эти отношения, по мнению поэта, самый существенный элемент русского исторического процесса.¹¹ Представляя эту проблему Херасков развивает тезис А. Сумарокова, поставленный в его трагедиях.¹² Судьбы монархов и государств определяются столкновением добрых и злых советников. Столкновение противоречивых взглядов представлено в отношениях Добрыни и Рогдая, мужественных и доблестных дружинников Владимира. Добрыня готов ко всяким жертвам во имя блага своего князя. Рогдай, надменный и кичливый, что в значительной степени определяется вмешательством языческих богов, противопоставляется князю, хочет, чтобы его личная слава затмила достижения монарха. Добрыня даже под угрозой смерти в плену у Фериды до конца соблюдает честь и достоинство, гордо отвечает на вопросы врага:

¹¹ Г. А. Гуковский, *Русская литература XVIII века*, Ленинград 1927, 197-198.

¹² И. З. Серман, *Русская поэзия середины XVIII века. Сумароков и его школа* [w:] *История русской поэзии*, т. I, Ленинград 1968, s. 114-115.

..... Кто витязем родится,
Не только тот угроз и смерти не боится.
Как Греков я страшусь, то в битве доказал;
Но хочешь, чтоб тебе о князе я сказал?
Скажу! Себя мой царь нигде не сокрывает;
Но в поле Греков он как громо убивает,
И хочет и твою казнить подобно лести. (s. 209)

Добрыня, защищая добро и честь князя, не забывает о чести дружины. Он обращается к Владимиру с горячим призывом, чтобы тот оставил замысел принимать участие в единоборстве с Торком. Для дружины позором было бы подвергать князя опасности.

Владимир также очень сильно связан со своей дружиной. Ее добро для него самое важное, святое дело. Замечательная победа, окупленная кровью, страданием и смертью многих дружинников, становится для него причиной тяжелых переживаний. Однако смерть на поле брани прославляет воина:

Но кто отечеству на жертву жизнь приносит,
На ратном поле кто за близких кончит век,
Тот славою своей безмерен человек. (s. 174)

Князь и дружина показываются не только в борьбе, на поле брани, но и когда „думу думают“. Князь в важные для народа и страны моменты апеллирует к сердцам и умам своих дружинников. Воины принимают участие в торжественном княжеском совете, на котором представители других народов рассказывают о преимуществах своего вероисповедания. Князь внимательно прислушивается к советам дружины, ожидает от нее поддержки.

Великолепие и могущество воинов Владимира особенно ярко проявляются в самых важных, парадных моментах — начало битвы, совещания у князя, официальное появление во храме Лады. Во главе дружины во всем величии изображается князь. Богатство костюмов, прекрасные блестящие на солнце доспехи, изумительная колесница правителя, подчеркивают достоинство его и дружины, пробуждают чувство гордости:

Как тучи разогнав являет солнце свет,
С таким величеством Владимир в храм идет.
Явились ратники, оружие носящи,
При солнечных лучах как молнии блестящи;
Их шлемов чистота, щитов великих сталь,
В обширной площади огни бросают вдаль;
Доспехи воинства подобятся зарнице;
Меж ними шествует Владимир в колеснице;
Латонин будто сын, источник светлых дней,
Четырех он имел впряженными коней,
Которы белизной подобны снегу были,

Видение их привлек князь в золотом венце. (s. 31)

Соответственно летописной традиции и традиции воинских древнерусских повестей, князь всегда изображается во главе и на фоне своей дружины. Это он начинает поход на Херсон, он поднимает на борьбу рыцарей, он совершает героические подвиги. Этот метод представления князя и дружины в значительной степени определяется традицией древнерусской литературы, особенно стиля монументального средневекового историзма, показывающего

князя в самых важных, значительных, парадных моментах, на фоне его дружины.¹³

Поэма, подобно трагедии и оде, должна была исполнять важные задачи. Историческое прошлое, к которому обращались поэты, давало возможность воспитывать патриотические и гражданские позиции, служило прекрасным уроком моральности. В прошлом легко было найти достойные возвеличивания или осуждения ситуации и конфликты, которые могли служить примером современникам. Обращение к временам Киевской Руси имело глубокий смысл. *События давно минувших, дохристианских времен*, — подчеркивает Г. Мазурек-Вита в книге о просветительской трагедии, — *более подходили для сопоставления двух типов властителя: доброго и монарха-тирана*.¹⁴ Проблематика эта не случайно приобретает огромную популярность в эпоху Екатерины II. Созданная Херасковым утопическая картина идеальных взаимоотношений царя и народа, мифический образ Владимира позволяли искать в далеком прошлом источники близких автору идей и моральных позиций.

¹³ Д. С. Лихачев, *Человек в литературе древней Руси*, Москва 1970, s. 25-62.

¹⁴ H. Mazurek-Wita, *Tragedia rosyjska ...*, op. cit., s. 44.

"Недосказанность" сквозного действия
в "повестях Белкина"¹

В. КОМАРОВ

Существует немало попыток объяснений очарования пушкинской прозы: от первого серьёзного исследователя его творчества П. В. Анненкова (Белинский не в счёт, поскольку не смог окунуться в это очарование) до последней нашумевшей книги А. Синявского "Прогулки с Пушкиным". Не хочу нагружать читателя обилием самого разного рода об этом цитат, а перейду сразу к тому, какой степени очарование владеет автором этих строк и как оно безгранично и бесконечно; конечно же, и субъективно тоже, ибо... "О сколько нам открытий чудных готовит просвещения дух [...] и случай, бог изобретатель" (III.161).

Дабы поделиться своими просветлениями выбрал я "Повести Белкина", а внутри их — две начинающих цикл повести: "Выстрел" и "Метель". Первая повесть выбрана среди множества причин ещё и потому, что, по-моему, о прозе Пушкина вообще можно говорить, начиная с "Выстрела". "Метель" выбрана ещё и потому, что повесть эта — может быть самая красивая и такая же, как все остальные, изящно загадочная. А среди множества пушкинских чародейств избрал я для нынешнего рассмотрения "недосказанность", одну из разновидностей много-значности, открытости, многоплановости и т. д. и т. п.

Недосказанность² характерна для всей завершённой прозы Пушкина, но для "Повестей Белкина" она характерна вдвойне и даже втрое: недосказан как весь цикл, так и каждая из его повестей, а подсказки к досказыванию читателем или исследователем уловимы порой только при сопоставлении идентичных кодов и ходов пяти повестей. Однако перед тем, как непосредственно приступить к "Выстрелу" и "Метели" необходимо сделать одно существенное замечание: досказывание должно происходить не *за или вместо Пушкина*, но — *вместе с ним*; более того — *под его чутким дирижированием*.

¹ Настоящая публикация представляет собой переработку ранее напечатанных статей ("Армейские фуражки, черешневые косточки и пули (Структура внешнего и внутреннего обрамления повести "Выстрел". Теория и практика обучения славянским языкам. Pécs. 1994. (421 — 430). "Пехотный прапорщик, гусарский полковник и Марья Гавриловна"). Nemzetközi Szlavisztikai Napok IV. Szombathely. 1996 (625-632) с некоторым изменением концепции, позаимствованной в книге С. Шварцбанда „История "Повестей Белкина"", Иерусалим, 1993.

² Впредь термин этот — применённый, но не объяснённый до конца, употребил кажется Н.Гей (см его книгу: Н.Л.Гей. Проза Пушкина (Поэтика повествования). М., "Наука", 1989.) — будем применять без кавычек.

Однако существует еще одна причина обращения именно к этим повестям. Белкинские повести создавались параллельно с другими произведениями, никогда так и не завершенными Пушкиным, но оказавшими серьезное влияние на цикл. Достаточно назвать "Историю села Горюхина". Имеет смысл привести здесь цитату из книги С. Шварцбанда „История "Повестей Белкина"“:

„Фактическая оценка образа Белкина зависела от амплитуды критических „качелей“: чем ближе к повестям и дальше от "Истории" оказывался Белкин, тем основательнее он терял свою значимость, становясь только критическим „слушателем“ своих „рассказчиков“. И наоборот, чем ближе был к "Истории" и дальше от повестей, тем чаще Белкин оказывался „маской“ самого Пушкина.”³

I.

Армейские фуражки, черешневые косточки и пули

*"Я поклялся застрелить его..."
"...и был убит в сражении под Скулянами"*

1.

Не совсем уместно предпосылать эпиграф исследовательским работам, однако в нашем случае с его помощью как нельзя лучше иллюстрируется одна из основных мыслей избранной темы. Эпиграф уместен еще и потому, что в нем намечена структура внешнего и внутреннего обрамления повести "Выстрел". Первая его половина представляет собой собственно эпиграф, которым Пушкин сопроводил белкинский "Выстрел", вторая половина — собственно окончание последнего предложения повести. Первая цитата принадлежит Бестужеву-Марлинскому, вторая, судя по сноске "От издателя" — белкинскому рассказчику, некоему подполковнику И. Л. П.

Эти вехи и представляют собой одну из внешних рамок повести, вехи чрезвычайно крайние по отношению друг к другу: Бестужев-Марлинский — пушкинский современник и его собрат по цеху и подполковник И. Л. П. — почти современник Пушкина и совсем не собрат его ни по какому цеху. Более того — реальный поэт, с одной стороны, и — выдуманный офицер выдуманным Белкиным, за которым стоит Пушкин, заставляющий до- и про-думывать текст не за него, но под его бдящим оком. Эта — одна из многих — внешних рамок как раз и замыкает собою открытое пространство пушкинского прозаического текста. Последнее будет пояснено несколько ниже, поскольку с понятием "открытости" по отношению к Пушкину можно встретиться неоднократно и получить неоднозначное его толкование.

³ С.Шварцбанд, „История "Повестей Белкина"“, Иерусалим, 1993. 15.

Другая — или очередная — рамка — формируется непосредственно — и только — Белкиным, которым Александр Сергеевич отдаляет себя от читателя, как бы образовывая некую обрамленность вне себя, но со своим присутствием. Третья — и далеко ещё не последняя — рамка представляет собой сам цикл повестей, а внутри него, прежде всего, — принцип циклизации. Последнее видится предметом специального исследования (точнее — дополнением к уже существующим), поэтому на сей раз ограничимся только указанием на характернейшую с точки зрения темы черту.

Цикл предваряется (то бишь — начинается) вводной частью "От издателя", подписанной А. П. Однако А(лександр) П(ушкин) здесь принадлежит около 20 строк, остальные (почти 120) — "одному почтенному мужу, бывшему другом Ивану Петровичу"⁴ Об И. П. Белкине мы в конце концов немного узнаём из вступления.⁵ Последняя повесть цикла "Барышня-крестянка" завершается чрезвычайным любопытным предположением: "Читатель избавит меня от излишней (курсив здесь и далее мой. — В. К.) обязанности описывать развязку"(V,160). А весь цикл в целом заканчивается не менее интересным титром: Конец повестям И. П. Белкина. Однако, это завершение ещё одной рамки, начатой заглавием "Повести покойного Ивана Петровича Белкина"⁶, после которого следует общий для всего цикла эпитаф, представляющий собой разновидность или точнее — указание на габариты сей рамки. Попробуем объяснить последнюю мысль.

В эпитафе г-жа Простакова отзывается о недоросле, что тот "ещё сызмала к историям охотник", на что Скотинин самодовольно отвечает: "Митрофан по мне". Митрофан носит фамилию Простаков, а его дядюшка, брат г-жи Простаковой — Скотинин. Иначе: простак Митрофан, племянник Скотинина. А если ещё проще и понятнее — по крайней мере, с точки зрения уместности эпитафы к белкинским повестям — скот(инин)ский племянник дурашка Митрофанушка. Не буду пересказывать известные рассуждения по поводу простоты Митрофана, охотника до бесхитростных историй. Хочу только обратить внимание на начало фонвизинской комедии, "досказывающее" эпитафу:

Г-жа Простакова (*осматривая кафтан на Митрофане*). Кафтан весь испорчен. Еремеевна, введи сюда мошенника Тришку. (*Еремеевна отходит.*) Он, вор, везде его обузил. Митрофанушка, друг мой! Я чаю, тебя жмет до смерти. Позови сюда отца.⁷

Далее мы узнаем, что по мнению Простакова-отца кафтан мешковат (Белинский о "Повестях Белкина" как о собрании анекдотов), по мнению

⁴ Здесь и далее цитируется по изданию: А.С.Пушкин. Собрание сочинений в десяти томах. М., "Художественная литература", 1975. Т. 5. с.38. (В дальнейшем в тексте после цитаты в скобках римской цифрой будет указан том данного издания, арабской — страница.)

⁵ См. об этом у Н.К.Гёя в главе III его книги "Проза Пушкина" (М., "Наука", 1989); в главе "Повести Белкина" как целое" книги Н.Н.Петруниной "Проза Пушкина" (Л., "Наука". 1987).

⁶ Об инициалах в конце повести и полном имени-отчестве в заглавии: кроме полного имени Белкина мы почти ничего не узнаём и должны узнать почти всё к концу цикла, с которым Пушкин прощается по-онегински, т.е. přátельски, не церемонясь: конец, дескать, повестям И.П.Белкина.

⁷ Русская проза XVIII века.М., "Художественная литература".1971, с. 227.

Простаковой-матери — обужен (Толстой: пушкинская проза гола как-то). По мнению Скотинина, "кафтанец ... сшит изряднехонько". Словом, "тришкин кафтан" сшил Белкин: вспомним, что Тришка в оправдание говорит: "Да вить портной-то учился, сударыня, а я нет."⁸ — из скудных сведений о покойном Иване Петровиче узнаем мы, что "первоначальное образование" получил тот "от деревенского дьячка" и что "сему-то почтенному мужу был он, кажется, обязан охотою к чтению и занятиям по части русской словесности"⁹. Вот только скроил этот "кафтан" Александр Сергеевич Пушкин и ловко скроил, введя в заблуждение и Виссариона Григорьевича и Льва Николаича... Пожалуй, эти рамки самые обширные как в пространстве, так и по времени (от Фонвизина до наших дней, от "Недоросля" до "Анны Карениной").

Можно опять сослаться на исследования С.Шварцбанда:

"Критико-публицистическое предисловие „От издателя“ было адресовано непосредственно одному читателю (скотининым и митрофанушкам „Северной пчелы“ и „Московского телеграфа“), а художественная проза (повести „покойного И.П.Белкина“) предназначалась совсем другому читателю (друзьям по „Северным цветам“ и „Литературной Газете“)."¹⁰

Итак, попытаемся упорядочить контуры внешнего обрамления по мере их сужения и подступления к непосредственному тексту "Выстрела":

1. Историко-литературные рамки.
2. Контуры обрамления в рамках белкинского цикла в целом:
 - а.) Рамки Белкина (+ рамки соотношения других повестей цикла с "Выстрелом").
 - б.) Рамки белкинских рассказчиков.
3. Эпиграф к "Выстрелу" и последнее предложение коротенького и не обозначенного заключения.

Внутри этих внешних рамок не только и не столько собственно сюжет, история Сильвио, но и то открытое пространство, в котором необходимо искать разъяснение этой истории, точнее — ключ к этому разъяснению, постижимому до конца в рамках внутренних.

2.

Внутреннее обрамление повести не менее разнообразно и текстовое пространство, им охватываемое, позволяет отыскать в себе многие нюансы и расставить точки над *i* (точнее — расставлять, поскольку пушкинский гений в прозе также неисчерпаем, как и в его поэзии). Однако между внешним и внутренним обрамлением наблюдается весьма существенное отличие. Внутренние рамки легче размыкаемы и вновь смыкаемы, переходимы друг в друга;

⁸ Там же, с.227.

⁹ Отметим, что о дальнейшем белкинском образовании — ни слова

¹⁰ С.Шварцбанд, „История "Повестей Белкина"“. Указ. соч. 17.

порою рамка является таковой только на плоскости, а в трехмерности представляет собой спираль; иногда они имеют несколько семантических рядов и тогда из одной рамки выделены две, а то и три, и четыре — в зависимости от того, насколько богато наше воображение, насколько обладаем мы умением абстрагировать, насколько, вообще, мы можем подступиться к Пушкину.

Начнём, однако, со случая уникального, имеющего свою любопытную логику: переход внешней рамки во внутреннюю с её дальнейшим сужением. Для этого необходимо вернуться к эпиграфам и последнему предложению. Три раза повторяются в эпиграфах слова с одним корнем *стрел*: стрелялись, застрелить, выстрел. Если добавить к ним название повести, то перед нами явно замкнутая рамка с явным концентратом фабулы внутри. Несовершенного вида *стрелялись мы* — закодированная модель большей части первой главы до выстрела графа на дуэли. Совершенного вида, но будущего времени *я поклялся застрелить его по праву дуэли* — окончание первой и чуть ли не вся вторая глава, до совершения выстрела Сильвио по картине. Второй эпиграф имеет ещё окончание, заключённое в скобки: *за ним остался ещё мой выстрел*. И здесь-то и находится концентрат главного смысла повести, который необходимо вынести за скобки, совершив даже не арифметическое, а весьма близкое к геометрическому действие. Забегая вперед, повторим давно сказанное, что выстрел Сильвио — по крайней мере, как дуэльный в прямом смысле этого понятия — не состоялся, то есть так и остался в скобках. А то, почему он не состоялся, выводимо из семантического ряда (рядов) этой рамки (рамок).

В начале повествования о Сильвио, ничего еще толком о нем не ведая (как, впрочем, и рассказчик — тоже), мы узнаем, что "главное упражнение его состояло в *стрельбе* из пистолета"(V, 43). Зачем он так тщательно тренировался, мы все прекрасно знаем — для отмщения. На другой день после ссоры с молодым поручиком удивленные полковые офицеры "нашли его на дворе, *сажающего* пулю на пулю в туза"(V, 45).¹¹ На этот раз стрельба шла от досады за невозможность наказать зарвавшегося юного офицера. То есть еще буквально накануне получения письма, развязывающего ему руки, Сильвио по-прежнему и в той же степени жаждал мщения. Свои объяснения несостоявшейся дуэли после карточной игры он начинает с показа красной шапки "с золотой кистью, с галуном (то что французы называют *bonnet de police*)", которая "была *прострелена* на вершок ото лба"(V, 47). Подобным образом можно проследить весь ряд, прокомментировав поэтапное изменение душевного состояния Сильвио, но дабы не спекулировать на терпении читателя этого сборника статей выделим только наиболее характерные места. Отказавшись стрелять в мирно наслаждающегося черешнями графа, наш герой "обратился к секундантам, объявив, что нынче *стрелять* не намерен, и поединок тем и кончился"(V, 48). С окончанием поединка начался многолетний период ожидания заветного часа отсроченного и еще долго возрастающего в желании мщения.

Процитированное выше предложение предваряется весьма занимательным пассажем, откликнувшимся спустя тридцать лет в тургеневских "Отцах и

¹¹ Напомню, что имеются в виду не только однокоренные слова, а слова одного или близкого по значению семантического ряда: стреляться-драться-сажать пулю; выстрел, дуэль, поединок и т.д.

детях", помогающих — между прочим — уяснить кое-что в "Выстреле". Я имею ввиду эпизод дуэли Павла Петровича с Базаровым. Обе дуэли произошли ранним летним утром. Подавая пистолеты противнику, Павел Петрович говорит: "Соблаговолите выбрать", на что Базаров: "Соблаговолью". Всем известно, что повторением напыщенного слова тургеневский герой иронизирует и даже издевается над дядюшкой своего друга. Опустив пистолет, Сильвио обращается к графу со словами "вы *изволите* завтракать; мне не хочется вам помешать", на что граф возражает: "Вы ничуть не мешаете мне [...] — *извольте* себе стрелять"(V, 48). Павел Петрович явился на место дуэли одетым "в лёгкий клочатый пиджак и белые, как снег, панталоны". Мы не знаем как был одет к поединку Сильвио. Граф же пришёл "пешком, с мундиром на сабле [...], держа фуражку, наполненную черешнями" (V, 48). Базаров был против присутствия секундантов и предложил только одного свидетеля. Графа сопровождал один секундант — Сильвио ожидал его по всем правилам с тремя секундантами. Граф превратил дуэль в шутку — Базаров говорит: "А согласитесь, Павел Петрович, что поединок наш необычен до смешного". Реакция чопорного джентльмена: "Вам всё желательно шутить" — реакция Сильвио во второй дуэли: "Он всегда шутит, графиня"(V, 53).¹² В данном случае мы имеем дело с новым видом рамки — с обрамлением извне, с чужой и поясняющей рамкой. Интересно было бы покопаться и узнать, ведал ли о том Иван Сергеевич?

Сильвио в рассказе графа второй дуэли — как и в первом случае, опустив пистолет — сказал: "я не привык *целить* в безоружного"(V, 53). Но если во время первого поединка граф мило улыбается под пистолетом Сильвио, в гневе опустившего свою руку, то на этот раз граф боится: не за себя — за жену, которая вот-вот появится в доме. И Сильвио опускает на сей раз пистолет вовсе не во гневе. Поддавшийся провокации граф согласился на незаконный выстрел, "выстрелил и попал в [...] картину"(V, 53). В первый раз он, хорошенько и не спеша прицелившись, изящно продырявил фуражку на вершок от головы Сильвио; во второй, очевидно также старательно прицелившись, но в спешке — продырявил картину. Сильвио же "выстрелил в неё (картину), почти не целясь"(V, 53). До этого, разглядывая картину, рассказчик замечает, что она "была *прострелена* двумя пулями, всажёнными одна в другую"(V, 50). И здесь перед нами как бы рамка в рамке: с одной стороны Сильвио, сажающий во гневе "пулю на пулю в туза"(V, 43), с другой — то же самое его действие ставит окончательную точку-пулю на том же гневе. Перед нами другой Сильвио. Этого нет в тексте, комментарий зарождается в открытом пространстве, уловимом и охватываемом, наверное, только при нахождении и выявлении внешнего и внутреннего обрамления повести.

В заключение далеко не полного рассмотрения этого семантического ряда, замыкающего открытое пространство пушкинского прозаического текста, хочется обратить внимание на один (и тоже не единственный) занимательный факт. Все выстрелы в повести производятся по: стенам "в скважинах (от пуль. — В. К.), как соты пчелиные"(V, 43); с целью (условной) "сбить грушу с фуражки кого б то ни было" (V, 43); в туза (V, 45), в фуражку (V, 47, 48), в бутылку (V, 51);

¹² Цитаты из "Отцов и детей" приводятся по изданию: И.С.Тургенев. Избранные произведения. ОГИЗ. М.-Л., 1946. с.448-449.

в единственную живую тварь — муху (V, 51); в картину (V, 52, 53) и — никогда в человека, хотя в повести по крайней мере две дуэли с тремя выстрелами в сторону человека. Впрочем, это не совсем так. Не совсем потому, что завершающее звено этого ряда: "был убит в сражении под Скулянами" (V, 54). Не совсем потому, что можно убить и выстрелом тоже. И ещё одна мысль, проявляющаяся — как на фотобумаге под красным светом долгожданный отпечаток — в открытом пространстве, обрамленном этим рядом: убитым был альтруист Сильвио, большую часть своей жизни бывший эгоистом и в течение шести лет алчно жаждущий (извиняюсь за тавтологию, но иначе подчеркнуть не получается) убить человека, не имевшего перед ним никакого смертного греха.

Подобных рядов, повторяюсь, в "Выстреле" буквально великое множество. В завершение конспективно приведу ещё только один, интересный своим удваиванием и даже утраиванием. Имеется ввиду ряд, вынесенный в заголовок этой главы: армейские фуражки — черешневые косточки — пули. Все его элементы так или иначе берут свои корни в рассмотренном ряду и, отпочковавшись, явно демонстрируют свою автономию, не противясь при этом появлению новых побегов. Фуражка Сильвио прострелена пулей графа на вершок от головы. Фуражка графа наполнена черешнями; тот выплевывал обглоданные "косточки, которые долетали" (V, 48), как пули (и вместо них) до Сильвио. (Надо же, какое умение выплевывать косточки — аж на двенадцать шагов, то есть почти на десять метров!) В фуражке, в которой должна быть — по воинской и дуэлянтской дисциплине — голова графа, покоятся невинные косточки, выплевываемые в сторону Сильвио, а пуля графа намеренно прошла в вершке надо лбом противника, пробив его фуражку, надетую согласно всем строевым и прочим уставам. Наличие этого ряда явно подсказывается Пушкиным (не Иваном Петровичем — портным, а Александром Сергеевичем — закройщиком сего изящного "тришкиного кафтана"). Перед важнейшим в своей жизни решением Сильвио говорит: "Жалею [...], что пистолет заряжен не черешневыми косточками... пуля тяжела" (V, 53).

А теперь пару слов о зелёных побегах от семантического гнезда слова *черешня*. Первая полу-дуэль состоялась ранним (по пушкинскому тексту "весенним", но уж если спелая черешня, то в России скорее) летним утром.

Утро и весна семантически ближайшие родственники. Утро и весна — начало и даже расцвет жизни как для Сильвио, так и для графа. Но как по-разному они развивались и как по-разному завершатся! Вторая дуэль случилась вечером, в сумерках и, может быть, осенью (не удалось пока доказать, но логика открытого пространства подсказывает: осенью и только осенью). Осень — пора урожая, время итогов. Сильвио тем вечером подобрал камень, брошенный весенним утром шесть лет назад. И даже имя (одного, поскольку граф безымянен) и внешность героев подсказывают, что выстрелы по картине были произведены осенью. Румяный и сияющий, как спелая черешня граф. И всегда мрачный и хмурый — Сильвио. Утро — вечер; весна — осень; сияние, чуть не заволоченное грозовой тучей вечером второй дуэли, и — мрачность, побеждённая обрётённым сиянием в тот же вечер: *Граф и Сильвио*.

Вышесказанное характерно для всей завершённой прозы Пушкина и уж во всяком случае для той, которой присуща открытость. В общем-то и о прозе Пушкина вообще можно говорить, начиная с "Выстрела". Написанная предпоследней по счёту для белкинского цикла, повесть создавалась на одном дыхании в два дня: 12 октября 1830 года — первая глава, в момент её окончания посчитанная автором как завершённое произведение; а через день, 14 октября, — вторая часть. В день передышки, 13 октября, родилась проза Пушкина, формирование значения и толкования которой совершается по сей день, то есть уже 167 лет.

II.

**Пехотный прапорщик,
гусарский полковник
и
Марья Гавриловна**

Начнём с эпиграфа, ибо — как и в первом случае — у Пушкина вообще — а применительно к белкинскому циклу не только в частности, но и в особенности — здесь заключен, как правило, основной код и ключ предпосылаемого им текста. Эпиграф к повести взят из баллады В.А.Жуковского "Светалана", Приведём его полностью:

Кони мчатся по буграм,
Топчут снег глубокий...
Вон в сторонке божий храм
Виден одинокий.
.....
Вдруг метелица кругом;
Снег валит клоками;
Черный вран, свистя крылом,
Вьется над санями;
Вещий стон гласит печаль!
Кони торопливы
Чутко смотрят в темну даль,
Воздымая гривы...¹³

Уже на первый взгляд становится очевидным, что в эпиграфе — чуть ли не половина сюжета повести, во всяком случае, самая захватывающая ее часть. А выделенные части последних строк — одна из подсказок. И о ней-то поподробнее.

Мы не видим кучера Владимира, тот назван только по имени. Но зато как мы видим его лошадей! Когда Маша вышла к саням, "кучер Владимира

¹³ Здесь и далее курсив и выделения в пушкинском тексте — мои. В.К.

расхаживал перед оглоблями, удерживая *ретивых*"; потом он "взял вожжи, и лошади *полетели*"¹⁴ (VI. 105-106). Как себя вели кони по дороге в Жадрино, нам не показывается, мы знаем только (что весьма важно и будет досказано ниже): тройка вовремя и без особых намерен проблем доставила в Жадрино и Машу, и ее служанку и правящего лошады Терешку. А вот когда туда же продвигается Владимир (один), о везущей его лошади (одной) говорится не меньше, чем о её хозяине. С началом метели

- | | |
|--|---|
| - "лошадь ступала наудачу
и поминутно то въезжала
на сугроб, то проваливалась
в яму". | Владимир же "старался
только не потерять
настоящего направления". |
| - "Лошадь начинала уставать, | а с него пот катился
градом" |
| - "Лошадь его чуть ступала" | "Он поехал вправо". |
| - "Лошадь ободрилась, | и Владимир успокоился". |
- (VI. 107-108)

Это четырехкратное упоминание о лошади и Владимире идёт параллельно, но как бы независимо: Владимир сам по себе, лошадь сама по себе. А вот пятое упоминание вроде формально наконец соединяет их, а на самом деле — *разъединяет*:

- "Он ударил по лошади; *бедное* животное пошло было рысью, но скоро стало приставать и через четверть часа пошло шагом, несмотря на все усилия *несчастливого* Владимира".

Тройка, везущая Машу *летела* (барышня была отдана "попечению *судьбы* и *искусству* Терешки-кучера". VI. 106) — Лошадь Владимира "*чуть ступала*" (VI. 107). Это чрезвычайное внимание к лошади Владимира объясняется поразному¹⁵. Безусловно, что Терешка искуснее своего барина, несостоявшаяся жена которого была, однако, отдана не только на попечение кучерского искусства, но и на попечение *судьбы*. И вот в связи с этим словом начинает понемногу распутываться замысловатый "лошадиный" клубок.

Старики Маши, ничего и ни о чем не подозревая, списали горячку дочери на счет ее безнадежной влюбленности в бедного прапорщика и — "единогласно все решили, что, видно, такова была судьба Марьи Гавриловны, что *суженого конем не объедешь*, что *бедность не порок*, что жить не с богатством, а с человеком, и тому подобное" (VI. 110). После этого в тексте следует

¹⁴ Пушкинские тексты на этот раз цитируются по изданию: А.С.Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. М., "Наука". 1964. После цитаты в скобках римской цифрой будет указан том, арабской — страница.

¹⁵ См., например стр. 53-60 вышеназванной книги Н.Гей и или нижеприведённые работы В.Шмита.

занимательный пассаж: то ли девицы К. И. Т., то ли Белкина... Да нет — Александра Сергеевича это слова: "Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, *когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание*" (VI. 110-111). Адресовано это вроде бы к раскaiвающимся родителям Маши, но — и вновь перед нами пушкинская многозначность и многоадресованность — в том числе и к читателю тоже! Об этом очень интересно и основательно рассуждал Вольф Шмит, рассматривая подтексты и развертывающиеся речевые клише в "Метели".¹⁶

Так вот, *судьба и суженый* оказываются тесно связанными — и не одной нитью — с лошадьми, а через них — с гусарами, уланами, шпорами etc., etc. Суженым оказался Бурмин... И досказывание это происходит следующим образом. Вспомним, что чувствовала и ощущала Маша перед побегом: "На дворе была метель; ветер выл, ставни тряслись и стучали; *все казалось ей угрозой и печальным предзнаменованием*. [...] Метель не утихала" ветер дул навстречу, *как будто сиясь остановить молодую преступницу*. Они насилу дошли до конца сада" (VI. 105). А вот кое-как удерживаемые лошади так и полетели. И как тут вновь не вспомнить эпиграф (!):

<i>Вещий стон гласит печаль</i>	—	вой ветра и стук ставен как печальное предзнаменование;
<i>Кони торопливы чутко смотрят в тёмну даль</i>	—	прозябнувшие, с трудом удерживаемые и летящие (и — <i>чуткие</i> , как пред- и подсказано в эпиграфе)

Досказывание будет таковым: стихия природы останавливает преступницу, она против брака с... Владимиром; кони рвутся в дорогу и не сбиваются с неё и довозят Машу до судьбы — сквозь *бурю* к Бур(м)ину.

Буквально во всех повестях Белкина кони хоть и находятся где-то на периферии, но всегда исполняют важные и даже ключевые, решающие роли. Трагизм встречи Сильвио с графом усиливается тем, что вот-вот ожидается прибытие его жены, лошадь у которой "что-то заупрямилась; она испугалась [...] и пошла пешком" (VI. 99). Разгневанный из-за отсутствия на станции лошадей Минский успокоился, увидев Дуню, "согласился ждать лошадей и заказал себе ужин" (VI. 135). Такая вот интересная завязка в "Станционном смотрителе", да ещё чуть ли не в середине повести. Да и сама Дуня по совету отца "села в кибитку подле гусара, слуга вскочил на облучок, ямщик свистнул, и лошади поскакали" (VI. 137). А сколько говорит нам карета в шесть лошадей, на которой приехала "прекрасная барыня [...] с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной москью" (VI. 143-144). А многое решающее примерение

¹⁶ В.Шмит. Проза и поэзия в "Повестях Белкина" — Известия АН СССР. Серия литературы и языка, том 48 (1989), 316-327. См также: Diegetische Realisierung von Schprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškina's "Povesti Belkina". — In: Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 10/1982, 163-195.

соседей в "Барышне-крестьянке" происходит тоже с помощью лошади, которая "доскакав до оврага, прежде ею не замеченного, вдруг кинулась в сторону, и Муромский не усидел" (VI. 159).

Однако, вернемся к "Метели", где не менее любопытно будет вслушаться и внять рассказу Бурмина о той же ночи. О похождениях Маши и Владимира повествует нарратор, Бурмин — третье действующее лицо — *рассказывает сам* и с третьей точки зрения. Смотритель почтовой станции и ямщики советовали Бурмину не отпраиваться в метель. Далее передадим слово самому рассказывающему герою:

"Я их послушался, но непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал" (VI. 116).

Машу метель не смутила — Владимир заплутал в метели. А вот с языка Бур(м)ина срывается единственный раз упомянутое в повести слово *буря*, тем самым перед нами не случайная, а явная подсказка: метель — буря — Бур(м)мин. Как ни крути, перед нами одно семантическое поле: буря жизни, страстей, энергии, геройства, инициативы, щедрости, потенциальной любви у Бурмина и — игра в жизнь, геройство и страсти ("Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые конечно будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: Дети! придите в наши объятия" (VI. 103), расчет ("добрый Гаврила Гаврилович Р** [...] славился во всей округе гостеприимством и радушием", а его дочь "считалась богатой невестою" (VI. 102), поза ("смерть остаётся единою надеждою" (VI. 111) у Владимира).

Продолжим вслушивание в рассказ Бурмина дальше: "Буря не утихла; я увидел огонек и велел ехать туда" (VI. 117). Ох, как не случаен этот огонек! Ведь дальше следует море света со своими приливами и отливами: "в деревянной церкви был огонь"; "вошел в церковь, слабо освещенную двумя или тремя свечами" (VI. 117). Владимир же не только света, огня надежды не видел, — в поднявшейся метели "он ничего не взвидел" (VI.107). Точнее, Владимир все же увидел свет — свет нового дня, открывший счет долгому трехлетнему ожиданию истинной встречи истинного героя с истинной возлюбленной. И как же изящно Пушкин это показывает! "Пели петухи и было уже светло, как достигли они Жадрина, Церковь была заперта" (VI.109). Метель утихла и даже рассвело уже, но двери-то закрыты: и захлопнулись они не без участия в том самого Владимира.

Насколько же контрастны фигуры Бурмина и Владимира! Но ещё интереснее то, каким образом Пушкин добивается этого впечатления на нас!

Владимир:

бедный *пехотный* прапорщик
(т.е. низшее офицерское звание)

Маша видит во сне Владимира "б(л)едного, окровавленного", который "умирая, молил (вспомним также умоления в каждом его письме) её *пронзительным* (до чего нелегко!) голосом поспешить с ним обвенчаться... (VI.104). Т.е. Владимир сознательно (пусть и в сне; сон-то — вещий!) принуждает к явному вдовству ту, которую почитает или, точнее, только считает возлюбленной своей, но — не любит!

(VI.113).

Владимир идёт на Отечественную войну не для защиты отечества, а — гонимый отчаянием: не удалось венчание. Не только не геройски, но даже и не погиб он вовсе, а после ранения "умер в Москве, накануне вступления французов". (VI.112)

Бурмин:

гусарский полковник Бурмин, с Георгием в петлице (т.е. высшее офицерское звание и одна из самых престижных боевых наград)

Бурмин кроме Горгия поражал ещё и "*интересной бледностью*" (курсив А.С.Пушкина); "Марья Гавриловна очень его отличала". Бурмин был, в самом деле (казалось бы невинное подчёркивание, но как оно важно: не только Маша, но и нарратор видит героя именно таковым), очень милый молодой человек. Он имел именно тот ум, который нравится женщинам: ум приличия и наблюдения, *безо всяких притязаний* и беспечно насмешливый"

Бурмин возвращается с войны настоящим героем с Георгием в петлице. И это о нём восклицает нарратор: "Женщины, русские женщины были тогда бесподобны, Обыкновенная холодность их исчезла, Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура!" (VI.112)

Перечисление подобных противопоставлений можно ещё продолжить и продолжать-продолжать. Но на этот раз остановлюсь я ещё только на одном и, как видится, немаловажном. Владимир — *пехотный* прапорщик; Бурмин — *гусарский* полковник. Гусарскому офицеру — лошадь; пехотному, — сапоги, И это тот случай, когда два сапога — не пара. Хотя бы уже потому, что кавалерийский сапог — со шпорами. И как тут не вспомнить, что поединок с метелью Владимир вел сам по себе, а его лошадь — сама по себе. Тандема у них не получилось, да и не могло получиться. Пехотному прапорщику в силу его профессиональной направленности (а не потому, что пехота это плохо, непочетно и т. д. и т. п.) лошадь не понять и наоборот" лошадь глуха с Владимиром. И обратите внимание: пехотный прапорщик словно предчувствовал что-то, окружив себя людьми, имеющими непосредственное отношение к лошадям. Его первый свидетель на венчание "отставной сорокалетний корнет

Дравин", которому "это приключение [...] напоминало [...] прежнее время и гусарские проказы". Другие два свидетеля — "землемер Шмит в усах и шпорах и сын капитан-исправника, мальчик лет шестнадцати, недавно поступивший в уланы" (VI. 106). Корнет, землемер и гусар добрались до Жадрина; Терёшка-кучер тоже не ударил лицом в грязь. Владимир с лошастью не совладел...

Суженого конем не объедешь, и он не был объехан, потому что суженым был не Владимир, а — Бурмин. Ветренный Бурмин и ветренная Маша, которая "была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена" (VI. 102) во Владимира, память которого *"казалась священной для Маши; по крайней мере она берегла все, что могло его напомнить"* (VI. 112). Ветренный Бурмин и ветренная Маша! Как летела эта пара навстречу друг к другу по ветру метели! Как они неслись, гонимые этим общим ветром! И как тот же ветер унес все надежды расчетливого, казалось бы, Владимира! В том-то и дело, что это только казалось, как казалась Маше священной память о нем. Только и только — *казалась*.

В заключение (но не в завершение) темы хотелось бы обратить внимание на интересное обращение Пушкиным со временем и пространством. Время поединка Владимира с метелью просчитано буквально по минутам. *"В одну минуту* дорогу занесло"; *"лошадь ступала наудачу и поминутно* то въезжала на сугроб, то проваливалась в яму; сани *поминутно* опрокидывались"; "Ему казалось, что уже прошло *более получаса*, а он не доезжал ещё до Жадринской рощи."; "Прошло *еще около десяти минут*; рощи всё было не видать."; "он *поминутно* был по пояс в снегу"; "*поминутно* сани опрокидывались, *поминутно* он их подымал"; лошадь Владимира стала *"приставать и через четверть часа"* пошла шагом; "Должно было быть около полуночи" (VI. 107-108).

Время рассчитано и прослежено только для Владимира и только Владимиром. Почему? Вспомним Германа и его время ожидания в комнате графини или хронометрирование его видения. Необычность обращения со временем в "Пиковой даме" говорит об исключении Германа из общего потока времени, у него *собственное* и странное время, оно даже течет у него вспять.¹⁷ Но и Владимир исключен, выведен за рамки времени героев повести. Более того, он попадает в совсем иное пространство. Он вытесняется из пространства и времени ветренных и обаятельных Маши и Бурмина. Нет для него в них места. Не может быть. Иначе трудно или почти невозможно было бы объяснить почему он выезжает еще до начала метели и только через два часа после этого ожидается приезд в церковь Маши. От Ненародова до Жадрина пять верст, а Владимиру *"езды всего двадцать минут"* (VI. 106), т.е. примерно те же пять верст, но с другой стороны. Но, повторяю, Владимир выехал еще в тихую погоду, а за полчаса до отъезда Маши *"на дворе была метель"* (VI. 105). Пусть это пахнет метафизикой. Но это — пушкинская метафизика, покоящаяся на строгом законе, который необходимо объять. Правы древние, сказав, что необъятного не объять. Но еще более правы те, кто сделал к этому дополнение: но стремиться к этому надо!

¹⁷ См. об этом мою статью: Пушкина Александра Сергеевича "Пиковая дама". *Studia Russica Budapestinensia*. Budapest. 1995.

Нет, Пушкин не жалеет Владимира, не плачет над судьбой "маленького человека". И вовсе это не пресловутый "демократизм" белкинского цикла. Сильвио из "Выстрела" и Адриан Прохоров из "Гробовщика" нашли себя. Самсон Вырин из "Станционного смотрителя" и Владимир из "Метели" не смогли осилить такую высоту. Не демократизация это, нет. Черезчур просто это было бы для Пушкина. Он и мудрее, и изящнее самых наизворотливейших критиков. Это — сама жизнь, каковою ту нужно суметь увидеть, ощутить и вывести — опять же самостоятельно — мораль.

И, ей Богу, становится почти понятным, почему Пушкин не пускался в объяснения и разъяснения белкинских повестей, буквально разнесённых современной ему критикой. Не метель мудра, не она, а Пушкин мудр, милостивые дамы и господа, Александр Сергеевич; да, метель мудра тоже — пушкинская "Метель".

The inserted narratives in *Boris Godunov*

M. MEZŐSI

IN *BORIS GODUNOV* (both in Pushkin's drama and Musorgsky's opera¹) we find three inserted narratives the scene of which is laid in the town of Uglich where the Tsarevich Dimitry died a mysterious death. (However, to use the epithet *mysterious* in this case, according to Pushkin's and Musorgsky's interpretation, is obviously a euphemism since neither the poet nor the composer has the slightest doubt that in Uglich a murder took place.)² The first and the second Uglich stories are related by the same characters in the opera as in the drama (Pimen and Shuisky respectively); on the other hand, the third narrative is told by the patriarch in Pushkin's drama, while in Musorgsky's opera by Pimen. Let us start with the second story. After having promised Shuisky "a terrible death" in case he did not tell the truth, Boris Godunov is expecting a true answer to his question: was the little child, who died in Uglich, the Tsarevich Dimitry really? Shuisky's answer is *yes*. To confirm that he is speaking truth, Shuisky gives a detailed account of the Uglich mission (he was then sent by Godunov to the spot to investigate the circumstances of the *mysterious* death of the Tsarevich). This account turns out to be so realistic that it practically gives the Tsar the shivers. The third Uglich story is told by the patriarch in Pushkin's drama. That the pontiff is driven by political motives is obvious: he relates the story about the miraculous cure of the blind old man because with this "God himself has sent a means" to unmask the Pretender who

Is impudently using the
Name of the Tsarevich as a stolen vestment.
But let us tear it off: he will himself
Be shamed by his nudity.

¹ Musorgsky excluded the first Uglich story, related by Pimen in the Chudov monastery scene, from his final version of *Boris Godunov*.

² Historians up to the present have neither verified nor refuted that Boris Godunov had actually been behind the death of the tsarevich, and it is also doubtful if the false Dimitry and Grishka Otrepiev were one and the same person. See e.g. *The Historians' History of the World*, Vol. XVII, Encyclopaedia Britannica Inc., 1926. Karamzin's work, *The History of the Russian State* is also a good source although the author does not always adhere to the principle of *sine ira et studio*: he cares neither for Boris Godunov nor for his opponent, the false Dimitry, and accepts without reservation the version according to which Godunov had the tsarevich murdered and the false Dimitry was actually Grishka Otrepiev, a monk who had defrocked himself.

[Он именем царевича, как ризой
Украденной, бесстыдно облачился:
Но стоит лишь ее раздрать — и сам
Он наготой своею посрамится.]

In short, the "real" Tsarevich is dead, consequently the "Tsarevich" who emerged is in fact a pretender. The patriarch advises the Tsar to have the headboard of the Tsarevich's grave, the "sacred relic", brought in the Kremlin (before which "many sufferers have gained recovery") and

...have it exposed in the Archangelsk
Cathedral; the people will then see through
The fraud of the ungodly scoundrel,
And the devils' power will vanish as dust.

[... поставить их в соборе
Архангельском; народ увидит ясно
Тогда обман безбожного злодея,
И мощь бесов исчезнет яко прах.]

Shuisky, however, an *adherent of political realism*, does not approve of this since it might come back at the Tsar like a boomerang: it might easily remind the people of the circumstances of the Tsarevich Dimitry's mysterious death. On the other hand, not only the people might be reminded of the Tsarevich's death by the exposing of the "sacred relic" but also the present sovereign himself. And this is by no means desirable for the prince in the light of that the Tsar has promised him "a terrible death" if he "tells falsehoods" about the Uglich happenings. In addition, since it was Shuisky who was sent by Boris Godunov to Uglich to investigate the circumstances of the death of the Tsarevich, he finds himself in an insecure position: with the mission to Uglich Godunov has practically bound him as an accomplice to himself.³ Shuisky thus knows everything about the Tsar; yet by this means he got himself into that difficult state that he has to sail with Boris in this perilous tempest. Therefore he prefers to explain to the people himself that the person who claims to be the

³ See the following lines from the first dialogue between Shuisky and Vorotinsky in Scene I when the former relates that upon his return from Uglich

[Boris]
Questioned me, went into the details,
And I repeated before him the folly
He had suggested to me himself.

[Расспрашивал, в подробности входил —
И перед ним я повторил нелепость,
Которую мне сам он нащептал.]

(italics mine — M.M.)

Tsarevich is in fact a young monk who has defrocked himself; he would of course exclude any reference to the death of the Tsarevich as it may turn out to be embarrassing.

In Musorgsky's opera, in the scene just before Boris Godunov's death Shuisky leads in Pimen to tell his story about the miraculous recovery of the blind old man. The point of Shuisky's "dramaturgy" is to prove that the prince spoke the truth when he said that the dead little boy in Uglich had been Dimitry (since it was the spirit of the *dead* Tsarevich that cured the old man). Thus Shuisky shelters himself twofold: first, with his account of the Uglich mission; secondly, with the story related by Pimen in which he has no concern. The prince has a further intention with Pimen's narrative: to upset the Tsar even more who is struggling with his guilty conscience. Boris gives utterance to his very last hope in this scene when he says: "the little one is alive, alive" and at the same time he appears to carry out his threat: "as for Shuisky, for his false vow, have him quartered!" This shows that Boris is caught in a trap: if Shuisky was speaking the truth in his account of his mission to Uglich, the Tsar is seized with compunction but if he was lying (i.e. "the little one is alive"), Boris should then take into account that he who claims his throne may be no *pretender* but, on the contrary, the Tsarevich himself, who at that time managed to escape, wants to regain possession of the throne of the Tsars of which he, Boris Godunov, is actually the *usurper*.

Hence Shuisky cannot be definitely condemned on moral grounds for his plunging his cold knife into the hot wound of Boris' heart, since for him it is literally a question of life and death whether or not it is true what he said and on what he has sworn an oath. Of course, in weighing what steps to take, Shuisky considers his own vital interests ever so much more important than to deal gently with the sovereign and not to torture him by upsetting his (burdened) conscience. Therefore he is reluctant to spare the Tsar the naturalistic details of his Uglich mission, which in his account serve as the guarantee of trustworthiness, as well as the heart-gripping conclusion of Pimen's narrative (that the Tsarevich is dead). And if the Tsarevich is dead, this obviously means to Boris that he is the murderer.

Shuisky was present in Uglich to conduct the inquiry on Godunov's authority and he proclaimed in public that Dimitry, the Tsarevich, had fallen victim to a regrettable accident. Thus he was the main witness that the Tsarevich had died and that no murder had occurred but an *accident*.

In Pushkin's play it is the patriarch who relates the miraculous story. Shuisky plays a major role here, too: he saves the situation after the patriarch's narrative and advice. He offers to enlighten the people himself:

Уговорю, усовещу безумство
И злой обман бродяги обнаружу.

[I will appeal to their better self, reprimand them
for their folly,
And disclose the wicked fraud of the vagabond.]

Let us recall that it was Shuisky, too, who at that time *explained* the mysterious death of the Tsarevich to the people. So as for Boris, it is an error to accept this offer, sc. to

leave it to that very same person to unwrap the mystery about the false Tsarevich who is known to have given false evidence on the occasion of the investigation in Uglich. This may remind us of the way the people reacted to the child-murders: the first time it believes it (or at least pretends to believe it), but the next time it will refuse to do so. In Shuisky's acting the main theme of the play is mirrored, viz. that a policy which is based upon immorality must inevitably collapse. Prince Shuisky's account of his mission takes up the thread of Pimen's Uglich story told in a cell of the Chudov monastery. One of the functions of these inserted narratives is that the poet (composer) has the roots of the play's plot told. It is a common feature in all the three Uglich stories that their protagonist, so to speak, is the murdered Tsarevich and their scene is that of the assassination.

The dramaturgic function of the narratives of Pimen and Shuisky respectively may be described as follows. The first Uglich story (told by Pimen) and the second (Shuisky's account of his mission) converge, or culminate, in the third (the miraculous narrative related by the patriarch in Pushkin and by Pimen in Musorgsky). As the dramatic conflict is *between the two usurpers* (i.e. Boris and Grigory), they can rightly be considered as the chief characters (although they never meet face to face in the course of the drama). Pimen relates his narrative to Grigory in the cell of the monastery, with this (willingly or unwillingly) setting the avalanche in motion: he practically renders his young fellow-monk a leading character. Shuisky addresses his Uglich story to Boris who is the other, in fact the first, protagonist. With this parallel construction the artist makes Pimen's chronicle-truth and Shuisky's character of the politician-intriguer focus in the third Uglich narrative (in Pushkin told by the patriarch, in Musorgsky by Pimen). Due to the composer's putting the miraculous Uglich story in Pimen's mouth, the artistic message of this narrative is that the chronicler's truth prevails.

In Musorgsky's opera this is immediately followed by Boris Godunov's death, so the story about the miraculous recovery is in fact a *coup de grâce* for the Tsar who is tortured by his guilty conscience. The young monk's prophecy has thus come true which he then, burning with the sacred fire of noble indignation, told in the back of the cell of the Chudov monastery; but if we keep in mind how the drama ends, we will certainly find the fulfilment of that prophecy less noble or sacred.⁴ This is Grigory Otrepiev's pure-minded indignation:

Борис, Борис! все пред тобой трепещет,
Никто тебе не смеет и напомнить
О жребии несчастного младенца.

(Подходя к столу. Почти говорком.)

А между тем отшельник в темной келье
Здесь на тебя донос ужасный пишет;
И не уйдешь ты от суда людского,

⁴ Although the plot of the opera and Pushkin's drama significantly differs at this point (Musorgsky's Boris will die immediately after Pimen's narrative while Pushkin's hero dies only five scenes later), by and large this holds true in respect of both *Boris Godunovs*.

Как не уйдешь от божьего суда...⁵

[Boris, Boris! Everything trembles before you.
No one will dare even to mention
The fate of the poor child...

(going up to the table; almost spoken)

And in the meantime a recluse in a dark cell
Is writing a terrible denunciation of you right here,

*And you will not escape the people's judgement,
Just as you will not escape divine judgement!]*

(italics mine: M.M.)

The sentence passed on Boris Godunov — *суда людского* (the people's judgement) in Musorgsky or *суда мирского* (earthly judgement) in Pushkin — is going to be carried out by Grigory: he will deprive the Tsar of the throne. *Divine judgement*, however, manifests itself in the chronicle-, or historical, truth hall-marked by Pimen: this is one of the artistic messages (if not *the* main one) conveyed by Musorgsky's opera, and the same can after all be said of Pushkin's play, too, despite that the poet has the third Uglich narrative related by the patriarch and not by Pimen.

⁵ The passage cited is from Musorgsky's text which here only very slightly varies from Pushkin. One of the very few alterations is that he changed Pushkin's *суда мирского* (earthly judgement) to *суда людского* (the people's judgement).

Gogol als Vorläufer der neuen Sachlichkeit
Ein Vergleich mit Joseph Roth und Irmgard Keun

G. HIMA

*...in der belletristischen Literatur aller europäischen Länder hat es
in den letzten zwei Jahrhunderten (zumindest) immer eine
'Sachlichkeit' gegeben. In Deutschland war der sogenannte
'poetische Realismus' eine 'Schule', eine 'Richtung'. In den
anderen Ländern ist die 'Sachlichkeit', das heißt der wache
Sinn für die Wirklichkeit, eine Eigenschaft aller 'Schulen'
und aller 'Richtungen'.
Es gab nur ein einziges
Land, in dem das Wort von der 'Neuen Sachlichkeit' erfunden
werden konnte: Deutschland. Bei uns wurde (...) ein Ziel, was
bei den andern primäre Voraussetzung war. Wir sind das
einzige Volk, dem die Sachlichkeit 'neu' erscheinen konnte.*

Joseph Roth

Nikolai Gogols Name taucht nicht unter den von den Literaturhistorikern genannten Vorläufern der neusachlichen Schriftsteller auf, nicht einmal im Zusammenhang mit Joseph Roth und Irmgard Keun, die in ihren Frühwerken auf Gogols Erzählungen zurückgegriffen hatten. Obwohl die Fachliteratur Roths Faszination von diesem russischen Schriftsteller mehrmals erwähnt, wurden bis jetzt weder die handgreiflichen Indizien von Gogols Einfluß auf Roth noch die möglichen Verbindungen zwischen Gogols Schreibweise und jener der zur Neuen Sachlichkeit zugeordneten Autoren untersucht.

Wenn die Forschung Ahnen für die Neusachlicher sucht, verweist sie auf Flaubert und seine Werke. Ein Vergleich der Erzähltechnik Roths und Flauberts, inspiriert von den scheinbaren Analogien zwischen den neusachlichen Parolen und der "impassibilité" in der Darstellungsweise des französischen Schriftstellers, ist ebenso naheliegend wie irreführend¹.

¹ Vgl. eine der besten Monographie in der Roth-Literatur, die diese Tendenz sogar mit dem Untertitel betont: Joseph Roth. *Mit einem Essay über Gustave Flaubert* von Hartmut Scheible. Der Schluß über die "grundsätzliche Differenz" bei der Erzählhaltung, den Scheible zieht, gibt die Unmöglichkeit dieses Vergleichs zu. Auf die poetologische Frage nach der Funktion und nach dem Sinn der Erzählhaltung bei Roth, antwortet der Autor einigermaßen ungenau, mit "scheiternder" Kunst, die doch "kein Versagen" sei, weil "nur eine gestörte Kunst" vermöge "der gestörten Wirklichkeit zu entsprechen", a.a.O., S. 65.

Die Darstellung im Text *Die Rebellion* – und bei Roth überhaupt² – scheint den neusachlichen Normen weniger zu entsprechen als das Dargestellte. Der Erzähler ist alles andere als ein gleichgültiger Außenstehender. Die Erzählhaltung ist weder trocken noch kühl, weder unvoreingenommen noch kommentarlos. Die Ironie ist der Kommentar. Wenn schon Bericht, dann aus der Perspektive der Personen.

Die archäologische Freilegung einer nachromantischen oder frührealistischen Erzählhaltung funktioniert wie ein Zitat, in dem die Übereinstimmung, die Geste der Identifikation von einer einmal schon erlebten Erzählsituation demonstriert wird. In der *Rebellion* wird aber nicht ein Flaubertscher, sondern ein Gogolscher Text zitiert³.

Der gegenwärtige Aufsatz versucht, philologisch nachweisbare Fäden zwischen Gogols und Roths bzw. Keuns Werk aufzuzeigen. Das Untersuchungsmaterial sind einerseits die Romane *Rebellion* und *Rechts und links* von Joseph Roth bzw. *Das kunstseidene Mädchen* von Irmgard Keun. Als Vergleichsobjekt dienen *Der Mantel*, *Die Nase*, *Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen*, *Der Revisor* und *Taras Bulba* von Gogol.⁴ Die Analogien zwischen Gogols Texten und jenen der Neusachlicher werden sowohl auf der Erzähl-

² Vgl. z.B. Zipper und sein Vater, *Flucht ohne Ende*, *Hotel Savoy*, aber auch das nicht mehr neusachliche Spätwerk, *Die Kapuzinergruft*.

³ In der Roth-Literatur habe ich bis jetzt keinen Hinweis auf den gogolschen "skaz" gefunden, obwohl Roths galizische Herkunft, russische Kriegsgefangenschaft und Faszination von der russischen Kultur schon das Interesse mancher Philologen erweckte, die Forschung auf die slawischen Elemente in Roths Werken auszudehnen. Diese betrifft aber leider nicht die Narration, sondern nur die Motive und Topoi. Vgl.: Anna Halja Horbač: *Ukrainski motivi u tvorcesti Jozefa Rota* [Ukrainische Motive im Schaffen Joseph Roths]. In: *Sucasnist* 5, München 1965/3, S. 54-61; Ewa Maria Mazur: *Die sogenannten polnischen Motive bei Joseph Roth*. In: *Österreichisch-Polnische Literarische Nachbarschaft*, Poznan 1979, S. 109-112; Roman S. Struc: *Die slawische Welt im Werke Joseph Roths*. In: David Bronsen (Hg.): *Joseph Roth und die Tradition*, Darmstadt 1975, S. 318-344. (Nach Roman Struc' Meinung waren Roths russische Sprachkenntnisse nicht ausreichend, um die russische Literatur im Original lesen zu können. Jedoch sind im Werk Joseph Roths einige Anspielungen auf Gogols Texte zu finden, nicht nur in *Die Rebellion*, sondern auch in *Rechts und links*, die einen philologischen Anschluß an Gogol vermuten lassen.) Fritz Hackert in seiner Monographie *Kulturpessimismus und Erzählform. Studien zu Joseph Roths Leben und Werk* (Bern 1967) stellt die Analogie zwischen Erzählform bei Roth und der von Märchen und Legenden her. Die Rolle der Phantastik, ebenso wie bei Gogol, kann aus diesen Quellen genährt werden. Auch Sigfried Kracauer, der in seiner Rezension über die *Flucht ohne Ende* sich mit Roths Sprache auseinandersetzt, betont nur den lateinischen und französischen Einfluß im Satzbau: *Sibirien — Paris mit Zwischenstationen*; in: *Frankfurter Zeitung* Nr. 48, 27.11.1927; Zur Erzählform vgl. noch Joachim Beug: *"Sprachkrise" und "Sprachgläubigkeit"*, in: D. Bronsen cit. op., S. 345-363; Robert Mühler: *Joseph Roths Erzählung "Der Leviathan"*, in: *Erzähltechniken in der modernen Österreichischen Literatur*, Hg.: Alfred Doppler, Friedrich Aspöckl, Wien 1976. In den 90er Jahren wird Gogols Einfluß auf Roth von der Fachliteratur wieder aufgegriffen, die Frage wird aber nicht auf den Stil eingehend untersucht sondern bleibt auf der Ebene der Allgemein-Behauptungen. Vgl. "Er hat von Gogol viel gelernt und von Flaubert auch. Gogol und Flaubert, das sind bei ihm keine Widersprüche. Die Hinwendung zu den Motiven und Figuren der pittoresken Welt [...] ist [...] als Flucht in die Kindheit zu verstehen. Man könnte sagen, in Roths Geschichten aus dem Wiener Wald geisterten immer auch Tschitschikows tote Seelen." Marcel Reich-Ranicki: *Der Romancier Joseph Roth*. In: *Joseph Roth. Interpretationen*. Hg. M. Kessler/F. Hackert, Staffenberg V. 1990, S. 266 f. Auch Wendelin Schmid-Dengler wirft die Frage der Gogol-Wirkung auf Roth bezüglich des Frühwerks neuerlich auf: *Das Frühwerk Joseph Roths*. In: *Co-Existenz*, Ed. Helen Chambers, Riverside California 1991, S. 26 f.

⁴ Dieser Aufsatz enthält Ausschnitte aus einer Monographie über die Neue Sachlichkeit. Vgl.: G. Hima: *"Dunkle Archive der Seele" in hellen Gebäuden des Körpers. Die Anthropologie der Neuen Sachlichkeit*. Habilitationsschrift 1997, in Manuskript.

Metapher-, Motiv-, Sujet- und Kompositionsebene wie auch im Bereich der Darstellungsprinzipien untersucht.

1. Erzählebene: "skaz" und "calembour" in Joseph Roths *Rebellion*

Der beinamputierte Andreas Pum in Roths *Rebellion*, als einzige Ausnahme unter seinen rebellierenden Schicksalsgenossen, gab sich anscheinend schon im Kriegsspital mit dem "Lauf der Dinge zufrieden":

Er glaubte an einen gerechten Gott. Dieser verteilte Rückenmarkschüsse, Amputationen, aber auch Auszeichnungen nach Verdienst. Bedachte man es recht, so war der Verlust eines Beines nicht sehr schlimm und das Glück, eine Auszeichnung erhalten zu haben, ein großes. Ein Invaliden durfte auf die Achtung der Welt rechnen. Ein ausgezeichnete Invaliden auf die der Regierung. Die Regierung ist etwas, das über den Menschen liegt, wie der Himmel über der Erde. Was von ihr kommt, kann gut oder böse sein, aber immer ist es groß und übermächtig, unerforscht und unerforschbar, wenn auch manchmal für gewöhnliche Menschen verständlich. (Hervorh. – G.H.)(289)⁵

Die Passage, insbesondere die markierten Stellen, enthalten die wichtigsten semantischen und grammatischen Merkmale des erzählerischen Vorgehens, das die herrschende, für fast alle Gestalten typische Einstellung allein mit stilistischen Mitteln konstituiert: die falsche Gleichwertigkeit von Mensch und Ding; die Aktivität der toten Gegenstände den Subjekten gegenüber; die absurde Logik der inneren Rede, die zu einem anderen Schluß hinausläuft, als es sich von den Prämissen ergäbe. Diese aus den stilistischen Details erschließbaren Erkenntnisse werden in diesem und den folgenden Unterkapiteln auf ihre sprachliche Gestaltung zurückgeführt und vor der Folie der Gogolschen Erzählweise analysiert.

Andreas' Glaube an Gott und an die Gott stellvertretende Regierung, die ihre Legitimation – wie die Könige des Mittelalters – vom Herrn des Himmels erhält, ist keine fromme Bejahung des Laufs der Dinge, sondern ein verzweifelter Versuch, mit seinem Unglück fertigzuwerden. Himmel und Regierung, die beide mit gleicher Schwere und gleichem Rechtsanspruch auf dem Menschen lasten, kehren als Leitmotiv jener Polemik immer wieder, die Andreas mit seiner zum Schweigen gebrachten anderen Stimme führt. Das chiasmatische Verhältnis, das in dieser Parallele paradoxerweise steckt, korreliert mit der absurden Logik des letzten Nebensatzes. Beide decken die Heftigkeit einer inneren Diskussion auf, in der die verzweifelte sekundäre Stimme durch ein unmotiviertes, aber überlautes "Ja" zum Leben vorübergehend zum Verstummen gebracht wird. Gott ist "gerecht", die Regierung aber ist "unerforscht und unerforschbar"; dieser angedeutete Gegensatz zwischen den beiden gleichwertigen Mächten wird im letzten Nebensatz aufgehoben, in dem die Semantik der Aussage deren grammatikaler Struktur widerspricht: "wenn

⁵ Die Seitenangaben hinter den Textziten beziehen sich auf die Ausgabe des Kiepenhauer & Witsch Verlags, Joseph Roth. *Werke* in drei Bänden, 1956, Bd. 2.

auch manchmal für den gewöhnlichen Menschen *nicht* verständlich" – wäre der semantisch konsequente Abschluß. Das Aussparen der Verneinungspartikel stellt den Satz auf den Kopf: Die Konsequenz des Nebensatzes entspricht nicht den Prämissen des Hauptsatzes, obwohl die Grammatik die Erwartung eines logischen Abschlusses erweckt. Dieser Satzbau, der für den Gogolschen "skaz" so typisch ist⁶, wird bei Roth auch in der Rede anderer bzw. über andere Figuren verwendet, und zwar mit doppelter Funktion: als Signal einer heftigen inneren Polemik – auf der Ebene der agierenden Gestalt – und als "Verfremdungseffekt" auf der Ebene des Erzählers, wobei der Erzähler nicht die letzte Instanz der Komposition, nur eine Komponente des Erzählcodes ist.

Der oben angeführte Satz mit einem Gogolschen calembour, ist nicht das einzige Beispiel für die distanzierende Ironie mittels unlogischen Satzgefüges. Drei Typen der absurden Logik lassen sich in der Erzählung *Rebellion* unterscheiden.

1. Behaupteter aber nicht vorhandener Gegensatz.

Der Nebensatz aus der ersten Passage gehört in diese Kategorie.

Was von ihr [von der Regierung] kommt, kann es gut oder böse sein, aber immer ist es groß und übermächtig, unerforscht und unerforschbar, *wenn auch manchmal* für gewöhnliche Menschen *verständlich*." (Hervorh.–G.H.) (289)

Ein weiteres Beispiel liefert die Beschreibung von Katharinas Wut:

Sie wütete scheuernd gegen die [...] Dielenbretter [...] Trotz ihrer angestrengten Tätigkeit konnte sie denken und sogar in Wehmut schwelgen." (Hervorh. – G.H.) (330)

Wie im ersten Beispiel die Kombination der Konjunktion *wenn* und der Partikel *auch* in einer quasi *obwohl*-Bedeutung den falschen Schein des Gegensatzes erweckt, erfüllt hier die Präposition *trotz* dieselbe Rolle. Die "strenglogische Syntax" verhüllt auch hier den Unsinn – nämlich warum sollte eine rein physische Tätigkeit das simultane Denken ausschließen?⁷ – und ruft daher "den Eindruck des Unbeabsichtigten" hervor⁸.

⁶ In seinem Aufsatz, *Wie Gogols "Mantel" gemacht ist*, gibt zwar Boris Ejchenbaum keine handgreifliche Definition für den "skaz" ("mimisch-artikulatorische Reproduktion" [S. 139], deklamatorische schauspielersche Rede), beschreibt aber die Typen jener Witze auf der Ebene des Wortes, Satzes und Textes, die Gogols Erzähler im *Mantel* verwendet und die Ejchenbaum *calembour* nennt. Der angeführte Nebensatz von Roth gehört nach dieser Typologie zu dem grammatisch korrekten, aber semantisch "contralogischen Zusammenfügen von Wörtern" (S. 135). Ejchenbaums bravouriöse Typologie führt aber nicht über die prosodisch-akustische Ebene hinaus, wie schon seine Zeitgenossen in ihrer Kritik an ihm feststellten, und wirft das Problem der Rolle und Funktion des Erzählers unter dem Aspekt des Textsinns nicht auf. Vgl. Ejchenbaums genannter Aufsatz [1918]; Ejchenbaum: *Illusion des skaz* [1918]; Viktor Vinogradov: *Das Problem des skaz in der Stilistik* [1925]. Alle drei in dt. Übersetzung, Jurij Striedter: *Russischer Formalismus*, UTB W. Fink Verlag 1971, S. 125-207. Bemerkenswert ist, daß die Diskussion über den skaz chronologisch mit der neusachlichen Erzählpraxis zusammenfällt.

⁷ Dieser Satz hat ein gogolsches Muster vor sich: [Der Schneider Petrowitsch beschäftigte sich] *ungeachtet* seines schielenden Auges und *der Blattnarben auf dem ganzen Gesicht*, ziemlich erfolgreich mit der Reparatur beamtlicher und jeglicher sonstigen Hosen und Fräcke [...] (Hervorh. – G.H.) Aus dem Russischen übertragen von Josef Hahn. In: N. Gogol: *Petersburger Novellen*, dtv 1984, S. 125. Warum sollten eigentlich die Blattnarben den Schneider in der Ausübung seines Berufs behindern?

2. Behaupteter aber nicht vorhandener Zusammenhang.

In diesem Typus spannt sich eine semantische Diskrepanz zwischen zwei syntaktisch verbundenen Sätzen:

Die Prothese kam nicht. Statt ihrer kam die Unordnung, der Untergang, die Revolution. (Hervorh. – G.H.) (293)

Die synonymisch verwendeten *Unordnung*, *Untergang*, *Revolution* werden mit dem Wort *Prothese* durch syntaktische Mittel – das gemeinsame Verb *kam* und das präpositionale Adverb *statt ihrer* – in einen semantischen Zusammenhang gebracht, obwohl sie miteinander nichts zu tun haben. Wegen der ursprünglichen Bedeutung von *Prothese* – Ersatz – entsteht ein doppelter *calembour*: Unordnung, Untergang, Revolution kamen statt dessen: als Ersatz für einen ausgebliebenen Ersatz. Als ob, statt einer Kompensation für das verlorene Bein Andreas lauter Unannehmlichkeiten widerführen – als *Substitutionen der Substitution*.

3. Verleugnung des vorhandenen Zusammenhangs.

Dieser Textbautyp ist für Arnolds (Andreas' Gegenspieler in der *Rebellion*) Diskurs charakteristisch. Die absurde Logik entsteht hier nicht syntaktisch, sondern transphrastisch; zwei Abschnitte werden mit dem Adverb *dagegen* kontrastiert:

[...] so viel schien ihm doch sicher: daß jemand, der so gut wie verlobt war, noch keine Braut genannt werden konnte. Diese Bezeichnung allein hätte ihn mit jenem distanzierenden Schauer erfüllt, den wir den *geweihten* und *heiligen Namen* gegenüber empfinden. An *sündhafte Beziehungen zu fremden Bräuten* dürfen wir nicht einmal im Traum denken. Es gleicht fast einem *Ehebruch*. Einem *Raub* fremden Gutes. Einem *tückischen Diebstahl* [...]

Dagegen bedeutet eine Verlobung, die noch nicht feststeht und die unter gewissen Umständen überhaupt nicht zustande kommen könnte, *noch keinen heiligen Brautstand*. Ja sie gleicht einem *weniger heiligen Verhältnis*, auf das *man keine Rücksicht zu nehmen braucht* [...] Man tut [...] vielleicht ein gottgefälliges Werk [...]" (Hervorh. – G.H.) (318–319)

Die semantische Absurdität basiert hier auf dem als Gegensatz behandelten und konsequent als antinomische Begriffe durchgeführten Wortpaar *Verlobtsein-Brautstand*. Ein leichter *calembour*, als Baustein des komischen "skaz", verbirgt sich auch in dem kleinen Syntagma *so gut wie verlobt*.

Die *calembours* sind die Signale der *hinkenden Logik*, die eine groteske Anspielung auf den *hinkenden Fuß* ist. Die Logik humpelt nämlich bei Andreas, bei seinem Doppelgänger Arnold und auch bei dem sich immer mehr mit Andreas identifizierenden Erzähler.

Einen Gogolschen *calembour* verwendet Joseph Roth auch in der Sujetentwicklung. Das verhängnisvolle Zusammentreffen von Andreas und Arnold — die zwei Gegner — wird

⁸ Vgl. Ejchenbaum, a.a.O. S.135.

von beider Seite durch Konditionalsätze eingeleitet, die aus mehreren parataktischen Nebensätzen bestehen:

Mit dieser Verachtung im Herzen *hätte* Andreas Pum alle die langen oder kurzen Jahre leben können, die ihm vom Schicksal zugedacht waren, [...], in dieser warmen, guten Behaglichkeit, in dieser vollendeten Harmonie mit den irdischen und göttlichen Gesetzen, [...], *wenn nicht* ein ganz fremder Mann in Andreas Pums Leben getreten *wäre* [...] (315–316)

Hätte der Herr Arnold [...] ein Auto genommen [...] er *wäre* der letzten Aufregung dieses furchtbaren Tages entronnen [...] (323) (Alle Hervorh. – G.H.)

Diese Konditionalsätze finden ihr Pendant in Gogols *Mantel*, in dem der Erzähler über Akakij Akakijevič Bašmačkins Schicksalswende ähnlicherweise berichtet:

So verfloß das ruhige Leben eines Menschen, der [...] mit seinem Los zufrieden zu sein verstand, und sein Leben würde vielleicht bis ins hohe Alter weiterhin so verflossen sein, gäbe es nicht verschiedenlei Mißgeschick [...] (124)

Die zweite Hälfte desselben Satzes wird von Roth in *Rechts und links*⁹ zitiert:

[...] und dieses Leben wäre weiter so dahingeflossen [...] wenn es nicht böse Zufälle gäbe auf dem Lebensweg der nicht nur Titularräte, sondern auch der Geheimräte, der Staatsräte, der Hofräte und überhaupt aller Räte, *sogar solcher, die weder jemandem Rat geben noch von jemandem Rat annehmen.* (Hervorh. — G.H.)

In der *Rebellion* haben alle calembours die Struktur eines (syntakto-) grammatologischen Tricks. Derridas Grammatologie-Begriff, der Grammatik und Logik in sich *aufgehoben aufhebt*, wird in den angeführten Roth-Sätzen, die ihrerseits bewußte oder unbewußte Anspielungen auf Gogols Sprachwitze sind, verkörpert, indem die Grammatik(/Syntax) die Logik gleichzeitig evoziert und vernichtet. Die grammatologischen Fehlleistungen bei Roth, projiziert auf die Folie von Gogolschen calembours, lenken die Aufmerksamkeit auf die beim Lesen normalerweise "ignorierten Passagen" (Derrida) und fordern dadurch den Leser auf, den Text auch von der verkehrten Richtung her zu rezipieren, genauso wie bei Gogols Texten: Nicht das Behauptete entspricht der Wahrheit, sondern das Verschwiegene; nicht die "Bejahung von Übeln" ist die subjektive Wahrheit, sondern ihre Verneinung; nicht im Haupttext liegt der Zweck des Erzählens, sondern in seiner Palinodie.

⁹ *Rechts und links* ist der *Rebellion* ähnlich mit calembours von gogolscher Art vollgestreut. Z. B. im Gerücht über die Erhebung von Felix Bernheim in den Adelstand kippt die gleichsam versteckte, scheinbar harmlose Partikel *sogar* den ganzen Satz um: "Denn nach der Meinung der Stadt war die Arroganz die Zierde des Adligen, des geadelten und *sogar noch desjenigen, der bald geadelt werden sollte.* (Hervorh. — G.H.)" J. Roth: *Rechts und links*, Kiepenhauer & Witsch V., Taschenbuch-Ausgabe 1985, S. 13.

Dies wird auch in der Umkehrung des Sinngehalts der in der ersten Passage angeführten Parallele zwischen Gott und Regierung bestätigt, die durch ein anderes grammatisches Spiel – jenes mit dem Gebrauch des Personalpronomens – durchgeführt wird.

Die Verschiebung – durch Umpolung und Umstrukturierung – der Konnotationen der Personalpronomina Plural *wir* und *sie* paßt nicht mehr in die Sprachwitz-Ebene. In der Kategorie *wir* gehören Andreas und Arnold als *Rechtschaffende* nicht mehr zusammen. *Wir* bedeutet die *Heiden* und Andreas; *sie* sind Arnold und alle anderen, die Andreas und seine Schicksalsgenossen zum Heidentum gezwungen hatten; die schizophrene Spaltung in der Doppelgängerfigur Andreas-Arnold wird durch die neueingeführte Kategorie *Du* gesteigert, in die Gott, der direkt angesprochen wird, eingeordnet ist. Die Selbständigkeit der neuen Kategorie ist scheinbar, Gott ist *ihr Komplize* – der auf *ihrer* Seite steht, zu *ihnen* gehört. Da der Erzähler als eine mit Andreas verschmolzene Figur immer in der Kategorie *wir* erscheint, ist die Rebellion von Andreas gegen Gott gleichzeitig auch die Rebellion des Erzählers gegen Gott im Namen von Andreas und seinesgleichen. Das Personalpronomen *wir*, das Mittel der Ironie war, wird in ein Mittel der Identifikation umfunktioniert.

Allerdings geht diese Rebellion nicht sehr weit, sie stellt nicht Gottes Existenz in Frage, nur seine Vollkommenheit. Gott steht seinem Funktionieren nach auf dem Niveau des Unteroffiziers, Straßenbahnschaffners, Polizisten. Damit schließt sich der Kreis. Der am Anfang postulierte Parallelismus zwischen Gott und Regierung wird nicht zurückgezogen, sondern invertiert: Auch er gehört von der Kehrseite interpretiert. Andererseits greift Andreas' Rebellion nicht in die Realität ein, sie läuft auf der solliptischen Bühne einer Persönlichkeit ab. Da in einer Metapher (der verlorene) Gott dem (verlorenen) Bein gleichgesetzt wird, hat die Rebellion dasselbe Subjekt (abgehacktes Bein) und Objekt (Gott=verlorenes Bein); sie ist an und für sich eine autoreferenzielle Handlung.

Der distanzierend-ironische Erzählton wird nicht erst in Andreas' Rebellion gegen Gott, sondern schon nach seinem Arrest von einer pathetischen Deklamation, abgebrochen:

Ausgelöscht war die Sonne. [...] Tot war das Auge.[...] Gestorben ist Muli, der kleine Esel [...] Gestorben ist Katharina [...] die breithüftige, hochbusige Frau. Gestorben ist Anna, das kleine Mädchen mit den dünnen Zöpfen. (341)

Infolge der Identifikation mit der Figur mutiert die Stimme des Erzählers, als ob ein Schauspieler plötzlich aus seiner Rolle fiele "und wie ein Mensch zu sprechen begänne"¹⁰. Der melodramatisch-pathetische Abschluß mit Andreas' Anklagerede gegen Gott, wie Andreas' vorher zitierte plötzliche und zufällige Schicksalswende erinnert wieder an Gogols *Mantel*, in dem die Hauptfigur in einem auch akustisch-prosodisch ähnlichen Ton vom Erzähler beweint wird¹¹ –

¹⁰ Ebd. S. 150.

¹¹ Bei Gogol allerdings schleicht auch im Nachruf, durch einen absurden Vergleich zwischen menschlichem Wesen und Fliege der calembour-Ton zurück. Vgl. die Fortsetzung des obigen Zitats: "[...] das für niemanden von Interesse war, das sogar nicht einmal die Aufmerksamkeit eines Naturforschers auf sich lenkte, der sich sonst keine Gelegenheit entgehen läßt, eine gewöhnliche Fliege auf eine Nadel zu spießen, um sie durchs Mikroskop zu betrachten [...]" Zit. nach Striedter, a.a.O., S. 159. Übrigens ein schönes Beispiel von Gleichstellung des Menschen und Tiers (kein großes Tier wie ein Esel oder ein intelligentes, fast anthropomorphisiertes, wie ein Hund; der Bedeutungsverlust des Menschen kennt bei Gogol keine Grenzen:

[...] Petersburg blieb ohne Akakij Akakievic' zurück, als hätte es ihn nie gegeben. Es verschwand und entfloh ein Wesen, das von niemandem geschützt worden war [...]

– und auch nur in seinem phantastischen Leben-nach-dem-Tod eine schwache Genugtuung für die irdischen Heimsuchungen erhält.

Die romantisch-realistische Erzählhaltung, mit Allusionen auf den Gogolschen skaz, stellt Roths Einstufung in die Neue Sachlichkeit oder sogar die Kategorie Neue Sachlichkeit selbst in Frage. War Roth eine anachronistische Erscheinung oder Gogol zu modern?

Ein anderes Werk der neusachlichen Literatur, *Das Kunstseidene Mädchen*, mit dem Gogolschen "Pelzmantel" im Mittelpunkt, erläutert das Thema Sachlichkeit und literarische Tradition in den nächsten Kapiteln unter einem anderen Aspekt: nicht unter dem der Darstellungsweise, sondern unter dem des dargestellten Objekts.

2. Stilistische Ebene: absurde Logik und Syntax

Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen*, eine Ich-Erzählung in Tagebuchform, enthält syntaktische Anspielungen auf die *Afzeichnungen eines Wahnsinnigen* von Gogol. Schon der erste Satz des Tagebuchs (nicht identisch mit dem ersten Satz des Romans), in dem sich die Autorin des Tagebuchs, Doris die achtzehnjährige Maschinenschreiberin, vorstellt, bereitet den Leser vor, in welcher logischen und syntaktischen Reihenfolge ihm die Informationen — mit redundanten Elementen reichlich verdünnt — vorgelegt werden:

(1) Ich heiße somit Doris *und* (2) bin getauft *und* (3) christlich *und* (4) geboren. (Numerierung und Hervorh.-G.H.) (5)¹²

Der Redefluß der Tagebuchautorin wird von der Erzählerin segmentiert, selektiert und zu einem Sujet verkettet, indem die Authentizität des Redemodus der Sprecherin und die unlogisch-achronologische Anordnung der Ereignisse im Bericht intakt bleibt.

Die syntaktischen Eigenartigkeiten überschreiten die Satzgrenzen und ermöglichen eine Extrapolation der Struktur des Satzbaus auf die des Textbaus. Die kopulative Konjunktion *und* ist das häufigste formale intern- bzw. intraphrastische Bindeelement. Die folgenden Beispiele stammen von einer einzigen kleinformatigen Buchseite:

Und dann sagte er mir [...] *und* tat das immer [...] *und* sich freute. *Und* er glaubte, ich wüßte gar nicht [...] — *und* bei dem Glauben läßt man ja dann auch einen Mann. *Und* bin jetzt so müde [...] *und* da denken die Männer immer, es wäre Liebe [...] — *und* dabei gibt es Millionen Gründe für ein Mädchen, bei einem Mann zu

eine Fliege!). Über das Verhältnis zwischen Mensch und Gegenstand vgl. das Keun-Kapitel dieser Monographie.

¹² Die Seitenzahlen nach den Zitaten beziehen sich auf die Ausgabe Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*, mit Materialien. Hrsg. Dietrich Steinbach. Ernst Klett Schulbuchverlag 1992.

schlafen. *Und* ist alles nicht so wichtig. *Und* schreibe schnell noch Worte über mein Erlebnis [...]

[...] *Und* Therese ißt mein Pralinés *und* ist froh, daß ich wieder ein Erlebnis hatte.

[...] *Und* erst wollte er nicht, aber nicht aus Edelmüt *und* so, sondern einfach aus Feigheit [...] (Hervorh.-G.H.) (10)

Auch die adversative Konjunktion *aber* kommt als typischer Satz- und Nebensatzanfang vor:

Aber natürlich glaubte er nicht, daß er einfach ein feiges Schwein war [...] *Aber* er dachte, er hätte mich verführt [...] *aber* im Grunde wollte er die haben *und* kam sich als kolossaler Kerl vor — *und* bei dem Glauben läßt man ja dann auch einen Mann. [...] *Aber* dann hatte er seinen Doktor *und* war fertig studiert — Physik und so was. [...] *Aber* ich war bei Hubert. (Hervorh.-G.H.) (11)

Die Tagebuchautorin verwendet kaum subordinierende oder Infinitivkonjunktionen. Die nebenordnenden Bindewörter, unabhängig von ihrer Semantik, werden fast synonymisch verwendet, das *und* drückt ebenso wenig Anreihendes wie das *aber* etwas Gegensätzliches aus, sie sind oft austauschbar. Die Anhäufung der Konjunktionen täuscht einerseits einen logischen Zusammenhang dort vor, wo es keinen gibt¹³, andererseits erweckt sie den Eindruck der hastigen, lebendigen Rede. Die koordinierenden Bindewörter, wie auch das als Satzanfang oft verwendete Adverb *also*, sind ihrer Semantik beraubt, ihre Bindefunktion ist formal. Sie stehen als graphische Zeichen für ein rein akustisches Phänomen — für die den Redefluß notgedrungen unterbrechende Atempause.

Die absurde Logik der Sprecherin zeigt sich nicht nur in der Syntax, sondern auch in der Semantik ihrer Sätze. Doris leitet Folgerungen meistens induktiv, von ihren Beobachtungen und Lebenserfahrungen ausgehend, ab. Manchmal stellt sie aber ihre Denkensart auf den Kopf und zieht deduktive Schlüsse, deren Unsinn auf den ersten Blick ebenso wenig auffällt wie die semantische Absurdität der echten Gogolschen *calambours*, die wie Kuckuckseier unter den logischen Folgerungen versteckt bleiben:

[...] und ich stellte mich mit Wucht auf seinen Fuß, weil ich schon *durch sein ungewaschenes Gesicht* wußte, daß er *Hühneraugen* hat. (Hervorh.-G.H.) (31)

Doris kommt von der Gesichtshygiene ausgehend auf eine fußorthopädische Konsequenz, wie der Erzähler des *Mantels* Akakij Akakijewiĉ allein an seiner Gesichtsfarbe "hämmorrhoidale" Symptome abliest:

¹³ Volker Klotz machte schon in seinem Keun-Essay aufmerksam, daß die mit "Und, Denn, Aber" eingeleiteten Sätze "lediglich räumliche Nachbarschaft unterhalten". Für "Denn" fand ich im ersten Teil nur wenig Beispiele. Häufiger wurde das Adverb *Also*, das auch eine logische Schlußfolgerung verheißt aber nicht erfüllt, verwendet. "Die Syntax, also", schreibt Klotz weiter, "ordnet nicht, sie fügt und verfügt nicht, was sie transportiert. Sie reiht, zählt auf, konstatiert, registriert." *Forcierte Prosa*, S. 268-269.

[...] ein bißchen pockennarbig und ein bißchen rothaarig und [...] sogar ein bißchen kurzsichtig, mit einer kleinen Glatze auf der Stirn, Runzeln auf beiden Wangen und einer Gesichtsfarbe, die man als hämorrhoidal bezeichnet¹⁴.

Auch ein anderer Typus der Gogolschen Calamboure, der auf der Absurdität etymologischer Ableitungen basiert, ist charakteristisch für Doris' Redeweise, besonders wenn sie unbekannte Fremdwörter für sich zu erklären versucht: die Marketenderin "kommt von Marke. Und Tender ist doch was mit Zügen — also herumziehende Marke." (22)¹⁵

3. Metapherebene: Objektstatus des Menschen und der menschlichen Körperteile

Der Mensch und seine Körperteile werden bei Roth wie bei Gogol zu Objekten degradiert. Wie in Gogols Erzählung, *Die Nase*, der verlorengegangene Körperteil als Objekt eine handlungsteuernde Funktion erfüllt, so wird in der *Rebellion* das Schicksal des Hauptdarstellers vom verlorengegangenen, vergegenständlichten Bein gelenkt.

Auch Keun greift gern auf den russischen Schriftsteller zurück, der die gegenständliche Metapher für die Beschreibung von Personen mit Vorliebe angewendet hatte. Die absurde Logik der Tagebuchsprache in Keuns Text entfaltet sich nicht nur auf der grammatisch-syntaktischen, sondern auch auf der Metapherebene, vor allem in den substitutiven gegenständlichen Bezeichnungen für Personen, menschliche Körperteile und Affekte. Die Gleichstellung von Menschen und Gegenständen zeigt sich an den für Subjekte verwendeten metaphorischen und metonymischen Etiketten. Die Männer, mit denen sich Doris aus verschiedenen praktischen — und nur selten aus rein erotischen — Gründen einläßt, werden manchmal beim Namen (Hubert, Gustav Mooskopf, Arthur Grönland, Käsemann, Johnny Klotz etc.), aber öfter nach anderen Attributen benannt (Delikateß-Prenkel, Pickelgesicht, Großindustrie, Alligator, roter Mond, weiße Onyx etc.). Die Egalisierungstendenz umfaßt Personen (wie in obigen Beispielen), Gegenstände (Fell eines toten Tiers "wie ein seltener Mann", 40)¹⁶, Tiere (Fell einer lebendigen Katze ein Fußwärmer), Pflanzen (Chrysanthemen wie Mutters Kopf "wenn sie die Haare gebrannt hat", 33), Abstrakta (Leben "wie ein Sechstagerennen", 35), Körperteile (Herz "ein Grammophon" "mit spitzer Nadel", 36) und graphische Zeichen (Buchstaben "wie sterbende Beine von Mücken", 37).

Diese Tendenz weist in beide Richtungen: Zum einen verleiht sie den toten Dingen Lebendigkeit, zum anderen degradiert sie die Lebenden zu reinen Verbrauchsgegenständen. Die Quelle der Komik ist im *Kunstseidenen Mädchen* wie in *Newskijprospekt*: die

¹⁴ Vgl.: N. Gogol: *Petersburger Novellen*. Aus dem Russischen übertragen von Josef Hahn, dtv München 1992, S. 117.

¹⁵ Gogols Erzähler betreibt ein solches Spiel mit einem nativen russischen Wort *basmak* [Schuh]. Vgl. die etymologische Ableitung Akakij Akakijewič' Familienname Basmackin aus dem Schuhwerk des Vaters, des Großvaters und des Schwagers.

¹⁶ Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich auf die Ausgabe Irmgard Keun: *Das kunstseidene Mädchen*, mit Materialien. Hrsg. Dietrich Steinbach. Ernst Klett Schulbuchverlag 1992.

gleichbetonte Aufzählung der nicht zu einander passenden Details: Kleidungsstücke, Körperteile, Gegenstände und Personen.¹⁷

4. Motivebene I.: Subjektstatus des Gegenstandes

Die reziproke Egalisierungstendenz versetzt in Keuns Roman Subjekte in Objekt-, Objekte in Subjektstatus. Die Wechselseitigkeit der Verdinglichung und Anthropomorphisierung zeigt sich am prägnantesten an der Rolle des Pelzmantels im Leben der Hauptheldin. Doris legt sich am Ende des ersten Teils ihres dreiteiligen Berichts den Pelzmantel zu, um ihrer ersten Liebe, Hubert zu imponieren, der sie mit Aussicht auf eine bessere Ware — eine Professorentochter — sitzen ließ. Der wirkliche Anlaß, der tiefer liegt, macht aus Hubert eine Ausrede und zugleich ein Versuchsobjekt. Aus ihrem Liebesfiasko zieht Doris einen praktischen Schluß: sie muß ihren eigenen Marktwert erhöhen. Während die finanzielle Leistungsfähigkeit den Marktwert der Männer steigert, spielt bei den Frauen die Harmonisierung zwischen Körper und Kleidung eine ähnliche Rolle. So muß Doris nach dem Rendezvous mit Hubert den Mantel, den sie in der Theatergarderobe noch hätte zurückhängen können, behalten:

Aber etwas in mir wußte gleich, daß ich ihn nicht mehr hergeben würde [...] Und der Pelz war für meine Haut wie ein Magnet, und sie liebte ihn, und was man liebt, gibt man nicht mehr her [...] (39)

Der Pelz gehört Doris nicht wie ein Gegenstand, zudem ein gestohlener, sondern wie ihr eigenstes Eigentum — ihr Körper. Es umhüllt sie schützend und dekorativ wie eine zweite Haut:

[...] so *süßer, weicher* Pelz. So *zart* und grau und *schüchtern*, ich hätte das Fell *küssen* können, so eine *Liebe* hatte ich dazu. (Hervorh. — G.H.) (39)

Doris will den Pelzmantel auch deshalb behalten, weil sie sich in ihn beim ersten Anblick *verliebt*. Ihre Liebe zu ihm wird erwidert; die erste Hautberührung bestätigt die Gegenseitigkeit ihrer Zuneigung:

Sicher hat er einer dicken Frau unrichtig gehört [...] Aber meine Haut ist stärker, jetzt riecht er nach mir [...] Der Mantel will mich, und ich will ihn, wir haben uns. (41)

Der Pelz tritt von Anfang an als Konkurrenz für Männer auf. Um ihre Gefühle zu testen, vergleicht Doris die Wirkung des Pelzes und die des jeweiligen Partners auf sich selbst. In diesem Vergleich kommen die Männer zu kurz, als erster Doris' große Liebe,

¹⁷ Vgl. Jurij Tinyanov: *Dostojewskij und Gogol. Zur Theorie der Parodie*. In: *Az irodalmi tény* [Der literarische Faktum], Budapest 1981, S. 44.

Hubert. Die vorhin heftige Leidenschaft zu Hubert erlischt im Augenblick in der Umarmung mit dem Pelz:

Um mich war der Mantel und hatte mehr schlagendes Herz für mich als Hubert.
(39)

Hubert wird vom Mantel nicht nur aus Doris' Herz sondern auch aus ihrer Erinnerung verdrängt. Der Pelz tötet ihn, macht aus ihm etwas Totes, eine Photographie:

[...] und Hubert wurde eine gestorbene Erinnerung und saß nicht lebendig da [...] Und habe mit einer Photographie geschlafen. (40)

Nicht nur Hubert wird vom Pelz besiegt. Der Gegenstand hat die gleiche Effizienz wie ein geliebter Mann: Er hindert Doris an ihrer Liebesbeziehung zu einem anderen. Was Doris später, anhand ihrer Liebe zu Ernst, feststellt, "wenn man einen richtig gern hat, keine Lust hat zu ändern, und es ekelt einen geradezu", gilt auch für den Pelz. Eine voreilige sexuelle Annäherung seitens eines beliebigen Partners

wirft mir dann einen kalten Stein in den Bauch.
Ich — mein Feh — der ist bei mir — meine Haut zieht sich zusammen vor Wollen
[...] (51)

Der Pelzmantel bedeutet für Doris sinnliche Liebe, Wärme, Treue und Schutz — mit einem Wort den idealen Partner, nach dem sie in der Welt der Menschen vergebens sucht:

Der ist wie ein seltener Mann, der mich schön macht durch Liebe zu mir. (40)

Er bleibt im Laufe der Handlung Doris' treuester Lebensgefährte, den sie um keinen Preis hergibt. Wenn sie ihn ihrer Freundin zur Filmbörse leiht, leidet sie an Eifersucht:

Ich tue es nicht gern — aber nicht aus Geiz, sondern weil dann immer gleich so fremde Luft reinkommt. (49)

Hautkontakt, Wärme, Sinnlichkeit, leidenschaftliche Emotionen, Treue, Verrat, Eifersucht gehören zum Konnotationfeld der Sexualität, ebenso auch die Flucht, zu der Doris wegen des Diebstahls gezwungen wurde. Doris flüchtet nicht einfach mit dem Pelz, sie entführt ihn viel mehr wie einen heimlichen Geliebten; nicht zufällig ist im Vokabular Thereses, Doris' Bürokollegin, "Flucht ein erotisches Wort" (41). Der Pelzmantel kann im Sujet deswegen eine handlungssteuernde Funktion erfüllen, weil er viel mehr als einen bloßen Gegenstand, viel mehr als ein Statussymbol des vorgetäuschten Wohlstands — "bürgerliches Wappen", "ungedeckten Scheck"¹⁸ — vertritt: Er ist nicht nur der einzig treue Lebensgefährte der Hauptheldin, er ist auch der einzige *Mann*, dem sie selbst treu bleibt. Da

¹⁸ Vgl. V. Klotz: *Forcierte Prosa*, 262, auch in I. K. *Das kunstseidene Mädchen mit Materialien*, V. K.: *Der Pelzmantel als bürgerliches Wappen*, S 170.

er an ihrem Körper so fest haftet wie die eigene Haut, ist er Teil ihres Körpers. Doris' Liebe zu ihm ist demnach nicht nur eine fetischistische, sondern auch eine narzisstische, so wie der Pelz selbst eine narzisstische Beglaubigung des sozialen Werts der Heldin ist.

5. Motivebene II. Subjektstatus des Tiers

Das Feh ist für Doris kein totes Ding. Der organische zudem tierische Ursprung ist in Hinsicht auf die Rolle, die das Feh im Leben der Hauptheldin spielt, nicht gleichgültig. Der Pelz als Fell eines einst lebendigen Tiers umhüllt einerseits Doris' Körper, andererseits ist es Doris, die ihn "mit ihrer Körperlichkeit, ihrer Mädchenwärme" füllt¹⁹. Das seines Körpers beraubte, devitalisierte Lebewesen wird durch einen neuen Körper wieder belebt. Der sich im bisher untersuchten Material als irreversibel erwiesene Prozeß der Devitalisierung²⁰ läßt sich hier umkehren. Das tote Feh wird durch Doris' Körper sozusagen reinkarniert. Ähnlich dem auf diese Weise wiederbelebten Feh vollzieht sich die Auferstehung eines anderen verstorbenen Lebewesens, von Doris' ehemaliger Katze, Rosalie. Bevor Doris das Feh besaß, bekam sie die in menschlichen Beziehungen vermißte Wärme von ihrer Katze. Rosalie war

ein Haustier mit *menschlichem Sinn* [...] [...] ein *sanftes* Tier mit *seidenem* Schnurren und einem Fell wie weiße *Samt wolken* mit Tintenlecken. Sie hat nachts auf meinen Füßen gelegen und geschlafen, daß sie *warm* waren [...] (Hervorh. — G.H.) (44)

Die Katze wurde von einer Nachbarin getötet, gebraten und gegessen. Es ist jene Garderobiere, die später, am Abend des Pelzdiebstahls, im Theater Dienst hat. Der Mord an der Katze *ist mit ein Grund*, daß Doris das Feh behält. So gesehen ist Doris' Tat kein Diebstahl, sondern eine gerechte Rache an der Nachbarin und ein Tauschhandel. Der Tauschwert der Katze ist ihre Wärme und Liebesswürdigkeit:

Mir war sehr traurig um das Tier, weil es *warm für mich* war und *nicht nur so für meine Füße*. Und was so klein ist und *weich* und ohne Hilfe, daß man es mit zwei Händen fassen kann, dafür hat man immer sehr viel *Liebe*. (Hervorh. — G.H.) (44)

Die Katze bedeutete Doris viel mehr als ein bloßer Fußwärmer. Die Berührung mit dem Tier wärmte ihren Körper und ihre Seele, erweckte in ihr das Gefühl des Behagens, aber auch das einer opferbereiten Bindung. Die Katze war Objekt und Subjekt ihres Liebesbedürfnis.

Doris hat kein schlechtes Gewissen wegen des Diebstahls: "nur wegen der Ordnung" überlegt sie die eventuelle Zurückgabe des Mantels (127). Das Feh steht ihr zu, sie verdient

¹⁹ Vgl. Ursula Krechel: *Irmgard Keun: die Zerstörung der kalten Ordnung*, in: Literaturmagazin 10: *Vorbilder. das neue buch* 119. Rohwolt TBV 1979, S. 110, auch in I. K. *Das kunstseidene Mädchen mit Materialien*, U. K.: *Der Pelzmantel als Leitmotiv der Verdinglichung*, S. 171.

²⁰ Vgl. den getöteten Alfa — wie ein ausgestopfter Hund mit Glasaugen, die ausgestopfte Eule in *Anna Édes* — "mit gelben Glasaugen" (71).

es. Die Besitzergreifung des Fehs ist, neben der Vergeltung an der Garderobenfrau, eine gerechte Kompensation der früheren, rechtmäßigen Fehbesitzerin gegenüber, die wahrscheinlich "noch mehr Pelze sogar ein Hermelin" (127) hat. Rache und Kompensation sind natürlich Vorwände, die das Verbrechen nur *mit*begründen. Doris' eigentliches Motiv ist ihre fetischistisch-narzistische Liebe zum Feh:

[...] dann liebte ich ihn nur einfach, weil er *weich* ist und *wie ein Mensch* mit *Seidenhaar* am ganzen Körper. Und *sanft* und gut. (Hervorh. — G.H.) (126)

In den Eigenschaften des von Doris gestohlenen Fehs kehren die Attribute — *sanft, weich, warm, seidig, menschlich* — der ihr geraubten Katze wieder. Das Feh vermag die Katze in all ihren Funktion zu vertreten, es ist sogar zu noch mehr fähig: Es dient als dekorativer Partner, der Doris zu innerer und äußerer Sicherheit verhilft.

6. Sujetebene: Gogols und Keuns Pelzmantel

Im *Kunstseidenen Mädchen* geht die intertextuelle Verbindung mit Gogols Texten weiter als bei Roth, sie betrifft auch die Sujetebene. Anhand des Pelzmantels als Leitmotiv²¹ legt nahe, die sujetstrukturierenden Motive in Gogols Erzählung *Der Mantel* und in Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* zu vergleichen. In Gogols Werk werden die erotischen Bezüge im Verhältnis Akakij Akakijewitsch zu seinem Pelzmantel und damit auch die Parallelismen zu Keuns Sujet leicht überlesen. Aber auch wenn Gogols *Mantel* nur als eine Beamtengeschichte rezipiert würde, in der der Verlust eines Gegenstandes den Tod der Hauptfigur verursacht, so hätte Gogols Erzählung schon in Hinblick auf die Macht der Gegenstände über die Menschen, Anspruch darauf, in eine Untersuchung über die Neue Sachlichkeit miteinbezogen werden.²²

Parallele und abweichende Motive im Sujet können in beiden Handlungsschemen nachgewiesen werden. Der Petersburger Titularrat Akakij Akakijewitsch Bašmačkin hat einen schäbigen Mantel, in dem er friert und weswegen er im Büro zur Zielscheibe des täglichen Spottes wird. Doris hat einen schäbigen Regenmantel, in dem sie sich vor ihrem ehemaligen Geliebten geniert. Wegen ihrer schlechten Kleidung wurde sie schon als Kind in der Schule verspottet:

Und dann nur Qual wegen dem Kleid und Angst, daß was dran kam, und die Jungen aus meiner Klasse sagten mir Affe. Und die Mädchen von der höheren

²¹ Den Pelzmantel nennen Volker Klotz und Ursula Krechel "Leitmotiv" von Keuns Roman, vgl. Volker Klotz: *Forcierte Prosa*, S. 262.

²² Der Pelz ist ein beliebtes Motiv der Weltliteratur auch vor der Neuen Sachlichkeit. In Gerhard Hauptmanns Stück *Der Biberpelz* tritt er auf als kostbarer Gegenstand, der die Hauptheldin zu einem Diebstahl anregt. In Leopold Ritter von Sacher-Masochs Erzählung *Venus im Pelz* wird der Pelz Teil einer erotischen Beziehung, aber nicht an sich, sondern nur als Kulisse, als Kostüm der Heldin. Vgl. noch Holger Rudloff: *Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch*, Fischer Taschenbücher 1997.

Schule [...] sagten: nu guck mal die mit dem komischen Kleid! und machten ein Hohnlachen. [...] und alle haben mich ausgelacht. Jetzt der Feh und ich in Berlin! [...] und habe mir einen Schwur gemacht — nämlich, daß *ich nicht eine sein will, die man auslacht, sondern die selber auslacht.* (Hervorh. — G.H.) (59)

Akakij Akakijevič muß sich einen Pelzmantel machen lassen, was über seine Verhältnisse geht. Mit großem Opfer und Glück schafft er es jedoch und ist mit dem neuen Kleidungsstück sehr glücklich. Doris kann sich keinen Pelzmantel leisten. Sie stiehlt sich einen und ist mit ihm auch sehr glücklich. Der Mantel ändert beider Leben. Doris muß die Kleinstadt verlassen und vor der Polizei nach Berlin fliehen. Auch das Leben von Gogols Helden wird durch den Mantel völlig verändert. Bis zum Auftauchen des Mantelgedankens lebt er als Büroschreiber in Ruhe und Zufriedenheit. Er geht in seinem Beruf völlig auf. Die Schrift ist nicht nur der Sinn seines Lebens, sondern auch ein sinnliches Vergnügen. Er schreibt nicht nur aus Pflicht, sondern aus Lust. Sogar spät abends, nach dem Abendessen, schreibt er weiter, bis er schlafen geht. Und er geht erst schlafen, wenn er von der Schrift so etwas wie eine sexuelle Befriedigung hat²³. Der Mantel tritt von Anfang an als Konkurrent zur Schrift auf, ähnlich wie in Doris' Leben das Feh als Nebenbuhler — zudem als stärkerer — der jeweiligen männlichen Partner. Akakij Akakijevič befaßt sich in Gedanken immer mehr mit dem neuen Kleidungsstück, er eilt mit der Aufregung der ersten Liebe zum Schneider Petrovič zur Anprobe, wie zu einem heimlichen Rendezvous, wobei der Schneider die Rolle des höllischen Vermittlers zum Austoben einer verbotenen Leidenschaft spielt²⁴. In Doris' Geschichte entspricht ihre Kollegin Therese, die aus Romantik und Freundschaft Doris bei der *Entführung* des Mantels hilft, funktionell dieser Rolle. Wegen des Mantels fängt Akakij Akakijevič an, ein doppeltes Leben zu führen, Doris ein halbillegales. Akakij Akakijevič verliebt sich in seinen Mantel, wie Doris in den ihren.²⁵ Der Mantel vertritt für beide die verbotene sinnliche Leidenschaft, und bildet mit seinen Besitzern und ihren legitimen Partnern eine trianguläre Struktur. So gesehen ist die Liebe zum Mantel — heimliche Geliebte — ein Verrat an der Schrift — Ehefrau —, auf der Ebene der Metapher beinahe ein Ehebruch. Akakij Akakijevič betrügt fast die Schrift mit dem Mantel, in dem er, im Gedanken mit dem neuen Kleidungsstück beschäftigt, beim Kopieren um ein Haar einen Fehler begeht. Auch Doris begeht wegen Ernst, in den sie sich allmählich verliebt, fast Verrat an dem Mantel. Der Mann verlangt von ihr, ihren Schatz der ehemaligen Besitzerin zurückzugeben. Doris setzt den ersten Schritt zum Verrat, als sie an die ehemalige

²³ Im Original steht: "Napisavšis vslast", on ložitsja spat"; in Josef Hahns Übertragung: "Wenn er sich satt geschrieben hatte, legte er sich schlafen". Im russischen Wort "vslast" sind mehr sexuelle Konnotationen enthalten als in "satt", ungefähr "bis zur vollen Befriedigung". N. Gogol *Petersburger Novellen*, S. 124.

²⁴ "Die Wohnung von Petrovič ist nur durch eine Hintertreppe zugänglich, sie ist immer in Rauch gehüllt, und die ganze Figur des Schneiders ist von der Atmosphäre der schwarzen Magie umschwebt; seine Frau selbst nennt ihn 'einäugigen Teufel'. Alles gibt das Gefühl, daß Akakij Akakijevič durch die teuflische Vermittlung des Schneiders etwas Verbotenes begeht." G. Hima: *Die reziproke Textbeziehung zwischen Gogols "Mantel" und Dostojewskis "Arme Leute"*, in: Slavica XXVI, Debrecen 1993, S. 104.

²⁵ In der Erotisierung des Mensch-Mantel-Verhältnisses hat in beiden Sujets das Spiel mit dem grammatischen Geschlecht eine besondere Rolle. Für Gogols Held ist der Pelzmantel eine *Sie*, da das russische Entsprechende für den Mantel — šin'el' — grammatisch zum weiblichen Geschlecht gehört. Für Doris ist ihr Feh ein *Er*. Obwohl das Feh grammatisch neutral ist, Keuns Heldin tauscht den neutralen Artikel gegen den männlichen aus. In ihrem Vokabular kommt *das* Feh fast immer als *der* Feh vor.

Pelzbesitzerin einen Brief schreibt, den sie aber dann doch nicht abschickt. Akakij Akakijevič Glück dauert kurz, eines Abends wird ihm der Mantel geraubt, was einer Entführung seiner Geliebten gleichkommt. Daran stirbt er. Doris flieht mit dem Diebsgut; sie ist permanent auf der Flucht. Akakij Akakijevič Geschichte endet nicht mit seinem Tod. Nach dem Tod kehrt er als Gespenst zurück und raubt anderen ihre Pelzmäntel. Doris stiehlt das Feh unter anderem auch deswegen, weil ihr ihre *Katze* geraubt wurde. Auch Akakij Akakijevič wird seine Katze geraubt. Er hatte keinen echten Pelzmantel besessen, nur einen aus Stoff, aber mit *Wildkatzenkragen*. Das Katzenfell war das einzige Pelzstück an seinem Mantel. Der Mantel aus/mit Pelz vertritt in beiden Geschichten viel mehr als einen kostbaren Gegenstand: er gibt — nicht unabhängig von seinem tierischen Ursprung — seinen Trägern Seele und Körper durchdringende Wärme und Zärtlichkeit, die sie beide in den menschlichen Beziehungen vermissen.

Die Gemeinsamkeiten in der Hauptlinie des Sujets werden durch zwei weitere Episoden ergänzt. Eine von ihnen ist eine Taufszene in beiden Geschichten. Durch ein Zusammenspiel fataler Zufälle ist es unmöglich, bei der Taufe von Akakij Akakijevič dem Säugling einen anderen Namen als den des Vaters zu geben. Die im Kalender angebotenen Vornamen — Mokiij, Sossij, Chosdasat, auf den zweiten Versuch: Trifolij, Dula, Varachasij, auf den dritten: Pavsikachij, Vachtisij — waren für Akakij's Mutter nicht akzeptabel. Doris hilft bei der Niederkunft einer Berliner Bekannten mit, und das Neugeborene muß auch wegen ähnlich zwingender Umstände, die Akakij den Namen des Vaters verliehen, auf Doris' Namen getauft werden. Wo bei Gogols hyberbolisierenden Erzähler acht — mit den Präferenzen der Mutter, Varadat und Varuh, sogar zehn — unmögliche Namen "zur beliebigen Auswahl" vorliegen, steht bei Keuns Erzählerin nur einer:

Das Kind ist ein Mädchen. Wir nannten es Doris, weil ich dabei war und sonst keiner — nur die Hebamme noch, aber die hieß Eusebia. (48)

In der zweiten Episode wird die soziale Potenz der beiden Hauptdarsteller an den in ihrem Besitz befindlichen Gegenständen gemessen. Durch ein genaues Inventar ihrer neuen Garderobe berichtet Doris über ihren plötzlichen Aufstieg:

Es geht etwas vorwärts. Ich habe fünf Hemden Bembergseide mit Handhohlsaum, eine Handtasche aus Rindleder mit etwas Krokodil dran, einen kleinen grauen Filzhut und ein Paar Schuhe mit Eidechsenkappen. (49)

Durch ein genaues Inventar über Akakij Akakijevič Nachlaß — "ein Büschel Gänsefedern, ein Ries weißes Kanzeleipapier, drei Paar Socken, zwei, drei Knöpfe" und der Kapott²⁶ — wird der Platz des Verstorbenen im Gesellschaftsleben rückgängig noch einmal gefestigt.

Die Untersuchung der Sujetebene — mit Hinblick auch auf die stilistisch-syntaktische Ebene mit echt gogolschen Calambouren — beantwortet nicht die Frage, was von der Aspekt- und Motivseite her den neusachlichen Diskurs von einem beinahe hundert Jahre älteren unterscheidet. Die Gemeinsamkeiten in der Handlung und im Menschenbild, aber

²⁶ N. Gogol: *Petersburger Novellen*, 152.

teilweise auch in der Erzählhaltung lassen, wie im nächsten Unterkapitel gezeigt wird, eher vermuten, daß die speziellen distinktiven Merkmale der Neuen Sachlichkeit, wenn sie überhaupt vorhanden sind, sich nicht in der sachlichen Reflexion außersprachlicher Entitäten finden lassen.

7. Strukturebene und Erzählhaltung

Nicht nur die aufgezählten Sujetmotive, sondern auch die Handlungsqualitäten weisen Gemeinsamkeiten auf. In Gogols Werk fehlt die Handlung; außer Anschaffung und Verlust eines Mantels passiert nichts. Im *Kunstseidenen Mädchen* scheint die Handlung auf den ersten Blick abwechslungsreich zu sein, vollgestreut mit Abenteuern, verschiedenen Schauplätzen und darstellenden Personen. Die aufeinanderfolgenden drei großen und zahlreichen kleineren Sequenzen haben aber meistens zyklischen Charakter; mutatis mutandis wiederholt sich dasselbe Handlungsschema, das dem Muster eines Algorithmus folgt: (1) Doris sitzt im Wartesaal, auf einen Anschluß wartend, (2) sie fährt kurz mit, (3) steigt aus und (4) wartet auf den nächsten. Der Wartesaal kann ebenso am Bahnhof sein wie in einem beliebigen Lokal, der Anschluß kann ebenso ein Zug wie ein Mensch sein. Mit dem Schritt (4) fängt der Zyklus bereits von neuem an. Da alle Zyklen demselben Schema folgen, geschieht in Keuns Roman kaum mehr als in Gogols Erzählung. Beide Sujets stellen eine soziale Aufstiegs- und Fallgeschichte dar, nur zerfällt sie bei Keun in mehrere Zyklen.

Der kompositionelle Unterschied ist eher in der dargestellten Handlungszeit und in der Un- bzw. Abgeschlossenheit des Geschehens zu suchen. Die Erzählung *Der Mantel* stellt einen Prozeß dar, der den ganzen Lebenslauf seines Haupthelden von der Geburt bis zum Tod umspannt. Das Sujet *Des kunstseidenen Mädchens* umfaßt nur ein halbes Jahr aus dem Leben der Darstellerin, und statt zusammenhängender Prozesse präsentiert es nur eine Aneinanderreihung locker zusammenhängender Handlungen. In Gogols Werk wird die Anschaffung des Pelzmantels als langer und schwieriger Vorgang erzählt. Doris' Umwandlung vom *kunstseidenen Mädchen* zur Luxusfrau im Pelz hingegen ist das Resultat einer blitzschnellen Aktion. Die sujetbildenden Sequenzen bauen zwar aufeinander auf, sie bringen die Handlung jedoch nicht voran. Aus der Sukzessivität wird bei Keun keine Prozessualität, aus der Bewegung keine Entwicklung. Erfolg und Fiasko wechseln einander stets ab, wie Flut und Ebbe, und löschen einander in einem stillen Gewässer aus: Das Resultat der zwei entgegengesetzten Vektoren ist Zero.

Der Erzählvorgang im *Kunstseidenen Mädchen* fängt *medias res*, an einem beliebigen Punkt in Doris' Leben, an und bricht an einem beliebigen Punkt ab, ohne die Unabgeschlossenheit der Geschichte zu thematisieren. Er hört mit dem Erzählen einfach auf. Das Ende als Ziel gibt es nicht oder es ist für die Erzählerin/Heldin nicht erreichbar. Der Erzähler *Des Mantels* führt seine Geschichte von der Geburt bis zum Tod seines Helden laut einer herkömmlichen Zielvorstellung aus, die einen Anfang und ein Ende hat. Der Bericht über das Spuken seines Helden im Leben nach dem Tod stellt jedoch die Sicherheit einer

teleologischen Entwicklung in Frage: Ein endgültiger Schluß der Ereignisse ist nicht einmal für Gogols Erzähler verfügbar.

Auch in der Erzählhaltung gibt es Gemeinsamkeiten. In Gogols Werk ist nicht die blasse Handlung der сюжетstrukturierende Faktor, sondern die artikulatorisch-mimetische Rede des Erzählers. Auch in Keuns Geschichte lenkt der Redemodus der Tagebuchautorin die Aufmerksamkeit auf sich selbst. Der Modus des Erzählens ist im *Kunstseidenen Mädchen* origineller und interessanter als der Inhalt des Erzählten, auch hier beseelt der erzählerische Gestus die Fabel. Akakij Akakijewiĉ Geschichte wird von einem geschwätzigem Erzähler mit vielen langen, umständlich formulierten, in bezug auf den Handlungsverlauf überflüssigen, Abschweifungen vorgetragen. Doris erzählt ihre Geschichte in kurzen, einfachen Sätzen. Ihr Text ist aber nichtdestoweniger redundant. Während der Erzähler des *Mantels* Pathos mit Ironie legiert, vermischt die Erzählerin des *Kunstseidenen Mädchens* Sentimentalität mit Zynismus.

8. Kommunikationslosigkeit bei Gogol und bei den Neusachlichen

Die Gemeinsamkeiten zwischen Gogols Werken und jenen der neusachlichen Autoren umfassen auch die Darstellungsprinzipien. Das auffallendste gemeinsame Merkmal in diesem Bereich ist die Sprachlosigkeit der Figuren. Die verbale Sprache wird in den Interaktionen sowohl bei Gogol wie auch bei den Neusachlichen entweder selten verwendet oder mißbraucht. Verhaltensformen treten an die Stelle von Dialog und Monolog sowohl im Aktionsraum wie in der Darstellung. Das Wort ist nicht mehr die "Hauptbrücke zwischen Mensch und Mensch"²⁷, sondern eine Tarnkappe, die der Lüge oder dem Verschweigen dient. Indem sich das Wort kompromittiert und seine Ausdrucksfunktion archaischeren Zeichen überläßt und der Geist des Körpers zugunsten zurücktritt, rückt die gestische Interaktion der Figuren ins Zentrum des Blickfeldes: sowohl beim Erzähler wie beim Leser. Parallel damit verliert die verbale Kommunikation — durch den Mangel an Authentizität — ihre einstige Schlüsselrolle in den interaktiven Relationen.

Die Sprachlosigkeit betrifft auch solche Figuren, die aus der Reihe der neusachlichen Gestalttypologie fallen. Nikolai Brandeis in *Rechts und links* weist genetisch eine Verwandtschaft mit Balsacs romantischen Helden auf; er stammt von einem anderen Menschenschlag als Doris oder Pum. Er wird durch Dämonie gekennzeichnet. Seine Mobilität unterscheidet sich qualitativ von Doris' rein motorischer Aktivität. Die Triebkraft von Brandeis' Handlung kommt aus einer magischen Energie, die von Doris' aus dem physischen Impuls des jungen Körpers. Die neusachlichen Helden verfügen über keine Eigendynamik, sie konzentrieren ihre ganze Tatkraft auf die Überwindung einer inneren Inertie, um zu überleben. Brandeis' Auftreten in einem neusachlichen Erzähltext, scheint nicht nur unter anthropologischem sondern auch unter diskursivem Aspekt anachronistisch zu sein.

²⁷ Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch*, Wien-Leipzig 1924, S. 24.

Der Ostjude Nikolai Brandeis mit seiner geometrischen Physiognomie, mit dem Körperbau von Dschingis Khan und mit der Seele der russischen Bilina-Helden kommt auch aus Gogols Welt, aber nicht aus der des *Mantels*. Über seinen "Fortgang aus dem Hause", nachdem er im "Stahlgewitter" des russischen Bürgerkriegs nicht nur Haus und Hof, sondern auch die Identität mit sich selbst verloren hatte, wird in einem ähnlich mythischen Ton berichtet wie der Fortgang Taras Bulbas bei Gogol:

Eines Abends überfiel ihn der Wahnsinn. [...] Er bestieg ein Pferd. Er galoppierte nach dem Süden. Er erreichte auf eine merkwürdige Weise — er selbst konnte sich an diese Tage nicht mehr erinnern — das Meer. (84)28

Gogol beschreibt Taras Bulbas Auszug auf folgende Weise:

Und mit diesen Worten begann er die Töpfe und Flaschen zu zerschlagen und auf den Boden zu schleudern. (297)

[Am nächsten Tag:] Die Pferde standen gesattelt vor dem Hause. Bulba schwang sich auf seinen ‚Teufel‘, der zu wanken begann, (...) denn Taras war sehr dick und schwer. (304)

Nach drei Tagen näherten sie sich endlich ihrem Ziele. Die Luft wurde plötzlich kühl; sie spürten die Nähe des Dnjepr. (314)

Der energische romantische Held teilt aber das wesentlichste Merkmal des neusachlichen Menschen-Typus: die Unfähigkeit zur Kommunikation. Die Antidialoge bei Keun und Roth finden ihr Vorbild in Gogols Texten. Die Dialoge in Erzähltexten sind kaum vorhanden; in *Revisor* z. B. werden sie auf dem Prinzip der nichtreflektierten Fragen und Antworten gebaut. Ähnlich wie im *Kunstseidenen Mädchen*, sind die Repliken nur formal, inhaltlich beziehen sie sich nicht auf die Rede des Gesprächspartners.²⁹ Brandeis' Unfähigkeit zur Kommunikation wird durch die Beschreibung des Intimverkehrs mit seiner Ehefrau ad absurdum geführt. Die physische Berührung der beiden Körper vertieft nur den Abgrund, die zwischen den beiden Seelen klappt:

Zwar nahm er [Brandeis] sie [Lydia] in sein Bett, umfing sie mit seinen Armen, seinem Geruch und seinem Blick, der in der Finsternis leuchtete, wenn sie die Augen aufschlug, in der ständigen, stets enttäuschten Hoffnung, seine geschlossenen Lider zu sehn und endlich sein Angesicht, in der Wollust verloren. [...] Sie lauerte vergeblich. *Seine Augen schienen schon die Ferne zu sehen, in der er bald verschwinden wollte.*

[...] Sein schwerer, großer Körper lastete auf ihr, ihre Zähne bissen seinen mächtigen Hals, ihre Finger zeichneten die steinernen Konturen seiner Schulterblätter nach, in ihren Haaren verlor sich der Atem seines Mundes. So lag

²⁸ Vgl. Nikolai Gogol: *Gesammelte Werke* in 5 Bänden, Band I, *Erzählungen*, Cotta 1982, übertr. v. Rudolf Kassner. Vg. auch Ju. Lotman: *Das Problem...* S. 328. Das "Stahlgewitter" ist der Titel eines Romans von Ernst Jünger.

²⁹ Vgl. Doris' Dialoge mit jenen von Chlestakow; Z. B. Doris und der dunkelbraune Verheiratete, Fabian und die Hauswirtin bzw. Chlestakow und Rastjakowskij, Chlestakow und Marja Antonowna. Über Chlestakows Dialoge s. auch Jurij Lotman: *Izbrannije statji* [Ausgewählte Schriften], II.B., S. 381 f.

sie *eingehüllt in seiner Wucht* und vergaß für Augenblicke, daß er kein Mann war wie andere. Aber plötzlich zwang sie die Sehnsucht, die Augen aufzuschlagen und verstohlen nach oben zu schielen. Und *ihr Blick stahl erschrocken das Weiß seiner offenen Augen*. Wohin blickte Brandeis? Was suchte er an der nächtlichen Wand über ihren Haaren? *Konnte sein Auge die Wand durchboren?* Sah er den Horizont seiner Heimat? (Hervorh.-G.H.) (139-141)

Die beiden ineinander *eingehüllten* Körper bleiben von einander durch eine unsichtbare Trennlinie isoliert. Der Blick der offenen Augen von Brandeis gleitet an dem der Augen seiner Frau vorbei, durchbohrt die Wand des Schlafzimmers, die der Wohnung und führt in unbekannte Ferne. Der Blickkontakt scheitert, von einem verbalen Kontakt kann gar keine Rede sein: Brandeis spricht kein Wort mit seiner Frau. Lydia bleibt die einzige "unbestimmte" Hoffnung, daß ihr Mann einmal *anders schweigen* wird. Der intimste Kontakt, der körperliche, bedeutet noch keine Vereinigung zwischen den Subjekten. Der koitierende Mensch benützt seinen Körper und den des anderen, ohne von seinem Partner Kenntnis zu nehmen. Wie absurd es auch klingt, er nimmt als Subjekt am Akt nicht teil. Die Beziehungslosigkeit trotz Ineinandersein beweist die Unmöglichkeit einer Beziehung schlechthin. Der organische Körper funktioniert wie jeder anorganische Mechanismus: automatisch. Zwei aufeinander liegende Körper haben nicht mehr miteinander zu tun als zwei aufeinander liegende Objekte.

Der dämonische Held kann die Objekte besiegen, wird aber in dem Umgang mit Subjekten selber zum Objekt. Die neusachliche Anthropologie triumphiert über die romantische. Beide haben in Gogols Texten ihre Wurzeln. Die Archäologie der Darstellungsprinzipien verweist wieder auf das skeptisch-ironische Roth-Zitat im Motto: Ist die Neue Sachlichkeit wirklich nicht mehr als ein mindestens zweihundert Jahre lang spukendes *déjà-vu*-Phänomen?

Волшебная сказка и повесть Достоевского
„Хозяйка”¹

Т. САБО

В критической литературе уже не раз обращали внимание на присутствие фольклорных элементов в повести Достоевского „Хозяйка”.² Но эти работы до сих пор ограничивались стилистическим анализом произведения, не определяя места и функции этих элементов в системе повести. Наша работа сосредоточена именно на этой проблеме. Мы стараемся описать повесть с той точки зрения, каким образом в ней воспроизводятся фольклорные элементы, и каким образом встраиваются они в структуру произведения на разных уровнях. В центре нашего анализа стоит один определенный фольклорный жанр, а именно *волшебная сказка*.

Само слово *сказка* несколько раз появляется в повести. Появляется оно не просто как жанровое определение, к нему прикреплена конкретная нарративная форма. Имеется в виду рассказ Катерины, который стоит в центре повести и представляет собой пласт прошедшего времени. Проанализировав этот „вставной рассказ”³, можно прийти к выводу, что он несомненно воспроизводит описанную В. Я. Проппом систему и фигуры волшебной сказки.⁴ Основные тезисы работы В. Я. Проппа „Морфология сказки” следующие:

1. „Постоянными и устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц независимо от того, кем и как они выполняются. Они образуют основные составные части сказки. (Под функцией подразумевается „поступок действующего лица, определяемый с точки зрения его значимости для хода сюжета.”)
2. Число функций, известных волшебной сказке, ограничено.
3. Последовательность функций всегда одинакова.
4. Все волшебные сказки однотипны по своему строению.”

В дальнейшем мы рассмотрим, как и в какой последовательности появляются сказочные функции в рассказе Катерины.

Исходное положение этого рассказа — семья, глава которой (отец) ушел на работу, а жена с дочерью остались одни. Эта ситуация тематизирует первую

¹ Текст повести цитируется по изданию: Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, том 2. Москва, 1958.

² Н. М. Чирков: О стиле Достоевского М., 1963. Maver Lo Gatto: Образ Мурин в Хозяйке Достоевского. in.: *Revue des Etudes Slaves* 4-1984.

³ О роли в произведениях Достоевского предисловных рассказов типа рассказа Катерины см.: Д. С. Лихачев: Предисловный рассказ Достоевского. in: *Литература — реальность — литература* Л., 1981.

⁴ В. Я. Пропп: *Морфология сказки*. М., 1969.

функцию системы Проппа, названную *отлучкой*. В рассказе Катерины за ней следует парная функция *выведование* и *выдача*. Мурин появляется в полночь неожиданно, и сразу задает вопрос девушке, открывающей ворота: „Дома ли мать?“ Ответ Катерины, „отца нету дома“, подготавливает наступающую катастрофу (названную Проппом функцией *вредительства*), которой — по законам сказки — предшествует дарение и принятие жемчужины, то есть, парная функция *подвох* и *пособничество*.

Уход Катерины с Муриным тематизирует функцию вредительства, а именно ее распространенный подтип, когда змей похищает царевну. Это подтверждается атрибутами змея, сопровождающими фигуру Мурина: бурей, предвещающей его неожиданное появление, а также фигурирующими вместе атрибутами воды и огня в рассказе Катерины. „Он был весь мокрый, издрогший: буря его гнала... сел у огня ... борода его была как смоль черна, глаза горели, словно угли...“ А в сюжетном времени повести Мурин играет роль сторожа Катерины: постоянно старается отстранить Ордынова от Катерины; при появлении и уходе молодого человека он стоит в дверях квартиры, открывает дверь перед Ордыновым и закрывает его после окончательного ухода Ордынова. Этим он тематизирует постоянную функцию сказочного змея, который охраняет границу между двумя мирами. Его побег с Катериной также подается сказочными элементами — бегство через *лес*, с помощью *коня*, к *реке*, которая и есть конечная точка этого бегства, и является настоящей средой Мурина —, все они в мире сказки служат эквивалентом пути в другой мир.

При своем рассказе Катерина идентифицирует Мурина как черта и нечистого духа. Так как появление фигуры черта в волшебной сказке — результат позднего культурного наслоения на фигуру змея, атрибуты черта, связанные с Муриным (его названия, черный и красный цвет, то, что он не молится и т. д.) также подтверждают, что в его фигуре тематизируется сказочный змей.

В момент договора на реке рассказ Катерины прекращается, а потом продолжается историей Алеши. Как мы узнаем, Алеша был женихом Катерины, он тоже отправляется из дому и пытается похитить Катерину у Мурина. Таким образом, Алеша играет роль героя волшебной сказки, который ищет свою невесту и отправляется за ней в иной мир. Но в рассказе его путь не описан и не распределен на функции, как это требуется согласно законам сказки. Выделяется всего один момент: борьба с Муриным. Однако результат этого боя также не совпадает с концовкой сказки: в рассказе Катерины уничтожается не змей (Мурин), а герой (Алеша). На этом рассказ Катерины опять прекращается, и пласт прошедшего времени превращается в сюжетное время повести. „Помни ж на чем перестала я: <Выбирай из двух, кто люб или не люб тебе, красная девица!>. Будешь помнить, подождешь одну ночку? — повторила она...“ — обращаясь к Ордынову.

Значит, на уровне сознания Катерины проводится параллель между Алешей и Ордыновым. Эту параллель подкрепляет крик Катерины сразу после кульминационного эпизода в квартире. „— Алеша; Алеша; вырвалось из стесненной груди ее.“

Но мы находим сходства в фигуре Ордынова и Алеши не только на уровне сознания Катерины. В обоих случаях на сюжетном уровне разыгрывается любовный треугольник, в котором против Мурина стоит молодой человек. В обоих случаях подчеркивается их молодость, Алеша сирота, а у Ордынова опекун. Среда, в которой происходит состязание, также носит одинаковые атрибуты. Столкновение Алеши с Муриным состоится на реке, в лодке, в

которой нет места для троих. „Тяжело нашей лодке; не сносить ей троих;” В случае Ордынова среда воды представлена дождливой петербургской погодой, домом, наделенным атрибутами подводного царства, и находящейся в доме квартирой, в которой также не хватает места для троих. „... он шел по гнилым, трящим доскам, лежавшим в луже, к единственному выходу на этот двор из флигеля дома, черному, нечистому, грязному, казалось захлебнувшемуся в луже... Ясно было, что троим в такой квартире нельзя было жить.”

Из этой параллели, проведенной между Алешей и Ордыновым, явствует, что настоящим героем „волшебной сказки”, тематизированной в рассказе Катерины, является Ордынов. Анализ сюжетного времени повести показывает, что элементы этого сюжета также воспроизводят сказочные функции, в качестве продолжения начатой в прошедшем (в рассказе Катерины) сказки.

Как мы видели, рассказ Катерины в первый раз прекращается после функции вредительства. Вредительство — это восьмая функция в системе Проппа, после которой следует функция, названная *посредничеством*. Содержание этой функции обычно сводится к тому, что герой осознает нехватку, после чего отправляется в путь. На сюжетном уровне отправку Ордынова мотивирует, конечно, не похищение Катерины. Ордынов ищет новую квартиру. Но проблема квартиры в тексте сразу же превращается в экзистенциальную проблему: прежняя квартира становится эквивалентом нехватки жизни и любви. „Он начал бояться за всю свою жизнь... Ему вдруг пришло в голову, что всю жизнь свою он был одинок, что никто не любил его, да и ему никого не удавалось любить.”

Тематическим показателем этого состояния Ордынова является *наука*, которая на мотивном уровне с помощью мотива *страсти* связывается с Катериной и Муриным. Тогда как в начале повести словом *страсть* определяются занятия Ордынова и истощающая его жизнь наука, после первой встречи в церкви страсть становится уже атрибутом любви, и как таковой, связан с фигурой Катерины. Катерина становится не только объектом страсти Ордынова, она сама — субъект другой страсти, которая связывает ее с Муриным. Для нашего анализа здесь важно пока одно: связь между временными пластами повести восстанавливается сначала только на мотивном уровне, но при этом сохраняется последовательность функций волшебной сказки, что, по мнению Проппа, является основным критерием для жанра сказки.

Итак, герой повести (и сказки) отправляется в путь (функция одиннадцатая, *отправка*). Поскольку наррация сосредоточена на его пути, мы можем сделать вывод, что в фигуре Ордынова тематизируется *ищущий тип* героя сказок, и его путь представляет собой пятнадцатую функцию Проппа, суть которой *„пространственное перемещение между двумя царствами”*.

В структуре повести Достоевского также подчеркивается движение героя. Перемещение в пространстве (смена квартиры) мотивирует ход сюжета, а пространство повести разделяется на три строго отграниченных друг от друга части. Под знаком старой квартиры разворачивается первая, исходная фаза сюжета; квартира Катерины и Мурина представляет собой среднюю фазу; а третья, последняя локализована в квартире немцев. Как и герой сказки, так и Ордынов, вступая в квартиру Катерины и Мурина, входит в „иной мир”. Мы уже видели появляющиеся в сюжетном времени повести атрибуты змея и параллель между домом/квартирой и водяной средой прошедшего времени.

В первый день своих поисков Ордынов доходит до конца города, где пространство принимает атрибуты душевного состояния героя: „Всюду было безлюдно и

пусто, все смотрело как-то угрюмо и неприязненно.” После этого в углу церкви, в лучах заходящего солнца, после мгновенного забытья Ордынов увидит Катерину и Мурина.⁵ Впечатление, произведенное Катериной, и принятое за ним решение тематизирует распространенный тип восьмой сказочной функции, *недостачи*, когда „Герой теряет свое душевное равновесие, загорается тоской по разувиженной красоте, и отсюда развивается все действие.”⁶

Таким образом, пласт настоящего времени тематически также встраивается в ряд функций рассказа прошедшего времени. Вступая в дом, наделенный атрибутами подводного царства, Ордынов поднимается к квартире Мурина и Катерины по лестнице. Лестница — это типичное средство перехода в потусторонний мир; к тому же миру относится упоминание гробовщика, живущего в доме.

В самой квартире наступает состязание героя с противником. Тут тематизируется шестнадцатая функция, функция *борьбы*. Число столкновений Ордынова с Муриным — три; трехкратное повторение (*утроение*) различных элементов — также типичный прием сказки. Первое столкновение происходит сразу после переселения Ордынова, в дверях спальни. Оба мужчины называют себя, напоминая своим тоном *перебранку* сказочных героев перед боем. Следующие столкновения происходят уже в спальне (которая представляет собой внутреннюю точку квартиры), и в обоих случаях им предшествует, как это часто бывает в сказке, сон героя (Ордынова). Но следующие сказочные функции *победа* и *свадьба*, которые являются возможными закрывающими элементами *первого ряда (хода) функций* в сказке, в повести даются в обратной форме: Ордынов не убивает своего врага, и не получает руки Катерины — что было бы обязательным исходом сказки. И. П. Смирнов в своей статье⁷ объясняет это явление тем, что концовка — это сигнифический элемент структуры сказки, который, входя в систему другого жанра, более всего подвергается изменению. Но Смирнов говорит об общих чертах переживания сказочных элементов в прозаических жанрах, а Достоевский в своей повести пользуется этими элементами более конкретно, не только в структуре сюжета, но и на разных уровнях текста. Таким образом, мы должны предположить: то, что дано в негативе на уровне сказочных функций, приобретает свое значение на других уровнях повести.

II.

По теории Проппа, ключ к пониманию сказки дают циклы ритуалов посвящения и представления о смерти. „Если представить себе то, что происходило с посвящаемым, и рассказать это последовательно, то получится та композиция, на которой строится волшебная сказка. Если рассказать последовательно все то, что, как полагали, происходит с умершим, то получится опять тот же стержень... Оба эти цикла вместе дают уже почти все основные конструктивные элементы сказки.”⁸

⁵ О смене пластов „иррационального” и „обыденного” в повести см.: А. Л. Бем: Драмагизация бреда — Хозяйка Достоевского. in: А. Л. Бем: Достоевский. Прага, 1939. О значении перечисленных элементов в поэтике Достоевского см.: Kovács Árpád: Персональное повествование — Пушкин, Гоголь, Достоевский. 1993.

⁶ См.: В. Я. Пропп: цит. произв.

⁷ И. П. Смирнов: От сказки к роману (ксерокс)

⁸ В. Я. Пропп: Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986.

Суть ритуалов посвящения: „Обряд этот совершался при наступлении половой зрелости... Предполагалось, что мальчик во время обряда умирал и затем вновь воскресал уже новым человеком... Обряд сопровождался телесными истязаниями и повреждениями... Ему (посвящаемому) сообщались тайны религиозного характера...”⁹

Поскольку в повести Ордынов играет роль ищущего героя волшебной сказки, мы должны предполагать, что его путь воспроизводит схему инициации. По подчеркнутому разделению пространства повести (см. три квартиры), и по движению Ордынова (горизонтальному движению в сфере подчеркнуто пошлого и повседневного города противопоставляется движение, направленное внутрь квартиры, приближающее героя к ее таинственным жителям), квартиру Катерины и Мурина — среднюю фазу повести — можно осмыслить как пространство сакральное. На это же указывает с одной стороны ее связь с церковью, где Ордынов впервые увидел Катерину. А с другой стороны на страшное, далекое от общества место ритуала указывает и черный, страшный дом на краю города, в котором находится квартира.

Состояние Ордынова в исходной фазе повести противопоставлено жизни, и это совпадает с состоянием временной смерти в ритуале. Временность всего, что происходит в квартире подчеркивает и тот факт, что Ордынов перед тем, как переехать к Катерине, уже нанял комнату у немцев, где потом и поселяется. Кроме того, на временность событий указывает первое название Катерины и Мурина („двух вошедших прихожан”), и то, что после событий они уехали „к себе, в свое место”.

Три главных персонажа повести совпадают с тремя главными „лицами” ритуала: божеством, шаманом и посвящаемым. Катерина появляется исключительно в рамках сакрального пространства, и появляется в сознании Ордынова как трансформация образа Богородицы на иконе („образом плачущей женщины”) — то есть как божество. Мурин свободно передвигается из одной сферы в другую (из одного языка и стиля в другой)¹⁰, и вместе с тем в роли сторожа возле Катерины, отсылает к фигуре шамана. А однократное вступление Ордынова в сферу сакральную и уход его после событий совпадает с позицией посвящаемого.

Если Ордынов входит в квартиру (в сакральную сферу) как посвящаемый, по существу ритуала он должен подвергаться трансформациям, после которых изменяется его экзистенциальный статус. В начале повести положение Ордынова определяется двумя, противоположными по знаку состояниями: возможностью творческой жизни и отсутствием любви. „Он сам создавал себе систему; она выживалась в нем годами... и ... форма просилась из души его”, „... никто не любил его, да и ему никого не удавалось любить.”

В третьей, заключающей фазе повести эти состояния меняются знаками: Ордынов уже не способен творить, зато появляется в нем любовь, хотя и в форме воспоминания. „... отверг идею свою, не построив ничего на развалинах”, „любовь его возрастала вместе с печалью...”

Из этого следует, что в средней фазе повести (в сакральном пространстве) происходят две противоположные по направлению трансформации: Ордынов теряет что-то, и при этом приобретает что-то новое.

Первую трансформацию можно описать с помощью одной внутритекстовой параллели. Во второй главе первой части повести Ордынов встречает своего

⁹ см. там же

¹⁰ О раздвоенности образа Мурина, см.: Maver Lo Gatto: цит. произв.

старого знакомого, Ярослава Ильича. На сюжетном уровне эта встреча совсем не мотивирована, и еще менее объясним маленький рассказ Ярослава Ильича о слесаре. Если же читать этот рассказ как один из возможных (образных) метатекстов к сюжетному времени повести, он сразу приобретает значение. Рассказ Ярослава Ильича также разделен на три части. Первая часть: слесарь со своим орудием наносит себе рану: „... Наколел себе руку моим орудием...” Вторая часть: ему „угрожает Антонов огонь”, и наконец, третья: доктор „принял меру отрезать зараженный член”. Если мы рассмотрим состояние Ордынова в первой, исходной фазе повести, то окажется, что все знаки этого состояния связаны с первыми двумя элементами рассказа о слесаре. В начале повести образ жизни Ордынова резко противопоставляется самой *жизни*. Центральным показателем этой „нежизни” является *наука*. Наука определяется тремя главными атрибутами: мотивом *угла*, *страсти* и *обращенного на себя же оружия*. Так как Ордынов занимается наукой, и расхождение слов оружие — орудие по форме и значению довольно позднее явление¹¹, из этого можно заключить, что устанавливается прямое соответствие между слесарем и исходным положением Ордынова. Это соответствие подтверждается и этимологической связью между словами *рука* и *угол*¹². Таким образом угол, кроме мотивировки движения героя, становится эквивалентом поврежденной наукой части Ордынова.

Угрожающий слесарю Антонов огонь, по определению словаря В. Л. Даля „гангена, *помертвление* члена или части тела, которая *отделяется как неживое* и отпадает.”¹³ Это опять совпадает с исходным положением Ордынова, которое противопоставляется жизни как „не-жизнь”.

В третьей фазе повести, после того, как Ордынов выходит из сферы Катерины и Мурина, все эти атрибуты, определяющие науку, как и сама наука, исчезают. Ордынов больше не читает, „... книги не раскрывались по целым неделям”, и отсутствует пространственный эквивалент поврежденной наукой части — угол. У Ярослава Ильича Ордынов сидит „на самой середине комнаты”, у немцев живет „в светелке” и часами лежит „на церковном помосте”. Значит, то, что происходит в квартире Катерины и Мурина, можно описать как тематически разработанную третью часть рассказа о слесаре: как *отрезание* зараженного члена.

Движение Ордынова внутрь квартиры делится на четыре части. Каждая ступень начинается с того, что Ордынову открывается одна сцена между Катериной и Муриным: сцена „покрова” в церкви, „дуэль взглядов” в дверях квартиры, чтение Мурина после сна Ордынова и, наконец, „сведение счетов” между Катериной и Муриным. А каждая ступень закрывается реализованным в какой-то форме „резанием”. После первой встречи в церкви — лицом Катерины, „которого каждая черта *врезалась* в память юноши”. Потом ее поцелуем, который действует, „как будто *ножом ударили* в сердце”. После своего сна Ордынов вторгается в спальню хозяев, где „...сверкнуло дуло *ружья*, направленной дрожащей от бешенства рукой прямо в грудь его.” (Этимологическая связь между словами *ружье* и *резать*¹⁴ подтверждает структурный повтор элементов „резания”.) И наконец, в гостях у своих хозяев Ордынов сам возьмется за нож, который потом, однако выпадет из его рук и „старик...

¹¹ Фасмер: Этимологический словарь русского языка

¹² см. там же

¹³ В. Даль: Толковый словарь живого великорусского языка. 1989.

¹⁴ см. словарь Фасмера

злобно оттолкнул ногой нож в угол комнаты". Таким образом, создается связь между ножом, средством *резания* и *углом*, эквивалентов поврежденной наукой части Ордынова. Сразу после этого Ордынов выходит из сферы Катерины и Мурина, но, как мы видели, уже без атрибутов своего исходного состояния.

Таким образом, с помощью внутритекстовой параллели, рассказа о слесаре, мы описали первую ветвь трансформации Ордынова, в результате которой он освобождается от науки и от определенного наукой состояния.

Для описания другого пласта трансформации Ордынова мы должны для начала набросать систему мотивов повести. Как мы уже видели, временные пласты повести связаны между собой мотивом страсти. Страсть — это один из главных атрибутов науки (и таким образом, состояния Ордынова) в начале повести, в то же время она фигурирует как главный показатель отношений Катерины и Мурина. Эти же отношения разыгрываются на мотивном уровне в рассказе Катерины, вследствие чего встраиваются в ряд сказочных функций тема продажи души и связанная с ней схема поведения.

Мурин появляется в рассказе как купец: он дарит Катерине жемчужину "... бурмицкие зерна — мне на поклон".

В мифологическом мышлении и фольклоре жемчужина воспринимается как символ души.¹⁵ То, что она и в рассказе Катерины фигурирует символом души, доказывает следующий ряд повторов:

В дальнейшем слово "поклон" повторяется, и место жемчужины занимает теперь душа: "... красной девице *душой поклониться*".

Катерина сперва принимает жемчужину, а потом, впусив Мурина в дом, бросает подарок к его ногам. На следующей ступени сама Катерина становится обозначаемой слова жемчужина "... беречь и лелеять жемчужину мою многоценную...", а после договора на реке уже только "плоть" Катерины реагирует на слова Мурина: "И тут вся *плоть* моя на его слова усмехнулась".

Вторая часть рассказа представляет собой попытку бегства от Мурина, попытку нарушить договор. Здесь со *страстью* и *продажей души* связывается мотив *не сказать слово*. В сюжетном времени повести к этому ряду примыкает еще и *чтение сказки*, а на уровне атрибутов *смех*, *кровь* и *огонь*. Параллельно с этим рядом выстраивается и другой, противоположный по значению, в котором на уровне символов стоят *воля* и *душа*, относящаяся сюда вербальная форма *мольба*, а на уровне атрибутов стоит *слеза*.

В то время как Катерину в обоих временных пластах характеризует двойственность атрибутов мотивных рядов*, Ордынов перемещается от первого ряда ко второму. Исходное состояние Ордынова обозначается наукой, и через науку страстью. Мотив страсти тематизируется в отношениях Катерины и Мурина, но эти же отношения представлены во сне Ордынова, в его связи с фигурой *злого старика*. В квартире Катерины и Мурина Ордынов постепенно отдалается от этих отношений, главного атрибута его же жизни.

До встречи с Катериной Ордынову принадлежат исключительно атрибуты огня, связанные с наукой: "первый восторг, первый жар, первая горячка". После встречи ему представляется образ *плачущей* женщины, и под влиянием этого видения он входит в среду воды (см. атрибуты дома). Приближаясь к

¹⁵ Hoppál — Jankovics: Jelképtár. Bp., 1990.

* В конечном счете два полюса фигуры Катерины коренятся в представлениях о богине света и русалке. Первому принадлежат атрибуты огня, чистоты и красоты, связь с фигурой богини. А к второму примыкает водная среда, очаровательная сила (с помощью сказки и песни) и т. д.

внутренним помещениям квартиры происходит интериоризация водяных элементов. После разговора с Катериной у него появляются слезы в душе: «... вся душа была полна глухих, неиссякаемых слез...». Но эти слезы пока не текут, прольются они только после ухода Ордынова из сферы Катерины и Мурина.

Слеза принадлежит мотивному ряду, противоположному страсти и ее атрибутам, и, в сцене угощения Ордынова она встраивается в ряд *жемчужина-душа*, становясь таким образом эквивалентом свободной души. Соответственно, трансформация Ордынова в новой квартире приводит его к новому состоянию, в котором уже нет науки и ее главного атрибута, страсти, зато появляется жизнь и любовь.

Подводя итоги, можно сказать, что в повести Достоевского воспроизводится не только структурный скелет волшебной сказки, но на мотивном уровне разработана также и схема стоящего за сказкой обряда посвящения. Герой повести, проходя путь героя сказки и посвящаемого, приобретает новый экзистенциальный статус: из «не-жизни» переходит в жизнь.

III.

Если схема обряда встроена в систему повести, там должна быть тематизирована и суть этого обряда: знание сакрального типа, приобретенное в ходе обряда.

Увидев Катерину, главной целью Ордынова становится узнать, кто же она. Он старается собрать сведения от всех действующих лиц повести: от Ярослава Ильича, от дворника, от Мурина и от самой Катерины. После событий, но еще до окончательного переселения Ордынова к немцам, Мурин дает ему определение, в которое потом Ордынов сам станет верить. По словам Мурина Катерина — *слабое сердце*. К этому термину прикреплены две темы: данная слабому человеку свобода, которую он сам сразу возвращает, и нож, которым он не режет, а сам себя на волю врага предоставляет. «Дай ему волюшку, слабому человеку — сам ее свяжет, назад принесет.» «За нож возьмется в сердцах... а пусть — те дадут этот нож — от в руки, да враг твой сам перед тобой широкую грудь распахнет...».

До сих пор мы рассматривали рассказ Катерины только с точки зрения функционального ряда волшебных сказок. Но в рассказе можно встретить несколько элементов, которые не входят в этот ряд.

Сам рассказ Катерины является ответом на вопрос Ордынова, сведением о том, кто же она. Если проанализировать рассказ с этой точки зрения, выходит, что его элементы, не входящие в ряд сказочных функций, тематизируют определение Мурина *слабое сердце*.

После того, как Катерина впускает в дом Мурина, он отталкивает ее, потом же уговаривает отомстить, и дает ей в руки нож. Но Катерина «нож отложила». То же самое повторяется в сцене дарения и отбрасывания жемчужины, и в сцене, когда Катерина не связывает Мурина предложенной им веревкой.

Вторая тема, связанная с термином *слабое сердце*, разрабатывается в истории крушения Алеши. Также на реке, в лодке Катерина не произносит слова, чем изменяет ход волшебной сказки, и вместо змея (Мурина) уничтожается герой (Алеша). То же самое происходит в сцене угощения Ордынова. Мы же видели параллель между молодыми людьми и средой, в которой происходит их крушение. Хотя в сюжетном времени Катерина говорит свое слово («слова были сказаны»), в ответ на это атрибуты Мурина превращаются в свой негатив

(его брови не двигаются, глаза потухают, лицо помертвеет), что указывает на предсказанную в договоре смерть его: „... только будет тут, краса моя гордая, несносимая, в моей жизни конец...”. Таким образом, слеза, появляющаяся на глазах Мурина, становится эквивалентом освобожденной души. И под влиянием отданной свободы, Катерина — в соответствии со схемой поведения слабого сердца — опять связывает себя с Муриным.

Следовательно, вступая в сакральное пространство, Ордынов получает определение главного атрибута своего исходного положения, *страсти*, в виде различных по форме истолкований. Следуя хронологическому порядку сюжетного времени, первое из них — рассказ Катерины, который тематически и на мотивном уровне встраивает в схему сказки тему продажи души и связанный с ней тип поведения, *слабое сердце*. Второе толкование дается Муриным в форме гадания. Его гадание звучит в сцене угощения, которая воспроизводит вторую часть (историю Алеши) рассказа Катерины как бы в форме ритуала. Здесь уже нет речи о продаже души, даются только тематизирующие ее элементы без сюжета „... кто полюбит тебя, тому ты в рабыни пойдешь, сама волюшку свяжешь, в заклад отдашь, да уж назад не возьмешь...”. Следующее толкование дается также Муриным, но уже непосредственно Ордынову, перед тем, как он окончательно покидает их сферу. Здесь впервые звучит определение „слабое сердце”, а жанр речи Мурина определяется как „философствование”.

Последнее по хронологии толкование появляется в наррации, как бы с точки зрения Ордынова. Повторяется определение Мурина, но описывается оно не со стороны Катерины — как это было в первых трех определениях —, а с позиции ее партнера, Мурина.

Кроме этих четырех определений мы находим еще одно, сведения Ярослава Ильича о Мурине. Его речь прозвучит за пределами сакрального пространства, в трактире, и названа она „простым рассказом”. И в самом деле, Ярослав Ильич даже понятия не имеет о ком поставлен вопрос (о настоящей определяемой), о Катерине: „... я знаю, что живет с ним какая-то женщина. Я видел мельком, но внимание не обратил”.

Подчеркнутая адекватность Ярослава Ильича внушает мысль, что ряд остальных определений имеет какое-то значение в системе повести. Если разобрать последовательность этих определений, мы увидим, что они описывают не что иное, как жанровый генезис самой повести.

Рассказ Катерины в форме *сказки* встраивает в свою схему связанную с христианским мышлением *мифологему*, продажи души. После этого текст (воспринимаемый таким образом как сакральный) воспроизводится в форме *ритуала*. Элементы сказочного (и мифического) сюжета инсценированы в сюжетном времени повести, а сам текст становится уже редуцированным, в форме *гадания*. За гаданием, уже не в сакральном пространстве, но все еще в средней фазе повести, следует *философствование* Мурина, которое дает схему поведения (слабое сердце). И наконец, в третьей фазе повести определение дается в наррации, изменяя точку зрения остальных толкований.

Ордынов занимается наукой, а наука была бы последним, самым понятийным элементом описанного ряда. Но Ордынов не толкает событий, он один не имеет своего текста в повести. Наоборот, он именно освобождается от науки, теряет возможность научного творчества. А почему? Ответ на этот вопрос дает сама структура повести. Встроив в свою систему описанный ряд типов осмысления, она предлагает альтернативу научному мышлению Ордынова.

Из нашего анализа видно, что повесть Достоевского на всех своих уровнях встраивает в свою систему жанр волшебной сказки. Вставный рассказ прошедшего времени воспроизводит функциональный ряд сказок, а пласт настоящего времени продолжает этот ряд. Этим воспроизводится и стоящая за сказкой схема обряда посвящения. Переход от одного временного пласта к другому реализуется всегда актом чтения сказки. На мотивном уровне чтение сказки становится эквивалентом страсти, главного атрибута исходного состояния Ордынова, а также отношений Катерины с Муриным. А внутренняя форма слова „сказка” связана с положительной стороной Катерины, которая тематизируется в атрибутах света. Катерина не только действующее лицо своего рассказа, но, конечно, и его нарратор. И она является не только действующим лицом повести, но и героем ее заглавия. Таким образом, Катерина становится объектом „осмыслений”, образующих ряд от образного мышления (сказки) к понятийному (науке). Она входит в сознание Ордынова как образ, и, в конечном счете, ряд этих „осмыслений”, и сама повесть создает ее образ. Создается же этот образ как нечто противоположное научному мышлению Ордынова, которое в тексте определяется формулой: „мыслить бесплодными идеями”. То есть, не быть в состоянии понять, и — что главное — воплощать в художественном произведении экзистенциальный опыт. Повесть Достоевского восходя своей структурой и языком к сказке — то есть, к образности мифических и фольклорных представлений в противовес понятийности науки — открывает свой генезис и источник создающего ее творческого мышления.

В данной статье мы описали одно из конструирующих начал повести Достоевского „Хозяйка”, ее связь с фольклорным жанром волшебной сказки, конечно, без всякой претензии на полноту анализа. Перед нами стоят еще открытые вопросы, связанные с повестью, но кажется, что нам сделан шаг к пониманию этого недооцененного раннего произведения Достоевского.

Герменевтическая модель
романа-прозрения в *Братьях Карамазовых*
(Первая часть)

Ч. КУКУЧКА

1. Методологические предпосылки

В вступительной части данной работы я, конечно, не ставила перед собой цель дать исчерпывающее описание истории достоевсковедения¹, а вместо перечисления богатого материала специальной литературы я обращаю внимание только на те основные теоретические результаты, на которые отчасти опираясь, я могу определить метод и направление своего анализа.

Из современной критической литературы XIX века выделяются работы В.Г. Белинского, В. Майкова, Н.А. Добролюбова, Е.М. Щедрина и Вячеслава Иванова², которые уже в своё время поняли, что Достоевский создал новый жанр, и в их взгляде уже обнаруживается то направление позднейших исследований, которое предпочло поэтический подход к жанру эстетическим, риторическим, идеологическим или историко-культурным предположениям.

Теоретическое и методологическое обоснование соединения поэтического и жанрового подхода осуществилось в опубликованных в 1921 году статьях В.Б. Шкловского и Ю.Н. Тынянова³, которые организующим принципом в романах Достоевского определили контраст. Этот технический приём стал основой всех позднейших поэтических концепций.

Зато совершившийся на плоскости повествования формально-поэтический подход не удовлетворял теоретическому определению свойств структуры персонажа и действия, этот недостаток оказался устранимым структуралистским подходом. Структуралистский методологический переворот – который

¹ Венгерская специальная литература имеет – даже в международном отношении – наиболее полный исторический обзор почти полутора столетнего достоевсковедения: А. Ковач: Роман Достоевского (Опыт поэтики жанра). Tankönyvtársulat. Budapest, 1985. 25-71. – в суммировании отдельных этапов исследований по Достоевскому касательно методологического развития я сосредоточиваюсь на теоретической концепции этой работы.

² В.Г. Белинский: Полное собрание сочинений. Т. IX. АН СССР. М., 1955; В. Майков: Нечто о русской литературе в 1846 году. In: Майков, В.: Критические опыты (1845-1847). СПб., 1891. 322-346; Н.А. Добролюбов: Забытые люди. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 7. М.-Л., 1963; Н. Щедрин (Е.М. Салтыков): Собрание сочинений в двадцати томах. Т. 9. М., 1970. 411-419; Вяч.И. Иванов: Достоевский и роман-трагедия. Русская мысль. 1914/4. Переиздано в кн.: Вяч.И. Иванов: Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. Мусaget. М., 1916.

³ В.Б. Шкловский: Сюжет у Достоевского. Летопись дома литераторов, 1921/4, 4-5. За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957; Ю.Н. Тынянов: Достоевский и Гоголь. (К теории пародии). ОПОЯЗ. Пг., 1921.

представляет собой пролом в истолковании романов Достоевского – произошёл постепенно, шаг за шагом уточняя свой предмет в своих теоретических моделях. Обоснование переворота принадлежит Л. Гроссману⁴ (но наряду с ним стоит обратить внимание и на исследования с подобным стремлением А.С. Долинина и В.Л. Комаровича⁵), кто в романах Достоевского различил три компонента: "значительность философского замысла", "занимательность внешней интриги" и "углублённость психологической разработки", в то же самое время он стремился к раскрытию "органического" и "композиционного" единства этих компонентов.

"Подъём" поэтики отмечен исследованиями А.П. Скафтымова и М.М. Бахтина⁶. Если Скафтымов считал жанровой доминантой принцип амбивалентной психологической мотивации, то Бахтин "двуголосое слово", обращённое персонажем и на своё, и на чужое слово (и мысль) с двойной оценочной установкой. Значит исходным пунктом обоих служила структура персонажа в определении жанрообразующих принципов. Однако их интерпретация не могла быть полной даже внутри структуры персонажа, ведь либо принятие душевной плоскости за организующий принцип, либо организация метапсихологических и металингвистических элементов внешней и внутренней речи может привести лишь к односторонним обобщениям. Сверх этого, кроме структуры персонажа оба оставили вне внимания жанроконституирующие свойства сюжета и наррации.

В 1960-х годах начался как бы второй этап "подъёма" поэтики, который, с одной стороны, характеризуется преемственностью с 1920-ми годами⁷, с другой же стороны, той теоретической полемикой, которая была вызвана философским предположением Бахтина *"Быть – значит общаться"* и его полифонической концепцией относительно романов Достоевского.

Дальнейшее методологическое развитие достоевсковедения обозначено стремлениями соединить поэтический и жанровый подход, в которых значи-

⁴ Л.П. Гроссман: Поэтика Достоевского. История и теория искусства, вып. 4. М., 1925.

⁵ А.С. Долинин: Исповедь Ставрогина в связи с композицией "Бесов". Литературная мысль, вып. 1. Пг., 1922; Страницы из "Бесов" (в канонический текст не включенные). In: Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. II. Л.-М., 1924; В.Л. Комарович: "Бесы" Достоевского и Бакунин. Былое, 1924/27-28. 36-49; Достоевский. Современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925; Неизданная глава романа "Бесы". Былое, 1922/18. 219-226. Ненаписанная поэма Достоевского. In: Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. I. Мысль. Пб., 1922. 177-211.

⁶ А.П. Скафтымов: Тематическая композиция романа "Идиот". In: Творческий путь Достоевского. Сеятель. Л., 1924. 131-185; М.М. Бахтин: Проблемы творчества Достоевского. Прибой. Л., 1929.

⁷ Эта преемственность обеспечивается подытоживающими монографиями Гроссмана, Долинина, Шкловского, Кирпотина, Чиркова, Фридендера: Л.П. Гроссман: Достоевский-художник. В кн.: Творчество Ф.М. Достоевского. АН СССР. М., 1959. 330-416; Достоевский. Молодая гвардия. М., 1962; А.С. Долинин: Последние романы Достоевского. Сов. пис. М.-Л., 1963; В.Б. Шкловский: За и против. Заметки о Достоевском. М., 1957; В.Я. Кирпотин: Достоевский в шестидесятые годы. Худ. лит. М., 1966; Н.М. Чирков: О стиле Достоевского. АН СССР. М., 1963; О стиле Достоевского. Проблематика, идеи, образы. Наука. М., 1967; Г.М. Фридендер: Роман "Идиот". In: Творчество Достоевского. Наука. М., 1959. 173-214; Реализм Достоевского. Наука. М.-Л., 1964; Эстетика Достоевского. In: Достоевский - художник и мыслитель. Худ. лит. М., 1972. 97-164.

В этом же месте я ссылаюсь и на второе, переработанное и дополненное издание Бахтина о Достоевском (М.М. Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского. Советский писатель. М., 1963.), которое по отношению к первому не представляет собой естественного изменения.

тельную роль играла и венгерская русистика. В изложенной Дьюлой Кираем в начале 1970-х годов поэтической концепции с онтологической основой⁸ подчёркивается принцип контраста у Достоевского и касательно судьбы человека, поскольку поступок и его действие не соответствуют друг другу, и именно это несоответствие будет организующим принципом экзистенциального плана модели и одновременно жанрообразующим фактором как "завершение поступков героя судьбой". Венгерский специалист придерживается того методологического типа исследований, которые подчеркнули в романах Достоевского один план нарративной модели как доминанту (идея, психологический план, судьба), исследовав, таким образом, действительно влияющие в романах конструктивные факторы. Эти исследования как необходимые предпосылки привели к такой поэтике жанра, которая может определить предмет своего собственного исследования относительно целостности модели, значит коррелятивного художественного единства доминант, то есть относительно жанровой мотивации.

Такое определение предмета поэтики жанра привело Арпада Ковача к называнию жанра романов Достоевского как роман-прозрение, в которых данный жанр прослеживается не только в своём возникновении, но и в своём развитии⁹. Сюжет прозрения определяется А. Ковачем как диахроническая структура возникновения мыслей, предчувствий персонажа, противоречащих его прежней идее, убеждению, идеалу. "Сюжет прозрения ... делает возможным ... определить через него специфическую для романа Достоевского метаструктуру. ... он может служить критерием интерпретации романов, с точки зрения которого раскроется поэтическая мотивированность самых сложных и вместе с тем, самых характерных для Достоевского способов кодировки "двойных мыслей", "внезапных поступков", "противоположных слов и жестов" персонажей".¹⁰

1.1 Герменевтические предпосылки

Герменевтический подход оказывается не без всякого повода в русском литературоведении как и в отношении романов Достоевского. Вячеслав Иванов (1866-1949), кто в одинаковой мере был одним из выдающихся символистских поэтов и главным теоретиком символизма, впервые приспособил свою герменевтическую теорию¹¹ в интерпретации художественных произведений среди других Гоголя и Достоевского. Герменевтику Иванова можно назвать четырёхмерной¹², так как интерпретация состоит из четырёх компонентов:

1. На низшем герменевтическом уровне происходит нечто вроде научного лингвистического анализа, метода, унаследованного позже формалистской, потом тартуской школой.

⁸ Király Gyula: Dosztojevszkij és az orosz próza. Bp., 1983.

⁹ См. интерпретации *Преступления и наказания*, *Идиота* и *Бесов*, так же *Бедных людей* и *Записок из подполья* в цитированном произведении А. Ковача. В этом же месте я отмечаю истолкование *Братьев Карамазовых* К. Кро, принадлежащее по своей методологии к тому же типу: Kroó K.: Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség. Bölcsészkarai jegyzet. Tankönyvkiadó. Budapest, 1991.)

¹⁰ См. в цит. произв. А. Ковача, с. 71.

¹¹ Вяч. И. Иванов: *Дионис и праднионисийство*. Баку, 1923.

¹² Термин Лены Сплард.

2. На высшем герменевтическом уровне интерпретация постепенно отвлекается от текста к его автору, к представленному им направлению, литературной принадлежности вплоть до характеристики духа всей эпохи, приобретая при этом рядом с интерпретационной и оценочную установку и всё более активизируя гипотетическое, интуитивное мышление.

3. На третьем уровне происходит диахроническое подыскивание тех основных архетипов, из которых возникли формы и явления.

4. По концепции Вячеслава Иванова, при интерпретации любого текста нужно исходить из "культовой герменевтики мифа" – а это как будто даёт предположить, что за всяким текстом надо искать ритуал, ибо за профанным всегда кроется сакральное¹³. Центром этой системы является символ, который одновременно служит исходным пунктом двух (вертикального и горизонтального) смысловых векторов: по вертикальной оси поэтическое слово становится "логосом", приобретая свою духовную сущность может поднять человека из реальности до "реалиористической" трансцендентной действительности; по горизонтальной же оси в символе сгущена целая цепь историко-культурных значений.¹⁴

2.

*"Он сказал: вам дано знать тайны
Царствия Божия, а прочим в притчах,
так-что они видя не видят
и слыша не разумеют."*

(от Луки 8:10)¹⁵

Структура первой части данной работы как бы внушает, что я пытаюсь синтезировать такие влиятельные литературоведческие методы как русский формализм и структурализм и пришедшая на смену им герменевтика. Трудно провести параллель между такими литературоведческими направлениями, в

¹³ Ср. с высказыванием П. Рикёра (передано в моём переводе – Ч. К.): "Слово (Божие) обличается в литературные жанры и этот факт свидетельствует и о том, что оно пустит свои корни в телеса культур." In: Olvasás, hagyomány, fordítás. Beszélgetés Paul Ricoeurrel. Pannonhalmi Szemle 1994/II/2. 70-76.

¹⁴ Во время корректуры данной работы появился очередной номер литературоведческого журнала *Геликон*, в котором прослеживается историческое развитие герменевтики в России и посвящается отдельная статья с подробным анализом Лены Силард выпензенной герменевтической концепции Вяч. Иванова, а также публикуются отдельные фрагменты его цитированной работы. В данном выпуске рядом с Вяч. Ивановым уделяется внимание Густаву Шпету и Михаилу Бахтину, так как все они принадлежат к такому методологическому направлению, которое "правомерно можно назвать русской разновидностью герменевтики". В связи с М. Бахтиным в таком методологическом контексте – в свете раньше упомянутого моего мнения касательно второго издания его монографии о Достоевском – я отмечаю, что то "непримиримое противоречие" в бахтинской герменевтике между теорией и практикой (на которое, между прочим, указывает и Наталия Боненская – автор статьи *Михаил Бахтин и герменевтика*) относительно произведений Достоевского чувствуется ещё намного больше, чем в монографии о Рабле. Об этом явно свидетельствует, что соответственно своей поэтической концепции "ключевыми в жанровом отношении произведениями" Достоевского Бахтин называет *Бобок* и *Сон смешного человека*, а его опыты показать внедрение мениппей в пять зрелых романов, даже в самых решающих моментах, по крайней мере сомнительны.

¹⁵ Библейские цитаты даны из перепечатанных с Синодального издания канонических книг Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Москва, 1968.

одном из которых подчёркивается имманентная телеология поэтического языка художественного произведения и оно как таковое явно против герменевтической интерпретации, которая всегда вырабатывает какую-нибудь субъективную позицию и значение, по отношению к которым их носитель является второстепенным. Однако структурализм, высказав, что структура является не только формой существующего, но одновременно и гомологичной формой познания того же существующего, тоже определяет своё довольно систематическое понимание интерпретации.

В данной работе поддерживается такая методологическая установка, согласно которой предпочитается такая герменевтика, которая экзистенциально-онтологическую интерпретацию старается соединить с структуральным анализом.¹⁶ Исходя из такой методологической установки, в данной работе я поставила перед собой цель дать экзистенциально-онтологическое определение – возникшего в результате раньше изложенного структуралистского подхода – жанро-поэтического термина романа-прозрения. Данная работа, отнюдь не оставляя вне внимания результаты структуралистских исследований в жанровой поэтике, всё-таки в некоторой степени обращается к термину *роман-прозрение* как к "находке", которая лучше всего может выражать то явление, герменевтическую модель которого я стараюсь показать в *Братьях Карамазовых*. Ибо *Братья Карамазовы*, как последний роман Достоевского, синтезирует поэтические средства художественных произведений всего творчества, опыт его интерпретации перерастает его собственные рамки и может дать интерпретационную стратегию и в отношении других произведений. В моей интерпретации я сосредоточиваюсь на Иване Карамазове как на наиболее развёрнутом – и семантически и структурно – персонаже, но прозрение не исчерпывается в нём, а раскрытие внутренних закономерностей этой модели персонажа содействует тому, чтобы проследить прозрение Алёши и Дмитрия, также определить экзистенциально-онтологическую общность их прозрения.¹⁷ Сосредоточиваясь на персонаже, данный анализ старается избегать методологической ошибки односторонности, редуцированности и в рамках возможного объёма данной работы пытается хотя бы тезисно показать достоверность и проследимость сделанных на уровне персонажа утверждений и на уровне сюжета, который вместе с нарратцией считает очень важными сюжетобразующими факторами.

Одним из ключевых слов романа является з а г а д к а, которое впервые появляется атрибутом Ивана: "...Эк ведь Иван вам загадку задал!..." (14,76)¹⁸. Это высказывание звучит из уст Ракитина, и незначительность этой фигуры, конечно, может и принизить важность сказанного. Однако у Достоевского совсем не редкий приём, что именно его незначительные персонажи высказывают такие пронизательные мысли (и теперь я указываю не на его юродивых), настоящая суть которых, значит то, что они являются важными элементами

¹⁶ Самое последовательное применение такого методологического подхода я нашла у П. Рикёра: *Válogatás Paul Ricoeur írásából. In: Ikonológia és műértelmezés. 3. (Fabiny Tibor szerk.). Szeged, JATE, 1987; P. Ricoeur: Bibliai hermeneutika. Hermeneutikai füzetek 6. Bp., 1995; P. Ricoeur: Fenomenológia és hermeneutika. Bp., 1997; P. Ricoeur: Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation. New Haven, 1970; P. Ricoeur: Symbolism of Evil. New York, 1967. Но эта же методологическая установка подтверждается и теми новейшими исследованиями, которые между структурализмом и герменевтикой видят не антагонистическое противоречие, а их соотношение скорее характеризуют "комплементарностью" – см. в этом смысле вышеуказанный выпуск *Геликона*.*

¹⁷ Анализ прозрения этих персонажей передаётся в другой, ещё неопубликованной моей работе.

¹⁸ Ссылки даются в тексте с указанием соответствующего тома и страницы Полного собрания сочинений Ф.М. Достоевского; тт. 1-30., Ленинград, 1972-1990.

потенциального кода романа, проявляется лишь во владении целой художественной моделью, то есть после прочтения романа. Это явно свидетельствует о том, что всегда семантика рождает код, а не наоборот. Вообще вышеупомянутые фигуры не только не в сознании своего высказывания, но из-за своей некомпетентности они могут и злоупотребить сказанным, как бы внушая читателю ложную ожидаемость, антиципацию.¹⁹ На мой взгляд, именно такое недопонимание отражается в продолжении речи Ракитина: "...Да и загадка-то глупая, отгадывать нечего. Пошевели мозгами – поймешь". (14,76) Во второй раз Алёша высказывает загадку в связи с Иваном как его сущность в решающей сцене *Братья знакомятся*: "Брат Дмитрий говорит про тебя: Иван – могила. Я говорю про тебя : Иван – загадка". (14,209) Сверх того, что загадка уже второй раз встречается для характеристики Ивана, её семантика дополняется и тем, что оно в некотором смысле противопоставляется *могиле*, что и в своём контексте и в контексте всего романа кроме своего денотата обозначает молчание: (Дмитрий) "Брат Иван сфинкс и молчит, всё молчит". (15,32) Однако семантическое поле загадки не сводится лишь к Ивану, но распространяется и на более широкий контекст романа, в котором её точным семантическим эквивалентом является *тайна*:

– (Дмитрий) "Вот ведь где беда, ибо всё на свете загадка!" (14,99) – не безразлично, что упомянутые слова Дмитрия произносятся перед тем, что он признаётся в своей карамазовской сути: "Потому что я Карамазов. Потому что если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятами, и даже доволен, что именно в унижительном таком положении падаю и считаю это для себя красотой. И вот в самом-то этом позоре я вдруг начинаю гимн. Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облачается бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, господи, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть". (14,99);

– (Зосима) "Но в том и великое, что тут *тайна* (курсив мой – Ч.К.), – что мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды." (14, 265); "Многое на земле от нас скрыто, но взамен того даровано нам *тайное* (курсив мой – Ч.К.) сокровенное ощущение живой связи нашей с миром иным, с миром горним и вышним, да и корни наших мыслей и чувств не здесь, а в мирах иных. Вот почему и говорят философы, что сущности вещей нельзя постичь на земле. Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой, и возшло всё, что могло взойти, и взращенное живет и живо лишь чувством соприкосновения своего таинственным миром иным; если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство, то умирает и взращенное в тебе. Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее". (14,291)

В мифопоэтической традиции загадка имеется в коррелятивном отношении с мудростью, с софией. Ведь мудрость вообще проявляется в разгадывании

¹⁹ См. об этом подробнее, даже и в ином смысле в дальнейшем ходе анализа. Что касается Ракитина, в связи с ним относительно вышеказанного, я приведу ещё один явный пример. После "нсместного собрания" в келье Зосимы Ракитин в разговоре с Алёшей о будущей у них уголовщине произносит слова: "Смердит у вас." (14,73) Высказавшись именно таким образом, с одной стороны, он проницательнее всех пророчесствует, что убийцей будет Смердяков, с другой же стороны, он ни тогда, ни позже не понимает более глубокого смысла своего высказывания, которое относит к Дмитрию, как и поклон Зосимы перед Дмитрием истолкует только нарочно проделанным фокусом, однозначным смыслом которого он считает, что "старик ... уголовщину проноухал" (14,73).

загадок. "Всем людям дано познавать с а м и х с е б я и размышлять", – скажет Гераклит²⁰. Далее Гераклит соединяет самопознание не только с размышлением, но и с разумением, загадкой природы, Логоса, внимать которым есть мудрость. Архаичная загадка ещё не выделилась из единого теургического целого, не вышла и из под контроля ритуала и всегда выступает как загадка о самой себе. "Загадка мудрого Эдипа в конечном счете и в высшем смысле была загадкой о нем самом".²¹ В этом месте я хочу провести – на мой взгляд – параллель между архаичными свойствами загадки и одним элементом хайдеггеровской философии²², который является абсолютно ключевым пунктом в его философии: в центре относящегося к бытию вопроса стоит бытие ставящего вопрос о бытии. Значит по Хайдеггеру предполагается такое "бытующее" (= Seiendes – перевод и кавычки И. Смирнова), которое само по себе является спрашивающим относительно бытия и в то же самое время вопросом бытия.²³ Это бытующее имеет отличительное отношение к бытию именно тем, что оно обладает возможностью спрашивания относительно бытия как возможностью бытия (собственного). Это бытующее, которое обозначается Хайдеггером термином бытие "субъекта" (= Dasein – перевод и кавычки И. Смирнова) есть человек, то есть мы сами. Значит человек может привнести себя в бытие именно своим вопросом к бытию, так как понимание бытия является одной из определённости бытия человека²⁴, которое одновременно всегда есть и самопонимание. Ссылкой на мифопоэтические корни и архаичные соотношения загадки, при проведении параллели с центральной мыслью хайдеггеровской философии, я хотела сделать предварительное замечание, согласно которому загадка в *Братьях Карамазовых* выступает в своём мифопоэтическом происхождении и, как таковая, будет ключом к онтологическому прозрению главных персонажей.

В прозрении Ивана центральное место занимает его поэма о *Великом инквизиторе*. Сообщению поэмы предшествуют главы *Братья знакомятся* и *Бунт*, с которыми поэма только вместе истолкуема.²⁵ В первой из упомянутых глав Иван даёт Алёше познать свою цель: "..., я хочу с тобой познакомиться раз навсегда и тебя с собой познакомить". Здесь же встречается и вышеуказанное высказывание Алёши: "Я говорю про тебя: Иван – загадка". – продолжая далее – "Ты и теперь для меня загадка, но нечто я уже осмыслил в тебе... А то, что ты такой же точно молодой человек, как и все остальные двадцатитрехлетние молодые люди, такой же молодой, молоденький, свежий и славный мальчик, ну желторотый, наконец, мальчик!" (14,209) Иван даже поражен совпадением их чувств: "Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не

²⁰ Взятая от Гераклита цитата передана в переводе В.Н. Топорова и с употреблённым им библиографией: В 116; Stobaeus Florilegium V, 6.

²¹ В.Н. Топоров: Еще раз о др.-греч. ΣΟΦΙΑ: происхождение слова и его внутренний смысл. с. 157. In: Структура текста. М., 1980. 148-173.

²² Martin Heidegger: *Lét és idő*. (Vajda Mihály, Angyalosi Gergely, Bacsó Béla, Kardos András, Orosz István ford.) Bp., 1989. – не имея русский перевод *Бытия и времени*, хайдеггеровские категории передаются в моём переводе (с обозначением немецкого оригинала у каждого) кроме тех, на которые указывается в работе И. Смирнова (*Бытие и творчество*. Санкт-Петербург. 1996.) в его собственном переводе.

²³ См. в цит. произв. Хайдеггера (в венгерском переводе) сс. 94-95.

²⁴ См. в цит. произв. с. 101.

²⁵ Выделением этих трёх глав я хотела только подчеркнуть их как один сегмент текста, но относить не противоречит конструирующей роли художественного целого романа.

знаешь за что и любишь ... Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь...". (14,209-210) Эти слова Ивана явно свидетельствуют о его склонности к различающемуся от разумного познанию. И хотя он признаётся в том, что: "у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому где нам решать о том, что не от мира сего." (14,214), вопреки сознательно сказанному, его высказывания – правда, сочинённые метафорично – отражают другое, противоречащее эвклидовскому трёхмерному восприятие пространства и времени:

К тому, чтобы объяснить вышеприведённое предположение относительно пространства, я обращаюсь к пояснению явлений психологии зрения Павлом Флоренским в его книге *Мнимости в геометрии*: "Сквозящая зелень весенних рощ будит в сердце тревогу вовсе не только потому, что появляется "раннюю весною", но и просто по оптической причине – своей прозрачности: давая стереоскопическую глубину пространства, своими точечными листочками, хотя бы и вовсе не "клейкими", эта зелень намечает глубинные точки пространства и, будучи густо распределенною, делает это с достаточной психологической принудительностью. От этого все пространство, овеществляясь, получает зрительно характер стекловидной толщи. ... оно *есть* и *не есть*." Это представление пространства то же самое, что и реализующееся в иконах древней живописи замкнутое в себе эллиптическое (кривое) пространство с помощью обратной перспективы²⁶. Употреблённые Флоренским кавычки по отношению к клейкости и самый контекст и без указания позволяют предположить, что его источником был Достоевский.

Относительно времени стоит обратить внимание на слова Ивана: "А ты что так беспокоишься, что я уезжаю. У нас с тобой еще бог знает сколько времени до отъезда. Целая вечность времени, бессмертие!" (14,212) Это высказывание имеет и дословное обозначение, что Иван с Алёшей пришли "переговорить своё-то", ведь им "прежде всего надо предвечные вопросы разрешить" (14,212), но оно внушает и такое измерение времени, в котором действуют совсем другие причинно-следственные связи и предполагается другой способ познания, ошущённый и определённый и Иваном: "Я ничего не понимаю, – продолжал Иван как бы в бреду, – я и не хочу теперь ничего понимать. Я хочу оставаться при факте. Я давно решил не понимать. Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас же изменю факту, а я решил оставаться при факте...". (14,222) И действительно, Иван остаётся при факте, когда в *Бунте* излагает Алёше: "Я не бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять" (14,214).

Иван рассказывает Алёше свою поэму *Великий инквизитор* в такой разговорной ситуации, определённой им целью которой, с одной стороны, является "забота предвечных вопросов", с другой же стороны, "задача в том, чтоб я (Иван – Ч. К.) как можно скорее мог объяснить тебе (Алёше – Ч. К.) мою суть, то есть что я за человек..." (14,214). Последнее как будто свидетельствует о том, что для Ивана задачей является не разгадывание его сути, а объяснение её Алёше как известной. Но именно собственное признание Ивана: "Я ничего не понимаю... Если я захочу что-нибудь понимать, то тотчас же

²⁶ См. об этой теме подробно книги Л.Ф. Жёгша: *Язык живописного произведения*. М., 1970; Б.В. Раушенбаха: *Пространственные построения в древнерусской живописи*. М., 1975; П.А. Флоренского: *Обратная перспектива*. In: *Труды по знаковым системам*. Т. 3. Тарту, 1967. Более подробное изложение проблематики касательно Достоевского см. в моей работе: *Древнерусские принципы изображения пространства у Достоевского*. Slavica XXVII. 1995. 119-128.

изменяю факту..."(14,214) внушает, что в изложенной в *Бунте* теории вряд ли исчерпывается его суть, в познании которой факты недостаточны, несостоятельны. Об этом же свидетельствует и то, что в конце *Бунта*, то есть Ивановой теории, нельзя было бы поставить точку как завершение чего-то (в настоящем смысле самопознания), а скорее вопросительный знак, который сосредоточивается на образе Христа и сочинён Алёшей вместе с его ответом: "... ты (Иван – Ч. К.) сказал сейчас: есть ли во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Но существо это есть, и оно может всё простить, всех и вся и за всё, потому что само отдало неповинную кровь свою за всех и за всё. Ты забыл о нем..." (14,224). Из ответа Ивана на это – "Нет, не забыл о нем и удивлялся, напротив, всё время, как ты его долго не выводишь..." (14,224) – выясняется, что всё сказанное им раньше было устремлено лишь на это, как будто он спровоцировал Алёшу поставить этот вопрос, ведь это является тем единственным пунктом в рассуждении Ивана, по отношению к которому ещё можно поставить вопрос, потому что всё остальное основано на "непоколебимых фактах".

В ответ Алёше – как и самому себе – Иван рассказывает свою поэму, которую, правда, он сочинил год тому назад, но в которую до сих пор и для него самого так же включён вопрос, как и ответ. Значит в случае Ивана тоже не отделяется друг от друга разгадывание мира (теургического целого космоса) и самого себя как в мифопоэтической традиции архаичной загадки. На мой взгляд, его поэма соответствует архаичным свойствам загадки и в том смысле, что она одновременно является вопросом и ответом, как и в архаичной загадке вопрос и ответ в известном смысле тавтологичны, так как ответ и вопрос нечто другое, чем означаемое и означающее знака того же самого²⁷.

То, что Иван высказывается в поэме, свидетельствует о том, что противоречит своим прежним словам ("...я и не хочу теперь ничего понимать. Я хочу оставаться при факте."), он всё-таки не удовлетворяется фактами, а скорее хочет понимать мир в свете "предвечных вопросов" и свою суть. Выбором формы поэмы рамками своего высказывания он признаётся в невозможности понимания познаваемых сущностей с помощью фактов, разумным путём. В связи с поэмой Ивана я хочу обратить внимание, во-первых, на то, что она не написана, а во-вторых, на самый жанр её:

– Письмо по сравнению с речью в некотором смысле имеет другое отношение к языку. Им язык становится как будто стабильным, более предметным, но одновременно и более одноплоскостным, линейным, более редуцированным, так как исключается из него "мультимедиа́льное" бытие человека предписменного периода и его действительность, как сложный комплекс виртуальных действительностей.²⁸ Устная поэма Ивана обеспечивает ей живость, активность, лишая её при этом всякой завершенности, определённости. Однако это обозначает и то, что повествующий не владеет своим повествованием, и то и другое рождаются в их взаимной интеракции.²⁹

– Жанровое определение самим Иваном поэмы для изложения его мыслей я хочу подчеркнуть, потому что по своей жанровой принадлежности поэма есть лирический жанр, а форма сообщения всегда "квалифицирует" то, что сообща-

²⁷ См. об этом подробнее у В.Н. Топорова в его цитированном произведении, с. 157-158.

²⁸ Bókay Antal: Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban. Osiris Kiadó. Bp., 1997. p. 26.

²⁹ Ср.: А. Ковач: Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausgegeben von Wolf Schmid. Band 7. Frankfurt am Main, 1994.

ется и в этом смысле жанр является неким "кодом" сообщения, которое из речи порождает произведение. В данной работе лира воспринимается и определяется согласно методологической установке Ежи Фарыно³⁰, по которой лирика является чисто словесным способом моделирования мира, поскольку в лирической поэзии все элементы мира переводятся на ранг словесного модуса бытия. По литературоведческой концепции Ежи Фарыно, не только в лирической поэзии, но и в литературе вообще происходит моделирование мира при помощи речи, значит мы встречаемся как бы с речевой картиной мира. По мере того, в какой степени речевой субъект присутствует в тексте, Ежи Фарыно вводит новую жанровую классификацию, соответственно которой "лирика" заменяется обозначением "артикулирующие жанры", отличительным признаком которых является, с одной стороны, то, что в них субъект полностью отождествляется со своей речью, с другой же стороны, что в них преобладают тропы в обозначении не просто явлений поэтической речи, но скорее чисто языковых способов моделирования мира.

Высказывание Ивана в поэме будто является "вторым актом" того разговора, провозглашённой целью которого является понимание мира и объяснение Алёше сути Ивана, "что он за человек". Как было указано, Иван может объяснить лишь то, что уловимо фактами, но это отнюдь недостаточно для того, чтобы понять. "Первый акт разговора", в котором даётся бунт против мира божьего, вызванный разумным подходом к устройству мира, оказывается незавершённым, ведь "кончается" вопросом. Истолкование же самого себя Иваном тоже не удовлетворительно, совсем не полно, что и сочинено в недоразумении: "Можно ли жить бунтом, а я хочу жить". (14,223). В первой половине разговора раскрывается рационально реагирующее "я" Ивана, в котором воплощается персонаж в досюжетной стадии своего мышления. О том, что Иван неотожествим с прежним самим собой, свидетельствует "второй акт" разговора с Алёшей, высказывание Ивана в поэме как однозначное признание в том, что нельзя остаться при факте, если человек захочет что-нибудь понять. Этому не противоречит и то, что для досюжетной стадии мышления Ивана тоже характерно оформление мыслей в поэмах или анекдотах, более того, даже *Великий инквизитор* был выдуман "с год назад" (14,224) рядом с *Квадриллионом километров* и *Геологическим катаклизмом*.

В чём тогда разница между ними? По-моему, нет значительной разницы между упомянутыми поэмами во время их выдумки, то есть в дороманный период, кроме той (а то, что эта разница отнюдь не ничтожна, выясняется позже), что пока *Квадриллион километров* и *Геологический катаклизм*, даже "статья о церковном суде" рассказываются публично³¹, *Великий инквизитор* до

³⁰ Ежи Фарыно: Введение в литературоведение. Часть II. Катовице. 1980. сс. 223-224.

³¹ *Квадриллион километров*: "...этот анекдот о квадриллионе лет – это я сам сочинил! Мне было тогда семнадцать лет, я был в гимназии... я этот анекдот тогда сочинил и рассказал одному товарищу, фамилия его Коровкин, это было в Москве..." (15,79)

Геологический катаклизм: (Миусов) "... я вам расскажу, господа, другой анекдот о самом Иване Федоровиче, интереснейший и характернейший. Не далее как дней пять тому назад, в одном здешнем, по преимуществу дамском, обществе он торжественно заявил в споре, что... (14,64) – и здесь излагается Миусовым та теория Ивана, которая потом (15,83-84) повторяется и чёртом Ивана под названием "Геологический-то переворот"; о том, что эту же теорию Иван рассказал и Смердякову, свидетельствуют слова последнего: "Всё тогда смелы были-с, "всё, дескать, позволено", говорили-с..." (15,61)

Алёши никому не был рассказан: "Ты будешь первый мой читатель, то есть слушатель". (14,224) Поэмы играют ту же самую роль, которая прозорливо замечается Зосимой в связи с статьёй Ивана *О церковно-общественном суде*, которая написана так, что "многие из церковников решительно сочли автора за своего", но в то же самое время "рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать". (14,16) Это скорее свидетельствует о том, что – вопреки примечанию рассказчика, по которому "...он (Иван – Ч. К.) высказал и свой личный взгляд." (14,16)³² – Иван относится к своей статье с внешней позиции, не отождествляясь с мнением ни той, ни другой стороны, на самом деле создавая такую ситуацию, в которой "роли" исполняются по его "режиссёрским" указаниям или словами Зосимы: "...по всей вероятности, не веруете сами ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали о церкви и о церковном вопросе. ... Не совсем шутили, это истинно. Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда *забавляться* (курсив мой – Ч. К.) своим отчаянием, как бы тоже от отчаяния. Пока с отчаяния и вы забавляетесь – и журнальными статьями, и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца усмехаясь ей про себя... В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо действительно требует разрешения..." (14,65).

Разница в том, что поэма *Великий инквизитор* является единственно воспроизведённой в сюжетное время самим Иваном поэмой – относительно которой даже сочиняется им: "Но я поэму эту выдумал и *запомнил* (курсив мой – Ч. К.) –, даже в такой разговорной ситуации, в которой Иван хочет понимать свою сущность и суть мира. Данная поэма отличается от других и тем, что пока она *запомнилась*, касательно *Квадриллиона километров*, подчёркивается то, что: "Я (Иван – Ч. К.) его забыл..." (15,79), а рассказывание чёртом *Геоглогического катаклизма* вызывает в Иване гнев ("Иван вдруг схватил со стола стакан и с размаху пустил в оратора." (15,84)) и отмежевание от неё: "Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых." (15,72) В свете последнего примечания ещё больше акцентируются обращённые к чёрту слова Ивана относительно *Великого инквизитора*: "Я тебе запрещаю говорить о "Великом инквизиторе" (15,83), которые свидетельствуют о том, что эта поэма несовместима с "гадкими и глупыми" мыслями и чувствами Ивана и принадлежит к другой его стороне.

Своеобразие ивановой поэмы обеспечивается вышеуказанной ситуацией и целью его высказывания. Поэтому она не просто воспроизведённая поэма, но именно воспроизведением своим она является переобразованной, даже новообразованной поэмой. Пока в прежних его поэмах разные роли могли быть и, действительно, были исполнены разными персонажами, то в этом случае, как будто "исполнителем всех ролей" является он сам. Эта поэма в некотором смысле нечто другое, чем проекция той муки сердца Ивана, о которой Зосима говорил как о высшей способности, соединяя далее с цитируемыми словами: "горняя мудрствовать и горних искати, наше бо жителство на небесах есть" (14,66). Последние слова Зосимы ещё больше подтверждают

"Статья о церковном суде": "Уже выйдя из университета... Иван Федорович вдруг напечатал в одной из больших газет одну странную статью..."; или же обсуждение этой же статьи в келье Зосимы.

³² Это примечание опять же одно из тех, отражающих недокомпетентность, непонимание (в данном случае) повествователя событий и происшествий, потенциально приводя читателя к ложным выводам.

соединимость ивановой поэмы с мукой его сердца, мукой решения, в них же сочинена и общая с мифопоэтической традицией мысль о коррелятивности разгадывания загадки³³ и мудрости. Иван – как бы отвечая на приведённые слова Зосимы – кроме того, что высказывается в поэме, причисляет её к роду тех поэтических произведений, в которых в своё время "было в обычае сводить... на землю горние силы." (14,224) В этом же месте стоит подчеркнуть, что с касания Иваном несоединимости понимания и фактов, для его душевного состояния характерно, что "Иван как бы в бреду" (14,222), значит активизируется его бессознательная, неконтролируемая разумом сторона, что соответствует вышеизложенному свойству "артикулирующих жанров", тому, что в них субъект полностью отождествляется со своей речью.

Если анализировать поэму в свете того, что она высказывается как искание своей сущности и сути мира, то выясняется, что в *Великом инквизиторе* речь идёт о чём-то совсем другом, – чем может оказаться при первом чтении – , если тому текста мы хотим понимать как тот мир текста, который раскрывается в тексте, на который текст указывает как будто перешагивая свои собственные границы. Подходя к поэме таким образом, я истолкую её как параболу.

В данной работе поддерживается методологическая установка новейших исследований литературоведения относительно параболы, соответственно которой подчёркивается связь параболы не с аллегорией, а с метафорой. П. Рикёр³⁴ определяет параболу как такой модус речи, в которой нарративная форма связывается с метафорическим процессом. Опираясь на это определение, я стараюсь соединить её с известной теорией Романа Jakobson о метаморфозе³⁵. В истолковании Jakobson, параллелизм, то есть приём сближения двух семантических рядов, является элементарным словесным приёмом поэтического языка, по отношению к которому все тропы являются частными вариациями этого исходного словесного приёма. В теоретической схеме Jakobson³⁶ прослеживается тот процесс семантического механизма, в котором поэтический троп обращается в художественную реальность и семантические трансформации которого Jakobson считает характерным для реализации тропа явлением. Эта теоретическая модель "реализуется" в цепи следующих семантических трансформаций: "Предположим: нам дан реальный образ – голова, метафора к нему – пивной котел. Тогда отрицательным параллелизмом будет: "Это не пивной котел, а голова." Логизация параллелизма – сравнение: "Голова, как пивной котел." И наконец, развертывание во времени обращенного параллелизма – метаморфоза: "Голова стала пивным котлом" / "голова у ж е не голова, а пивной котел" /."³⁷ Эта теоретическая схема не даёт возможности различить принципы реализации метафоры и сравнения, в которых разные структуры соположения семантических рядов определяют разные способы их реализации.³⁸ Пока в структуре метафоры одновременно сопрягаются два ряда значений с эквивалентным языковым статусом и реализация этого тропа может осуществиться

³³ Ср. с указанным (в данной работе, с. 6.) поучением Зосимы о тайне/загадке.

³⁴ P. Ricoeur: *Bibliai hermeneutika. Hermeneutikai fizetek* 6. Bp., 1995. pp. 89-113.

³⁵ Р. Якобсон: Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову. В кн.: Роман Якобсон. Работы по поэтике. Москва, 1987. сс. 272-317.

³⁶ Там же, с. 280.

³⁷ Там же, с. 280.

³⁸ См. ещё об этой проблематике, кроме указанной работы Jakobson, исследования А. Флакера: *Метаморфоза. Russian Literature. XX.I. Amsterdam. 1986.* и Е. Фариньо: *Введение в литературоведение. Часть II.* Катовице. 1980.

только отрицанием реального семантического ряда метафорическим, то в исходной структуре сравнения задана изначальная логическая дистанцированность сравнивающего и сравниваемого, соответственно которой сравниваемому с языковым статусом мира подчинено сравнивающее как язык описания этого мира. Реализация сравнения поэтому происходит и в дальнейшем сохраняя дистанцированность между двумя семантическими рядами, при смене их исходных статусов, то есть язык описания постепенно поднимается до ранга самостоятельного мира.

В *Великом инквизиторе* данная работа предполагает деятельность обоих реализованных тропов. В ходе анализа не раз подчёркивалась важность жанровой принадлежности поэмы к лире. Значит, с одной стороны, мы имеем дело с сознательным выбором жанра и причислением его к мистериальным представлениям, с другой же стороны, устная форма поэмы, её незафиксированность делает возможной передачу не готового создания, а содействует процессу созидания, реализующегося в ходе рассказывания. В поэме Ивана многократно приостанавливается действительность: жанровая характерность поэмы и мистерии, так же психологические свойства выдумки и бреда, так же вопрос Алёши: "Я не совсем понимаю, Иван, что это такое?... прямо ли безбрежная фантазия или какая-нибудь ошибка старика, какое-нибудь невозможное *qui pro quo*?" (14,228) – явно свидетельствуют об этом. Само собой разумеется, что Иван обращается к метафорической речи не для того, чтобы блеснуть своим поэтическим красноречием, и вопреки тому, что эта метафорическая речь на самом деле не для описания действительности, она не лишается своей референциальной функции: "Тут дело в том только, что старику надо высказаться, что наконец за все девяносто лет он высказывается..." (14,228), что совсем созвучно обращённым прежде Алёше словам Ивана: "... я хочу с тобой познакомиться раз навсегда и тебя с собой познакомиться". (14,209) В свете вышеизложенного о разговорной ситуации, породившей метафорическую речь Ивана, метафору можно считать моделью изменения способа смотреть на вещи, способа восприятия мира. Аристотель сказал, что создавать хорошие метафоры означает видеть, скорее прозревать подобное. Такое провидение подобного – это одновременно и мышление и видение. Оно является мышлением постольку, поскольку влияет на реструктурирование семантических полей. Это обозначает, что реализованная метафора всегда есть языковое выражение провиденного, и в некотором смысле и осмыслённого, уподобия, значит, возникающий в итоге реализации метафоры мир является субъективным в том смысле, что он зависит от степени провидения субъекта в данный мир и его проникновения в пространство данного мира. И сам Якобсон признавал, что то, что происходит в поэтическом языке, не есть подавление референциальной функции, но её глубокое изменение под влиянием неоднозначности самого сообщения. "Примат поэтической функции над референциальной, не уничтожает референцию, но делает её неоднозначной. Неоднозначное сообщение находит соответствие в расщеплении адресанта, в расщеплении адресата и, более того, в расщеплении референции, что убедительно показано в сказочных зачинах у различных народов, например, в зачине, обычном для сказочников Мальорки:..." "Это было и этого не было".³⁹ Метафорическое истолкование требует особенной способности иметь две различные точки зрения в одно и то же время, значит именно то стереоскопическое видение, жажду которого, именно провидением подоб-

³⁹ Jakobson R.: Word and Language – In. Jakobson R.: Selected Writings, vol. 2. The Hague, 1962.

ного в метафоре "клейкие листочки", и некую способность к которому у Ивана уже заметили. Подводя итог, можно сказать, что поэтический язык – это язык в не меньшей, а даже большей степени о реальности, чем любое другое употребление языка, ибо именно его референция являет собой первоначальную референцию в той степени, в какой раскрывает глубинные структуры реальности. Пока реализованная метафора зависит от степени прозрения субъекта, то возникающий в итоге реализованного сравнения мир моделируется как бы независимо от субъекта, самосозидаясь, влияет на субъекта, хотя тот ещё не достиг провидения его и проникновения в него.

По моему раннему установлению я интерпретирую поэму Ивана как его параболу, семантическое напряжение которой уловимо между словами инквизитора: "Завтра сожгу тебя. Dixi" (14,237) и противоречащим сказанному актом отпущения Христа инквизитором. Смысл метафоры как суть метафоры всегда заключается в том, что возникает новое семантическое согласование именно вместо буквального смысла, разрушённого семантической несовместимостью, абсурдностью. Если задать вопрос, в чём смысл последнего акта инквизитора (отпущения Христа), то на самом деле ищется та новая семантическая согласованность, по которой данный акт истолкуем. Приостановка обыденной референции одновременно обозначает и возможность переописывания мира. Параллельно этому переописыванию мира происходит преобразование инквизитора и только на уровне этого „нового” существа получает настоящий смысл последний акт его, в котором и выражается суть его преобразования.⁴⁰ Поэтому слова Алёши: "Инквизитор твой не верует в бога, вот и весь его секрет!" свидетельствуют о недопонимании Алёшей инквизитора, что подтверждается потом таким же недопониманием им и Ивана.

Центральной метафорой ивановой поэмы является Христос и представленное им царство божие, мир горний. Само собой разумеется метафоричность поэмы Ивана, но я ещё не определила, в каком смысле здесь речь может идти о сравнении, что более, о реализованном сравнении, которое предполагается мною в поэме одновременно с реализацией метафоры. В работе уже подчёркивалось, что поэма высказывается Иваном как продолжение объяснения самого себя, значит принадлежит к тому, раньше изложенному, признанию Ивана: "задача в том, чтоб я как можно скорее мог объяснить тебе (Алёше – Ч. К.) мою суть, то есть что я за человек..." (14,214). На основе этого, поэма Ивана не только метафорическая история, но, как таковая, она одновременно и сравнение его сути. В этом месте я хочу чётко отграничить друг от друга развернутое сравнение и реализованное сравнение. Поэма истолкуется мною не как таковая, в которой сравнивающее эксплицитно развёртывается как целая история, но скорее как такая метафорическая история, метафоры которой несут в себе такие имплицитные сравнения (сравнивающие сравнений), которые включают поэму в намного более широкий контекст. Здесь я приведу только один пример⁴¹: одежда инквизитора в ходе поэмы из „великолепных кардинальских одежд", в которых он "красовался перед народом", переизменяется "в старую, грубую монашескую рясу" (14,227), в которой он появляется перед

⁴⁰ См. О преобразовании инквизитора анализ А. Ковача в его книге: Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausgegeben von Wolf Schmid. Band 7. Frankfurt am Main, 1994. Сс. 59-104.

⁴¹ Более подробный анализ проблематики в поэме реализованного сравнения излагается в указанной, ещё неопубликованной, моей работе.

Христом. Пока в первой одежде подчёркивается сверхдетость в смысле костюмности, маскарадности, актёрства, во второй же акцентируется раздетость как обнажённость. Этот мотив одежды на имплицитном уровне сравнения включается в такой православный контекст, в котором приобретает (я бы даже могла сказать – уподобляется) роль противопоставления юродства – шутовства, то есть христовского – антихристовского, поднимаясь на этический, религиозно-философский ранг. Оппозиция юродства – шутовства является своеобразно православным явлением, самое подробное истолкование которого можно найти у Сергея Булгакова⁴²: "...актера как живого лица нет в его роли, он отдаёт себя, свой психологический механизм, как средство, как материал, для медиумического воспроизведения чужого содержания... Соответственно своей природе актер может быть медиумом, одинаково и добра и зла, хотя в служении красоте и он имеет во всяком случае оздоравливающее начало, перед которым нихнет сила зла. ... различие между сценическим искусством и мистериальным действием определяется... зеркальной призрачностью достижений первого и жизненной реальностью второго... сцена есть область дурного идеализма зеркальности и прозрачности в противоположность реальности литургического обряда ...". На основе мотива одежды можно проследить то переизменение инквизитора, которое к концу его высказывания произошла в нём и кульминирует в поцелуе его Христом⁴³, ведь „монашеская ряса” воспроизводит юродство, что у Достоевского является явным свидетельством возвращения к Христу и общности с ним.

На уровне этих имплицитных сравнений раскрывается такая сфера речи, которую я бы назвала л о г о с о м в хайдеггеровском смысле. По Хайдеггеру логос обозначает апофантическую речь, значит имеет вскрывающую, озаряющую роль, раскрывает, о чём на самом деле идёт р е ч ь. Логос проявляет бытие через онтологическую манифестацию явлений, то есть явления исчезают в своём эмпирическом существовании, чтобы раскрыться в своём настоящем бытии. Прозрение этой настоящей позиции бытия через его собственное внутреннее раскрытие требует своеобразного видения, "видения как". Эта зримость речи (Цв. Тодоров), это "внутреннее пространство языка" (Ж. Женетт) может проявиться, если человек имеет внутринаходимость в своей речи, если он теряет зрение касательно обыденной действительности, чтобы приобрести прозрение бытия. Прозрение человека и пробуждение мира происходят одновременно, как и в поэме Ивана прозрение самого себя и абсолюта тоже вместе происходят. Логос – это не власть речевого субъекта над речью, а власть речи над ним. Соответственно этому, определение Ежи Фарыно артикулирующих жанров в моей интерпретации изменяется таким образом, что в них отождествление субъекта с своей речью дано не с самого начала, а возникает в процессе артикуляции в степени прозрения логоса, реализующегося в данной поэме на имплицитном уровне реализованных сравнений, которые всё более вовлекают субъекта в их внутреннее пространство. Иван высказывает свою параболу таким образом, что её загадка, которая есть собственная загадка Ивана, одновременно передаётся отчасти уже осмыслённой, но в большей степени раскрывающейся именно в процессе высказывания. Понимание в таком

⁴² Сергей Булгаков: Тихие думы. УМКА-Press, 1978. 15-16.; см. отчасти об этой проблеме так же работу Бориса Успенского: Царь и самозванец: самозванство в России как культурно-исторический феномен. В сб.: Художественный язык средневековья. Москва, 1982.

⁴³ См. об этом цитированное произведение Ковача, с. 74-80.

смысле – это не категория человеческого сознания, а категория той действительности (нас самих), которая манифестируется, озаряется, манифестация которой в образе Христа одновременно происходит с привнесением самого себя в бытие – "Заря – это не создание бодрствующих, а венец бодрствования".⁴⁴ В поэме имплицитно уже уловимо то, что потом и переживается Иваном в его кошмаре, что декартовский субъект несостоятелен. Вместо "я мыслю, следовательно я существую" основной задачей человеческого бытия является – я существую, чтобы бы т ь. То, что путь Ивана продолжается на основе последнего, "доказано" его свидетельством на суде, как будто и свидетельством того, что человек всё-таки не хозяин бытия в смысле "все позволено", а "сторож бытия" своим положительным ответом на заданный им же самим вопрос "Сторож я, что ли, моему брату Дмитрию?" (14,211)

То, что Алёша не понимает поэму Ивана на уровне прозрения и самоосмысления Ивана, выясняется из того, что хотя он понял суть поэмы: "Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула...", но даёт неправильное истолкование поэмы в отношении Ивана: "... как ты хотел того." (14,237) Алёше нужно пройти собственное прозрение, чтобы понять то, что теперь неясно. Таким образом, не имеющий внутринаходимости в ивановом мире Алёша в том, что он "заприметил вдруг, что брат Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого" (14,241) истолкуется как идейная неуравновешенность брата, а если оказаться внутри поэмы, то в этой сцене скорее воспроизводится известное событие другой поэмы, великой поэмы бытия, то есть Библии, а именно что Некто боролся ночью с Иаковом в Пенуэле и "*Боровшийся* коснулся жилы на составе бедра Иакова (Бытие 32:32), благословил его и дал ему имя Израиль. Воспроизведением этого ветхозаветного события и в искривлённости Ивана подчёркивается борьба - благословление - новое имя как знак перехода в другой онтологический статус, который и осознаётся Алёшей после его рождения свыше – "Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. ... "Кто-то посетил мою душу в тот час." (14,328) – пророчествуя об Иване "Бог победит!", разгадывается же и Дмитрием после рождения в нём "нового человека": "Он (Иван – Ч. К.) выздоровеет". (15,184)

⁴⁴ Эта метафора взята от Mártonffy Marcell. A hosszabb út ígérete. Ricoeur bibliaértelmezéséről. In: Paul Ricoeur. Bibliai hermeneutika. Bp., 1995. Bevezető tanulmány. p. 3.

ЛИТЕРАТУРА⁴⁵

- Бахтин, М.М.: Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.
- Бахтин, М.М.: Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Белый, А.: Жезл Аарона (О слове в поэзии). In: Скифы. Сборник первый. М., 1917.
- Ковач, А.: Вопросы поэтики жанра. In: *Annales Universitatis Budapestinensis. Sectio Philologica Moderna*. XIII. Bp., 1982. 61-82.
- Ковач, А.: Роман-прозрение. Опыт жанровой поэтики Достоевского. *Studia Russica* IV. Bp., 1981. 27-70.
- Накамура, Кэньноскуэ: Две концепции жизни в романе "Преступление и наказание" (Ощущение жизни и смерти в творчестве Достоевского). In: Достоевский и мировая культура. С.-Петербург, 1993. 89-121.
- Рикер, П.: Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. (Перевод И. Сергеевой). М., 1995.
- Смирнов, И.П.: Два типа рекуррентности: поэзия vs. проза. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. Band 15. Wien, 1985. 225-280.
- Смирнов, И.П.: Оппозиция СТИХИ/ПРОЗА в литературоведческой концепции Б.М. Эйхенбаума. In: *Revue des Études Slaves*, LVII/1. Paris, 1985.
- Теория метафоры (Вступительная статья и составление Н.Д. Арутюновой). М., 1990.
- Шмид, В.: Проза как поэзия. Статьи о повествовании в русской литературе. С.-Петербург, 1992.
- Эйхенбаум, Б.: Теория формального метода. In: Б. Эйхенбаум: Литература. Л., 1927.
- Bonyhai Gábor: Régi és új hermeneutika. In: *Helikon*. 1981/2-3.
- de Man, P.: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York, 1971.
- Eliade, M.: *A szent és a profán*. Bp., 1987.
- Gadamer, H.G.: *Igazság és módszer*. Bp., 1984.
- Heidegger, M.: *A műalkotás eredete*. Bp., 1988.
- Heidegger, M.: *Levél a 'humanizmusról' (1946). "...költőien lakozik az ember..." (1951)*. In: Heidegger: *Válogatott írások*. Budapest, Szeged, 1994.
- Heidegger, M.: *Mi a metafizika? (Zoltán József ford.)*. In: *Az egzisztencializmus (szerk. Köpeczi Béla)*. Bp., 1972.
- Heidegger, M.: *Útban a nyelvhez*. Bp., 1991.
- Ricoeur, P.: *The Role of Metaphor: Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Toronto, 1978.
- Ikonológia és műértelmezés. 3. (Fabiny Tibor szerk.). Szeged, JATE, 1987.
- Szöveg és interpretáció. (Bacsó Béla szerk.) Bp., 1991.

⁴⁵ Это избранная литература, в которой перечисляются лишь произведения, не названные в подстрочных примечаниях данной работы.

К истории одной дружбы
(Н. А. Клюев и А. Н. Яр-Кравченко. По материалам частного архива)

А. И. МИХАЙЛОВ

Из всех направлений, школ и групп русской поэзии 20-го века наиболее трагически сложилась судьба так называемых новокрестьянских поэтов. И неудивительно: они были яркими выразителями духовного мира земледельческой, крестьянской цивилизации, предсказателями ее гибели, мучениками за ее веру и красоту. О трагической судьбе этой группы поэтов можно судить по их могилам — немаловажному показателю того, как относится современность к своим сыновьям, или в данном случае лучше сказать — пасынкам. Из группы новокрестьянских поэтов могилы имеются только у двух из них: умершего в 1924 г. своей смертью А. В. Ширяевца (род. 1887) и покончившего с собой в 1925 г. С. А. Есенина (род. 1895). Но неизвестны и никогда, вероятно, не будут найдены места захоронений расстрелянного еще в 1925 г. А. В. Ганина (род. 1893) и репрессированных в 1930-е гг. С. А. Клычкова (1889-1940), П. В. Орешина (1887-1938) и Н. А. Клюева (1884-1937), которого еще при жизни весьма беспокоил вопрос о месте (и непременно в христианском оформлении) его будущего погребения. В письме из сибирской ссылки своей близкой знакомой он по этому поводу в 1934 г. писал: „Сейчас за окном ливень, и по обыкновению серое нарымское небо. На столе у меня букет лесных цветов в глиняном горшке. Цветы здесь задумчивые, все больше лиловые, покрытые пухом, как шубой. Это они защищены от холодных утренников. Недавно был на жалком местном кладбище — все песчаные бугорки, даже без дерна, без оградок и даже без крестов. Здесь место вечного покоя отмечают по-остяцки колом. Я долго стоял под кедром и умывался слезами: „Вот такой кол, думал я, вобьют и в мою могилу случайные холодные руки“. Ведь братья-писатели слишком заняты собой и своей славой, чтобы удосужиться поставить на моей могиле голубец¹, которым я двано себя утешал, и многи говорил о том, чтобы надо мной поставили голубец”².

Но никакого, разумеется, „голубца“ на могиле Клюева не стоит, как нет и самой могилы.

Николай Клюев! Неразгаданный еще до конца крестьянский поэт и мыслитель с пророческим складом дарования, своеобычная личность и оригинальное поведение которого вызвали в свое время волну острого интереса современников. Его земледельчески-пантеистическим мировоззрением был взволнован А. Блок. Первый сборник лирики Клюева („Сосен перезвон“, 1912) вышел с лестным предисловием строгого мэтра поэзии В. Брюсова. Его стихами

¹ Надгробный памятник в виде сруба с крышей на два ската и с крестом.

² Хранится в Пушкинском Доме (Ленинград).

одинаково восхищались и ревнитель уравновешенной, отточенной формы Н. Гумилев, находивший их „бизукоризненными“, и мистик А. Белый, доказывавший и объяснявший их нерукотворность („Жезл Аарона“). Поэзии Клюева посвятил критический очерк Лев Троцкий, вульгарно-социологическими открытиями которого руководствовалось затем на протяжении многих десятилетий почти все советское литературоведение. Ольга Форш запечатлела облик поэта в своем портрети-эссе, исполненном большой психологической выразительности („Сумасшедший корабль“, 1931).

Но то Блок, Гумилев, Белый, а еще О. Мандельштам, а еще считавший Клюева своим учителем Есенин. И как все это уже далеко! И насколько все они сами давно уже легендарные тени великого прошлого!

Но вот, оказывается, сидящий со мной за столом своей ленинградской квартиры на исходе 1987 г. преклонного возраста человек целых четыре года общался с Клюевым и знал его так же, как знали в свою бытность и все эти великие тени. И даже в чем-то ближе и лучше их...

Это Борис Никифорович Кравченко, родной брат художника Анатолия Яр-Кравченко (1911-1983) — близкого друга Клюева последнего периода его жизни, героя многочисленных лирических посланий поэта, адресата его многих еще неопубликованных писем, автора интересных, но мало еще известных портретов певца глубинной крестьянской России. Анатолием Яр-Кравченко было получено и последнее письмо от Клюева из ссылки с последним его стихотворением „Есть две страны; одна — Больница...“ (1937)³.

Борис Никифорович рассказывает мне все, что помнит о Клюеве, о его дружбе с братом Анатолием, показывает все, что осталось и хранится в этой квартире от Анатолия, от Клюева...

Вот бритвенный прибор парижской фирмы „Желетт“, привезенный Есениным из турне по Европе в 1921-1923 гг. вместе с Айседорой Дункан. Хранится он в портативном, той же заграничной работы фибровом чемоданчике, несмотря на свой почти семидесятилетний возраст вполне еще новехоньком. И неудивительно, ведь владелец успел им попользоваться всего лишь каких-нибудь два года, а все, к кому он потом переходил из рук в руки (Клюев, Кравченко) видели в нем уже не предмет утилитарного назначения, а только реликвию.

Знакомясь с историей бритвенного прибора, я узнаю интересную подробность, слышанную хозяином квартиры Борисом Никифоровичем от самого Клюева. В июне 1924 г. приехал из Москвы в Ленинград Есенин и, зайдя к Клюеву, проживавшему тогда на улице Герцена (дом 45, квартира 8), принес ему подарок — вот этот прибор с наказом сбрить бороду и одеться, как и он, Есенин, в европейский костюм (своей одеждой Клюев подчеркивал верность старинному крестьянскому быту, искореняемому новой революционной действительностью), продемонстрировав тем самым свой отказ от патриархально-крестьянских идеалов и заветов старины, упорным ревнителем которых он всю свою жизнь слыл. Подарок с таким условием Клюева даже рассердил, но несмотря на отказы, Есенин свой коварный подарок все-таки оставил. Клюев никогда им не пользовался, поскольку не брился, а только подстригал усы и бороду очень старинными ножничками (как и вообще предпочитал пользоваться старинными вещами). Прибор оказался ему без надобности, и он передал его вскоре хорошему человеку — отцу своего юного друга Анатолия

³ Впервые опубликовано в журнале „Дружба народов“, 1987, № 12.

Никифору Павловичу Кравченко, которым тот бережно пользовался вплоть до своей смерти в 1950 г.

Вот на стене в рамке висит оригинальный портрет Есенина во весь рост на фоне березок. Это работа Анатолия Яр-Кравченко. Но уже не с живого поэта, а только с его изображений, а главное же, руководствуясь творческой консультацией Ключева, который через Анатолия вкладывал в портрет и свою память об ушедшем друге, бывшем духовном единомышленнике и младшем песенном собрате.

В этой же квартире имеются и нигде еще не опубликованные отзывы современников об этом портрете. Вот письмо к его автору искусствоведа Е. Вихрова, в котором читаем: «Портрет, присланный Вами, — большая радость для меня. Это замечательное художественно е произведение, созерцая которое можно наслаждаться, как музыкой... Я не знаю, в полной ли мере удался Вам синтез творчества и личности Есенина, но характернейшие элементы его существа бесспорно запечатлены Вами. Мне очень нравится фон, поля, облака, березки — они такие, каких я не встречал у других художников. И очень хорошо, что на этом, я бы сказал девственном, лирическом фоне, Вы одели Есенина в городскую „культурную“ одежду». Имеются отзывы о портрете и в других хранящихся в этой же квартире-музее письмах. Письмо С. Толстой-Есениной от 17 февраля 1930 г. Ей портрет очень понравился, и она намерена приложить усилия к тому, чтобы он был помещен в готовящейся к изданию «книжке избранных стихов Сергея». А вот в письме известной московской учредительницы литературных вечеров «Никитинские субботники» и руководительницы одноименного издательства Е. Ф. Никитиной суждение о возможностях издательского распространения портрета (при всем, разумеется, его одобрении) довольно пессимистично. И пессимизм этот явно вызван духом времени конца 1920-х — начала 1930-х гг., с его наступлением, в интересах социалистических преобразований, на исконную крестьянскую культуру и ее выразителей и защитников — новокрестьянских поэтов. «Портрет очень хорош, — пишет Никитина. — К Есенину издательство наше довольно ярко показало свое отношение: мы издали книгу профессора Розанова о Есенине, издали воспоминания о нем Наседкина и, наконец, альбом фотографий (большой) Есенина. Охотно издали бы и открытки со снимка, который Вы мне прислали. Может быть, со временем и издадим (подчеркнуто автором письма — А. М.), но сейчас сделать этого мы не сможем. Сейчас иное отношение к Есенину, и не рекомендуется его и о нем что-нибудь печатать. Подождем.» (письмо от 19 мая 1930).

И вот в моих руках семейная фотография. В верхнем ряду группы стоит юноша с лучистым взглядом больших глаз. Это начинающий художник Анатолий Яр-Кравченко. На шее у него черное кашне. «Это шарф Сергея Есенина, — пояснет мне хозяин квартиры. — Ключев хранил его у себя как память о Есенине, а потом подарил его Анатолию. Брат долго его берег, и только в войну не смог уберечь, как, впрочем, и многое другое.»

Но Есенин в этой квартире присутствует всего-лишь только как милая тень. Более ощутимо в ней, конечно, присутствие Ключева.

В той комнате, что находится в глубине квартиры, таится за занавеской ниша. Хозяин подводит меня к ней и отдергивает занавеску. Моим глазам предстают полки, уставленные книгами, папками, коробками.

— А здесь его иконы, — показывает мне мой вожатый по давно исчезнувшему миру на давным-давно завернутую в уже пожелтевшую от времени

бумагу и крест на крест перетянутую бечевкой стопу каких-то плоских предметов. — Не буду уж их и разворачивать: иконы они иконы и есть...

А я, проницая мысленным взором схороненные от божьего света под аккуратной бумажной упаковкой лики святых, пытаюсь установить их связь с давно известным мне отрывком из письма Ключева, написанного в самые горькие для него дни жизненных испытаний из сибирской ссылки в Москву своей духовной сестре Н. Ф. Христофоровой-Садомовой (выше уже цитировался отрывок из писем к ней). „Сейчас за окном серый ливень, я навьючил на себя все лохмотья, которые только уцелели от тюремных воров. Что будет осенью и бесконечной 50% градусной зимой?... Углы и конуры здесь на вес золота. Ссылные своими руками роют ямы, землянки и живут в них, иногда по 15-ти человек в землянке. Попасть в такую человеческую кучу в стужу считается блаженством. Кто кончил срок и уезжает, тот продает землянку с печко, с окном, с жалкой утварью за 200-300 рублей. И для меня было бы спасением одному зарыться в такую кротовую нору и плакать и не на пинках закрыть глаза навеки. Если бы можно было продать мой ковер, картины и складни, то на зиму я бы грелся живым печужным огоньком. Но как это осуществить? Мне ничего неизвестно о своей квартире. Нельзя ли узнать и написать мне, что с нею случилось? Хотя бы спасти мои любимые большие складни, древние иконы и рукописные книги!... Но что говорить об этом, когда самая жизнь положена на лезвие!...” (июль 1934).⁴

Не под этой ли пропыленной временем бечевкой хранятся упоминаемые в горестном письме иконы, или хотя бы одна из них?

Мы пробираемся вглубь заповедного для меня мира, к отгоревшим жизням, к ставшим легендами человеческим судьбам все дальше и дальше. От полок к папкам, книгам и альбомам... Фотографии, записные книжки, эскизы, рисунки, портреты, автографы на фотографиях и книгах, письма...

— А история знакомства Анатолия с Ключевым начинается вот с этого документа, — и Борис Никифорович протягивает мне мелкоисписанный чернилами листок бумаги. Это письмо Анатолия Кравченко родителям на Украину из Ленинграда, куда он приехал поступать в Академию художеств. В нем юный восторженный провинциал делится своими впечатлениями о выставке старых мастеров живописи в „Обществе покровительства художников” и далее пишет следующее: „На этом я остановлюсь, ибо тут произошла целая история. Эта выставка находится на улице Герцена... Вошел в это здание, романтическое..., уютное и, боже мой, что я увидел — искусство! Настоящее искусство! Все вещи одна другой лучше... Осматривая выставку, я увидел пожилого человека с бородой (вроде Шевченко в ссылке), в свитке простой деревенской и сапогах... Старичок смотрит, а вокруг него мнутя люди, да какие люди, все интеллигенция. Слышу, заговорил, и знаешь, мама, как заговорил, как-то умно, осмысленно и толково. Посмотрел еще раз на старика и пошел смотреть в следующее отделение худ. Бухгольца, хороший художник и колорист большой. Смотрю портреты всяких артистов, поэтов, вдруг вижу старика нарисованного. Читаю в каталоге номер такой-то, и что же, оказывается, Ключев. Знаешь, что Есенина вывел в люди, т. е. в поэты. Вот честная! Подхожу к старику и кружусь, вроде как бы на картины моргаю, а куда к черту — на Ключева пялюсь! Смотрю, старичок подходит ко мне, спрашивает название картины и заговаривает об искусстве... В результате познакомилась, он сказал:

⁴ Хранится в Пушкинском Доме (Ленинград)

— Клюев, я — Кравченко.

Долго ходили, сидели на диванах, он меня взял под руку, и (мы), прохаживаясь по застланным коврами комнатам, говорили об искусстве, литературе, он мне рассказывал о писателях, о Сережке Есенине⁵, его истинном друге. Он прослезился, говоря о нем". (письмо от 11 апреля 1928).

Встреча Клюева с Анатолием Кравченко совпадает с переживанием им особенно напряженных душевных коллизий в атмосфере травли поэта как бескомпромиссного защитника крестьянской самобытности. К концу 1920-х гг. им уже вполне осознается вся непреложность поворота земледельческой России на путь технических преобразований и тот факт, что „копоты индустриальных небес", чего он так опасался, его заповедному деревенскому, „берестяному" раю теперь уже не избежать. Осознается им и обреченность всей крестьянской цивилизации. Пророчествовать и проповедовать в защиту крестьянской культуры в условиях разнузданной противонаправленной пропаганды вульгарных социологов представляется теперь ему делом вполне безнадежным. К тому же его уже и не печатают, а за его частными выступлениями подозрительно следят.

Наметившиеся еще в начале его творческого пути три линии — религиозно-нравственных исканий, социальной борьбы и поэтического творчества — перетекают теперь все в последнюю, насыщая ее особенной силой и страстью. Искание питания музы из исторически обусловленного источника, каковым для Клюева, „певца олонецкой избы", была северная русская деревня с ее существовавшей веками языческой и христианской культурой. Но никакие силы не в состоянии отлучить поэта от внутренних источников его творческого существа — радости от созерцания окружающего мира, счастья любви и сердечной приязни, словом, всего неисчерпаемого многообразия общения живой души с другими живыми душами.

Через всю поэзию Клюева проходит тема поисков и обретения (а также потери) родственной души, близкого человека — в чуждом и враждебном мире. Но это не только лирическая тема, а и линия собственного жизненного поведения поэта, приводящая его то к продолжительной переписке и общению с Блоком, то к сближению с Есениным, то к дружбе с Н. Архиповым.⁶ Именно на этой биографической основе и возникали, перерастая в жанр своеобразного лирического романа, послания поэта к своим друзьям — довольно древний жанр мировой поэзии. В героине большинства стихотворений первого сборника Клюева „Сосен перезвон" угадывается собирательный образ сестер Добролюбовых, с которыми он был знаком по революционному движению (1905-1907 гг.). Многие стихи книг „Песнослава" (1919), „Львиный хлеб" (1922), поэма „Четвертый Рим" (1922) погружают читателя в мир глубоких душевных и исторических коллизий, возникших на почве сложных взаимоотношений с Есениным, итог которым подводился поэмой „Плач о Сергее Есенине" (1926). С 1928 г. героем почти всех лирических посланий Клюева становится Анатолий Кравченко.

В каждом из лирических романов поэта находил отражение какой-то один из актуальнейших моментов его духовных исканий. В стихах, посвящен-

⁵ „Сережке" — здесь фамильярная вольность самого автора письма. Что же касается Клюева, то он называл Есенина, как вспоминает Борис Никифорович, не иначе как „Сереженькой".

⁶ Николай Ильич Архипов (1887-1967) — друг Клюева с 1919 г. В 1920-е гг. он становится директором музеев и парков Петергофа. Ему посвящены Клеовым поэмы „Четвертый Рим", „Мать Суббота" (1922) и одно из стихотворений сборника „Львиный хлеб" („Портретом ли сказать любовь...")

ных Блоку, и особенно в письмах к нему, утверждалось „олонецким крестьянином“ высокое право быть равным среди равных в русской поэзии. В романе с героиней „Сосен перезвона“ поэт обручал себя судьбе казнимой силами зла народной России. В стихах есенинского цикла переломились надежды (и их крушение) на Есенина как на „царевича“ русской поэзии в ее патриархально-крестьянском облики. В стихах, посвященных Анатолию Кравченко, преодолевался драматизм личной жизни (одинокчество), драматизм конфликтных отношений поэта с современностью, утверждалась, вопреки им, связь с миром по линии общечеловеческих ценностей (общение с природой, сердечная привязанность и проч.). Юность становится в этот период для Клюева явным жизненным эликсиром и даже исторической справедливостью. Именно ее наравне с природой противопоставляет он вульгарно-социологическим выпадам против него „клеветников искусства“: „Ни молодость в кудрях, как речка в купуре, Вас не баюкают в багряном октябре...“ („Я гневаюсь на вас и горестно браню...“, 1930-1933). Присутствие юности уравнивает в известной мере печаль и горечь жизненных утрат: „Пусть тростники моих седин, Как речку, юность окаймляют...“ („Недоуменно не кори...“). Живым воплощением такой спасительной силы, идущей от юности, становится для Клюева Анатолий, о глубокой привязанности к которому свидетельствуют хотя бы такие строки из письма поэта к нему, написанного в 1930 г.: „Бога ради побереги себя — отлежись и окончательно поздоровей — каждый твой час жизни и мой час жизни — здоровья и счастья... Я знаю внутренне, что уже три-четыре года назад лежал бы я на Волковом кладбище, если бы не было в моем сердце тебя — моего индийского царевича — твоих слов и дыхания... Знаю, что такими признаниями я даю тебе полную власть над собой, но хранит тебя лебединый ангел от злоупотребления ею“.⁷

В письме ему же от 14 февраля 1933 г. Клюев делится с ним своими самыми сокровенными раздумьями о проблеме выбора художником принципа творческого и жизненного поведения. „После твоего письма как будто стало в глазах светлей, но головная боль левой половины затылка очень сильная. Прописано лекарство. Верю тебе — твоему лекарству. Только оно может меня поставить на ноги, возратить творческие часы, которые в моем положении все считаны. Ими весьма надо бы дорожить. Пока же они погасли. Во всю зиму я не был ни у кого, не от того, что я боюсь людей, а потому что не жду и не желаю от них ничего. И сладостно, что в болезни и мучении последних недель я как никогда утверждаюсь в том, что нужно идти тем путем, который труднее всего. Брать то, что мир отвергает, не делать того, что делает мир... Должно всюду искать, углубляться в изыскания философии, изучать древность, черпать из музыкальных созвучий, жить с каждым цветком в природе, понять все страдания и их умиротворить, жить в вихре суетного света, не принимая его законов, как истины, любить, плыть по волнам фантазии, читать, любить искусство, понять прелесть варварства, все нанизать на ось опыта и оставаться теплым и ясным, как заря над озером, быть спокойным, недвижимым, как снег на вершинах гор, и лишь в любви и ревности быть буйным и мятежным, как море!... Прости, ласточка, что первый раз за все шесть лет нашей близости я позволяю себе что-то похожее на поучение. Не принимай этих прекрасных слов и за насилие над тобой. Видно так надо, чтобы они сказались“.⁸

⁷ Хранится в Пушкинском Доме (архив Р. И. Иванова-Разумника).

⁸ Хранится там же.

Клюев внес свой вклад не только в формирование духовного мира молодого художника, но и в само звучание его имени, наделив его своим самым, несомненно, „клевьевским“, исполненным языческой жизненной силы и очень часто употребляемым в его поэзии эпитетом „ярый“, по поводу чего в письме родным (от 4 марта 1929 г.), также хранящемся в этой квартире, Анатолий писал: „Милые мои родители, я хотел бы разделить с Вами один сложный вопрос и получить согласие или совет. Сейчас, когда в Москве и Ленинграде до 8 известных Кравченко, певцов, художников, графиков, литераторов, артистов, я хочу изменить свою фамилию приставкой Яр. Я говорил с Коленкой, и он это придумал. В марте выйдет альманах со стихами (3 шт.), посвященными мне, и Коленка хочет написать так: „Анатолию Яр-Кравченко“. Это очень гармонично. Не правда ли?”

Анатолий много и часто рисовал поэта. Рисовал и в Ленинграде, и в селе Потрепухино на реке Вятке (Кировская область), куда в конце 1920 — начале 1930 гг. они вместе уезжали на летний отдых. Памятью об этом периоде осталось клеьевское стихотворение „Я лето зорил на Вятке...“ (между 1929 и 1931). Брели они с собой в эти поездки и младшего Кравченко, моего нынешнего провожатого в тот далекий край. В беседе со мной он шутливо называет себя клеьевским адъютантом и вспоминает, как рано, с восходом солнца, вставал Николай Алексеевич и уходил на реку, в лес, в поля — обязательно один, без бумаги, ручки или карандаша. Возвращался к одиннадцати часам с готовыми стихами в голове, которые тут же либо записывал сам, либо диктовал Анатолию.

Годы были трудные. В стране царил вызванный неурожаем и усиленный коллективизацией голод. Но Клюев знал, куда поехать, чтобы подкормиться: край, действительно, был обильный. У хозяйки, где они снимали значительную часть дома и только что отстроенную баньку, была корова, у рыбаков брали рыбу (в Вятке ловилась даже стерлядь), на базаре находящегося неподалеку городка Советск (бывший город Кукарка) можно было купить меду, масла, муки и прочих ценных продуктов питания... Во время одной из очередных экспедиций за продуктами произошел такой случай. Клюев ходил в холщевой рубаше и таких же штанах, на груди крупный старообрядческий серебряный крест. Древлему благочестию он оставался верен до конца своей жизни... Только пришли на базар, как навстречу два милиционера, с тогдашними знаками отличия: кубиками и шпалами. Заметили Клеюва и сразу же на него: — А ну-ка стой! Кто ты такой? — Писатель, — ответил он им. — Какой ты писатель?! Ты — поп! Айда с нами!... И все этак матом, да матом. — Вы не грубите, я, действительно, писатель, попробовал урезонить их Николай Алексеевич. Куда там! Поп и все. А у нас с собой никаких удостоверений. Все осталось в Потрепухине. Привели нас в милицию и стали допрашивать, причем довольно грубо. Меня, однако, послали за документами. Николай Алексеевич дал мне два ключика: от баньки с висячим замком и от чемодана. И я припустил всю дорогу, все тринадцать километров бегом. И без передышки обратно... Держали их в милиции до приезда начальника (капитана, со шпалой), который оказался человеком культурным и вежливым. Проявление бдительности своих рьяных подопечных он не одобрил: заставили волноваться пожилого человека, мальчишку загоняли... Обратно я едва уже плелся, а как пришел домой, сразу же грохнулся спать (да и время уже было ночное). А они остались еще в саду под яблонями пить чай и гуторить, вынеся туда лампу под абажуром. Поодаль

на скамеечке сидела, подперев голову руками, старуха (мать хозяйки) и слушала их рассказ о своих злоключениях.

Николай Алексеевич любил, чтобы его быт не только был окружен природой, но и как бы пропитан ею. В баньке, где он отдыхал, над окнами и под потолком были воткнуты ветки вериса. При возвращении с базара ему обычно доставалось нести плетеную корзину с яйцами и творогом (у нас было распределено, кому что нести), обязательно завернутыми в холстину, очень чистую, поверх которой он любил класть обязательно ароматные цветы или травы, чтобы ткань пропиталась их запахом. С утренних прогулок всегда возвращался с цветами. Особенно любил васильки. Таким его и изобразил на одном из портретов брат. Приучая Анатолия постигать неизмеримое многообразие лика природы, он во время прогулок по берегу Вятки заставлял брата подыскивать слова, определяющие все оттенки окраса того или иного поднятого им камешка.

А вот Борис Никифорович раскладывает передо мной несколько записных книжек Анатолия. Мой взгляд останавливается на записи от 17 июля 1931 г. В ней рассказывается о том, как автор возвращался в Потрепухино с сенокоса, на котором провел несколько дней, счастливый тем, что научился косить, ездить на лошади без седла и узнал от крестьян несколько новых слов. При приближении к селу его мысли устремляются к Ключеву: „Я знаю его дорожку... Иду, смотрю: нет. Дальше и дальше шагаю по травам, цветам, под свирелью жаворонка. В сердце любовь. Свернул. Глазами перебираю в беспокойстве. Наконец заметил мелькнувшую голову Ключева без шапки. И скрылся. Когда я завернул еще, то увидел и его спину. Он шел в чистой, белой рубашке, почти до колен, белые брюки, в руках трость. Но я увидел, что он занят. Весь в думах, в сравнениях, в стихах. Я ускорил шаги, но все же не успел. Н. А. дошел до ворот... и обернулся. Я увидел его профиль. Спокойное, вдумчивое и необыкновенно похожее на младенческое лицо... Потом он повернулся и, увидев меня, стал смотреть, приставив руку от света к лицу. А на лице сияла улыбка, нежная, любящая. — Жив? Как я рад. Здоров?... И когда я приблизился, мы расцеловались... Когда я утолил голод, он сказал: „Записывай лист: я хочу тебе прочесть, что я написал“. Я с любовью слушал написанное кровью. Такая сила, величественность, что поражаешься, слушая. Много говорили. Час, видимо”.

По словам Бориса Никифоровича, Ключев располагал к себе не только природным обаянием своей высокодуховной личности, но и человеческой добротой, готовностью прийти на помощь ближнему. Воздействие этой доброты Борис Кравченко испытал на самом себе. Время было тяжелое. Люди плохо питались, с одеждой и обувью тоже было затруднительно. И мой собеседник вспоминает, как через Союз писателей Николай Алексеевич достал ему ордер на школьное пальто, а затем подарил и новые полуботинки взамен бесценных спортсменов. Пришел на помощь Ключев и при более серьезных обстоятельствах. Осенью 1930 г. Борис простыл, и у него получилось воспаление лобных, так называемых гайморитовых пазух. Последствия угрожали печальным исходом, в лучшем случае пришлось бы долбить лоб. Растерявшийся Анатолий обратился к Николаю Алексеевичу. Тот со словами „Дело серьезное, но кутеньку-то мы, конечно, поправим (он называл нас с Анатолием „кутенькой“)“ написал записку к своему хорошему знакомому врачу отоларингологу Валериану Анисимовичу Рудакову, практиковавшему в единственной тогда в Ленинграде платной Максимилиановской поликлинике. Отвел к нему

заболевшего сам Ключев. Бориса положили в больницу, и вскоре специалист-вертуоз сделал ему прокол через нос, на что не каждый хирург тогда решился бы, и дело пошло на поправку.

А далее Борис Никифорович продолжает: „В благодарность за мое излечение Рудакову был подарен один из портретов Ключева работы Анатолия, писанный маслом. Таких портретов было два, рисовавшихся в одно время и в одном интерьере. Отличались они лишь немногим: один был в фас, другой — в полупрофиль. Создавались они на моих глазах. Голову поэта окружает здесь растительный орнамент. Можно подумать, что поэт изображен на фоне ковра. На самом же деле это ситцевая занавеска, которую мы привезли из Ленинграда на Вятку, чтоб занавешивать там окно (она видна на рисунках Анатолия, изображающих интерьер нашей половины дома в Потрепухине). Рудакову был подарен полупрофильный портрет Ключева. Нужно сказать, что он был не только талантливый врач-отоляринолог. Он был человеком, причастным художественной элите. А что же касается его жены Ады Алексеевны, дочери благовещенского золотопромышленника, то она в полном смысле была хозяйкой салона, каковым и оставалась даже и после революции их квартира вплоть до 1937 г. Здесь бывали Собинов, Есенин, театральный мир Петербурга-Ленинграда. Привелось побывать на этой квартире (на Театральной площади) и мне. Шикарные ампирные комнаты, красное палисандровое дерево, картины, бронза, фарфор и проч. В 1937 г. Рудаков был репрессирован. Потом, правда, его реабилитировали. Шли годы моих скитаний по стране. В 1962 г. я вернулся из Заполярья на постоянное жительство в Ленинград и навестил доживавшую свой век в одиночестве Аду Алексеевну. В своей прежней квартире она занимала теперь только одну небольшую комнату. В остальной части располагалась семья театрального художника Веселадзе. От прежней художественной роскоши не оставалось, разумеется, уже и следа. Но портрет Ключева еще был цел. Она предлагала его в Русский музей, но там отказались. Я понял, что мог бы получить его обратно, но мне было неловко начать об этом разговор первым, подчеркивая тем самым явный факт изжитости и последних утрат хозяйкой всего, что было в ее прошлой жизни. Через год она умерла, и узнав об этом, я решил, что теперь уже ничто не мешает получить портрет обратно. Однако, придя на квартиру, я нашел в ее комнате уже новых жильцов, которые и сообщили мне, что приходил техник, обобрал весь остававшийся от прежнего жильца „хлам“ и сжег его в котельной. Участь „хлама“ разделил и полупрофильный портрет Ключева”.

— О, времена, о нравы! — мысленно помянул я приложимый, вероятно, ко всем временам старый афоризм, дослушав заключительные слова этой истории.

Что же касается другого портрета (в фас) то, по словам Бориса Никифоровича, Анатолий позже его кому-то не то подарил, не то продал. Репродукцией с него открывается 2-й том мюнхенского двухтомного „Собрания сочинений“ Николая Ключева (1969).

Находясь в окружении Ключева, Борис Никифорович имел в свои юные годы возможность видеть многих известных людей. Вспоминая их, он называет А. Н. Толстого, Вяч. Шишкова, А. Чапыгина, С. Клычкова, М. Зощенко и других. обстоятельно изучая литературу о Ключеве, я нигде не обнаружил информации о какой-либо встрече его с Робиндронатом Тагором, несомненно, по духу близким ему поэтом и мыслителем. И вот, оказывается, что Ключев встречался с ним, когда тот посетил в 1930 г. нашу страну. Наш поэт специаль-

но ездил к нему из Ленинграда в Москву, чтобы побеседовать по интересующим его вопросам бытия. Это хорошо помнит Борис Никифорович, поскольку сопровождал его на поезд и нес за ним чемоданчик, а также отдельной кладью постельную принадлежность (этакий сверток на ремнях).

Вполне уже вошло в привычку при чтении всего написанного о Клюеве с 1920-х гг. не ждать ничего иного кроме осуждений, разоблачений и угроз в его адрес как выразителя реакционной, патриархально-земледельческой идеологии и христианского мистицизма. Как гром среди ясного неба воспринимается поэтому высказывание В. Саянова о Клюеве как крупнейшем национальном поэте (Очерки русской поэзии XX в. Л., 1929). А это ведь было время, когда уже твердо было принято определять его поэзию как «романтизм самого реакционного свойства, соответствующий настроениям политически отсталых и социально гибнущих групп» (М. Беккер), называть его «певцом великодержавной, кулацкой, «молодецкой» России» (М. Чумандрин. Итак, что такое союз писателей?) (Красная газета, 1926, Ленинград).

Знакомясь же с архивом Б. Н. Кравченко, отчетливее понимаешь и другое: негативные суждения о поэте возобладали в силу того, что положительным отзывам был закрыт доступ. А они имелись! Сколько добрых слов разбросано по этим хранящимся здесь письмам, заключено в этих надписях на подаренных поэту книгах. «Грустно мне, что не видела я Вас, Николай Алексеевич, до Вашего отъезда из Москвы, — пишет в цитированном уже письме от 17 февраля 1930 г. Толстая-Есенина. — Хотелось еще повидать и послушать Вас. Благодарю Вас за чудесные, милые, добрые Ваши письма. Не могу сказать, как я их ценю. Многим людям Вы доставили большую радость своим приездом в Москву и удивительными Вашими вещами. А чтение Ваше нельзя забыть». Вот надпись В. Наседкина на подаренном Клюеву сборнике своих стихов «Теплый говор» (1927): «Николаю Алексеевичу Клюеву с чувством искреннего уважения и преклонения перед русским талантом». Вот автограф Н. Брауна на своей книге стихов «Новый круг» (1928): «Клюеву Николаю Алексеевичу, дорогому светлому поэту, которого давно и крепко люблю».

Наибольший интерес в этом отношении представляют письма (их целая пачка) к Анатолию киевского профессора живописи И. Ф. Селезнева, который по поводу Клюева пишет: «После прочтения Вами его поэмы и после прочтения мною второй книги «Песнослава», приобретенного случайно в Киеве, — я написал Николаю Алексеевичу мои чувства о его творчестве... Как бы хорошо видеть его и поговорить — также люди не каждый день встречаются.» Это в письме от 21 июня 1929 г. В конце этого же года он пишет: «Радуюсь за тебя, Толя!... Ты вдвойне счастлив — и молод, и одаренный художник, и с тобой делился творчеством самобытнейший поэт-художник Н. А. Клюев... Какая радость будет видеть его в Киеве и вместе полюбоваться красотой Киева... в прошлом и в наши дни. Очень досадую, что в Киеве ничего нельзя купить из произведений Николая Алексеевича». К мысли о Клюеве Селезнев неизменно возвращается в каждом своем письме Анатолию: «Как же ты доехал домой? Здоров ли и освежила ли поездка на юг к любимому Клюеву? Вероятно, принялся сразу за работу, за картину, за свои мечты. У тебя, друже, есть необычный вдохновитель — Клюев! Это громадная радость иметь общение с таким поэтом! Его творчество будит твою душу, и твои порождающиеся художественные сны облакаются в надлежащий и выразительный наряд... Не бойся этих снов — это то, для чего стоит жить. Это то царство-государство, где можно спрятаться от теперешней, окружающей нас мрази. Душевно обнимаю и

сердечно целую, как и люблю. Передай мой земной поклон Ключеву и мою любовь к его творчеству. Твой Селезнев" (11 мая 1930). Поэзия Ключева и представление об истинном творчестве в сознании автора писем вполне отождествляются: „Дорогой Толя, можно и следует спать в сказке, в таинственной дреме — художнику, говорят, это разрешается, — в особенности если эта дрема переходит на холст и вызывает настроение в зрителе... Побольше реализованных снов!... Передай привет чудесному Ключеву — творчество чудо!" (22 ноября 1930).

Только письменными материалами мое знакомство в этой квартире с историей дружбы между Ключевым и Анатолием Яр-Кравченко не ограничивается. Много интересного и даже необычайного узнаю я о ней и из личных воспоминаний Бориса Никифоровича.

Во время своей поездки в 1929 г. в Саратов Николай Алексеевич с Анатолием решили навестить известного там в то время провидца. Разыскали его бедную, находящуюся где-то в Глебовом овраге избушку и только переступили порог, как сразу же были встречены словами предсказателя, вокруг которого было немало народу, преимущественно старух. Простерев руку к Анатолию, он изрек: „Ты напишешь большую чудотворную икону". И взглянув затем на Ключева, произнес: „Молись, раб божий, молись, раб божий... Не взойдет и трех раз солнце, как будешь в казенном доме". И опустил голову.

Прорицателем он оказался не плохим.

Уже с самого начала 1920-х гг. намечается путь Ключева к своему трагическому финалу, мученическому концу поэта и пророка в мире, где победили силы, враждебные его идеалам. Сборником „Львиный хлеб" (1922) знаменуется перелом в мировоззрении поэта от романтического приятия революции к апокалипсическому восприятию всего происходящего в России. Один из основных мотивов этой книги — проклятие железу как символу технического прогресса и омертвляющей все живое урбанизации жизни. Ему он противопоставляет „серебристую слезку" одуванчика и тишину „василькового утра". Завершается, однако, „Львиный хлеб" свидетельством того, что поединок между „серебристой слезкой" одуванчика и живущими в железе „безголовыми карлами", которые „ткнут" для мира „невод тусклых дождей и весну без цветов", завершается победой последних:

Поле, усеянное костями,
Черепами с беззубой зевотой,
И над ними гремящий маховиками,
Безымянный и безликий кто-то.⁹

Это не что иное, как конец мира, наступивший вследствие победы „железа". Себя здесь поэт представляет в виде кружащейся над „страшным полем" душой-вороном, узнающей „чужих и милых скелеты", а также „демонов с дреколем" „в железных тучах" и „серные кареты", на которых отвозятся в ад грешники. Последняя деталь („серные кареты") не может не напомнить нашему современнику о таком изощренном применении уже после Ключева мировым злом достижений технического прогресса как удушение людей газами в фашистских душегубках (поистине „серных каретах"), действительно, отвозивших свои жертвы в ад крематориев.

В 1928 г. выходит последний прижизненный сборник стихотворений поэта „Изба и поле", составленный из стихотворений, входивших уже в его

⁹ Ключев Николай: Львиный хлеб. М., 1922. с. 100.

прежние книги, после чего дальнейший контакт не перестающего творить поэта со своей современностью обрывается. Все остающиеся девять лет жизни он пишет только для безвестных будущих поколений. На многие десятилетия неопубликованными остаются такие шедевры не только Клюевской, но и всей русской поэзии XX в. как послание-инвектива вульгарным социологам „Я гневаюсь на вас и горестно браню...” (1930-1933), опубликовать которое взял на себя смелость „День поэзии” только в 1981 г., и поэма „Погорельщина” (1928), которая впервые вышла в свет на родине поэта лишь через 58 лет после ее написания в 1987 г. Она — поистине апокалипсис крестьянской цивилизации и лебединая песня ее духовной культуре.

Поэма распадается на две части. В первой с поразительной живостью изображается красота и гармония традиционного крестьянского быта, деревенского искусства. Даже изготовление домашней ткани предстает здесь как своеобразное чудо гармонии между природой и талантом, вкусом, мастерством человека. Вот, например, как выглядит девичья вышивка:

У Степаниды, веселой Насти
В коклюшках кони живых брыкастей...
У Прони скатерть сине Онега —
По зыби едет луны телега.

А вот чудодействует иконник Павел, для красок которого „Червлец, зарянку, огонь купинный По косогорам прядут рябины”. И так во всем. Доска для иконы — от сосны, которая „Кадит фиалкой, и дух лесной В сосновых жилах гудит пчелой”. А „Видение Лица” те же богомазы, оказывается, берут „То с хвойных потемков, где теплится трут, То с глуби озер, где ткачиха луна За кросном янтарным грустит у окна”.¹⁰

Затем следует чарующее описание горшечного царства и т. д.

Но во второй части поэмы изображается гибель всего этого под воздействием неведомо объявившихся злых сил. И поэт проходит по своему родному Северу, прощаясь с отлетающей в свое иное бытие патриархальной Русью. Завершается „Погорельщина” символической легендой о том, как захватив некий идиллический город Лидду, вражеская орда бросается рубить прежде всего икону Богородицы: „Краски, киноварь с Богородицы Прахом веяли от околицы”. Эпизод этот не такой уж и символический: антирелигиозная пропаганда 1920-1930-х гг. зачастую принимала формы разрушения церквей и храмов, сбора по домам икон с целью их показательного сжигания и раскалывания на дрова.¹¹ Заканчивается, однако, легенда словами о нетленности и неуязвимости духовной красоты народа:

Только лик пригож и под саблями,
Горемычными слезками бабьими,

Бровью волжскую синеватою,
Да улыбкою скорбно сжатою.¹²

Лишенный возможности печататься, Клюев выступает с чтением своих стихов в защиту природы и духовной народной красоты на закрытых литера-

¹⁰ Новый мир, 1987, № 7, с. 82, 83.

¹¹ Об этом красочно рассказывает в своей повести „Черные доски” В. Солоухин, а Д. С. Лихачев по этому поводу пишет: „К величайшему сожалению, конец 20-х и начало 30-х годов принесли непоправимый ущерб делу охраны памятников культуры” (Лихачев Д. С. Земля родная. М., 1983, с. 94.)

¹² Новый мир, 1987, № 7, с. 96.

турных вечерах, его стихи распространяются в перепечатках. Все это явно беспокоит противников поэта. Еще в 1927 г. сразу же после опубликования им поэмы „Деревня“ к нему поступает из официально-литературных кругов предложение объяснить по поводу подозрительно-темных мест своей насыщенной языческой и христианской мифологией поэзии, а так же своего „общественного поведения“, под коим имелись в виду его поэтические выступления, не запланированные в официальном порядке. Ставился, разумеется, вопрос и о целесообразности его пребывания в Союзе писателей. В ответ Клюев пишет свое „Заявление в правление Всероссийского Союза советских писателей от поэта Н. А. Клюева“, копию которого я и держу сейчас в своих руках (находившийся у Анатолия Яр-Кравченко оригинал утерян). По назначению оно, вероятно, отправлено не было. Отрывок из него был опубликован в 1979 г. В. Г. Базановым в своей статье „Поэма о древнем Выге“.¹³ Я в свою очередь позволю себе процитировать этот документ в более полном объеме”.

„На запрос Союза о самокритике моих последних, появившихся в печати произведений и о моем общественном поведении довожу до сведения Союза следующее: последним моим стихотворением является поэма под названием „Деревня“, помещенная в одном из виднейших журналов нашей республики¹⁴, прошедшая сквозь чрезвычайно строгий разбор нескольких редакций, подала повод обвинить меня в реакционной проповеди и кулацких настроениях.

Просвещенным и хорошо грамотным людям знаком мой облик как художника своих красок и в некотором роде туземной живописи... Если средиземные арфы живут в веках, если песни бедной, занесенной снегом Норвегии на крыльях полярных чаек разносятся по всему миру, то почему же русской берестяной Сирина должен быть ошипан и казнен за свои многопестрые колдовские свирели — только лишь потому, что серые с невоспитанным для музыки слухом обмолвятся люди, второпях и опрометно утверждая, что товарищ маузер сладкоречивее хоровода муз.

Я принимаю и маузер, и пулемет, если они служат славе Сирина-искусства...

Бурная повышенность тона стихов будет понятна, если правление Союза примет во внимание следующее: с опухшими ногами, буквально обливаясь слезами, я в день создания злополучной поэмы первый раз в жизни вышел на улицу с протянутой рукой за милостыней.

Стараясь не попадаться на глаза своим бесчисленным знакомым писателям, знаменитым артистам и художникам на задворках Ситного рынка, я, упиваясь образами потерянного избяного рая, сложил свою „Деревню“... Я дошел до последней степени отчаяния и знаю, что погружаюсь на дно Ситных рынков и страшного мира ночлежек, но это не мое общественное поведение, а только болезнь и нищета. Прилагаемый документ о моей неизлечимой болезни при сем прилагаю и усердно прошу Союз (не стараясь никого разжалобить) не лишиться меня возможности умереть в единении со своими товарищами по искусству членом Всероссийского Союза советских писателей”.

В 1934 г. пути поэта и художника навсегда расходятся. Арестованного по обвинению в кулацкой пропаганде Клюева ссылают в далекий сибирский край, который и станет его могилой, а Анатолию Яр-Кравченко суждено будет вписать свое имя в ряды бесславного в истории русской живописи социалисти-

¹³ Русская литература, 1979, № 1.

¹⁴ Звезда, 1927, № 1.

ческого реализма. Завет Ключева „идти тем путем, который труднее всего, брать то, что мир отвергает, не делать того, что делает мир” ему не пригодился. Его творческий путь портретиста школы И. Бродского будет обозначен сериями портретов советских писателей, челюскинцев, летчиков, государственных и партийных деятелей, альбомом „И. В. Сталин”, картиной „А. М. Горький читает И. В. Сталину, В. М. Молотову и К. Е. Ворошилову свою сказку „Девушка и Смерть” 11 октября 1931 года”. Где уж тут в этом ряду место бедному Ключеву! Да его имени и не упоминается в немногих, скудных по объему посвященных Яр-Кравченко монографиях. И уж, конечно, не украшаются их страницы портретами Ключева. А именно эти портреты, на наш взгляд, лучшее достижение художника, вложившего в них не сухое умение с фотографической точностью передавать черты оригинала, а порыв горячей юношеской души, изумленной столь близкой встречей с неповторимо-самобытной и яркой личностью.

Не оставил А. Н. Яр-Кравченко и своих воспоминаний о поэте. В силу всего этого может сложиться впечатление, что и повинное в гибели Ключева время, и вполне ладивший с этим временем художник одинаково жили в интересах забвения поэта.

Но так ли это было на самом деле? Искренне ли хотел забыть художник своего несчастного попутчика юных лет, или, избрав путь служения официальному искусству, он в глубине души хранил верность Ключеву, т. е. жил, как это употребительно сейчас говорить, двойственным сознанием?

Думается, второе более верно. Об этом свидетельствуют некоторые письма художника к родителям уже после ссылки Ключева. „Думаю о всех хороших людях, которых встречал на своем пути. Я всем очень благодарен... Я вроде как бы лебедь, который взлетел, распахнул свои чистые крылья на два полюса. Одно-то крыло солнце палит, а другое льдом приморозило...” (письмо отцу от 18 мая 1934).

Годы ссылки и последующего заключения Ключева — это же и годы самого успешного продвижения молодого художника по линии официального искусства. Он уже живет в так называемом Правительственном доме на улице „Красных зорь” (где жил и С. М. Киров) и о своих успехах в письме отцу от 18 февраля 1935 г. сообщает следующее: „Я сейчас заканчиваю портреты Куйбышева, Кирова, и этим заканчивается книга челюскинцев („Дневник челюскинцев”, 1935 — А. М.). Выйдет она 13 апреля. Первая книга. Я шью шубу из лучшего драпа, из настоящего котика. На это придется добавять денег. У меня есть надежда на деньги...” И далее следуют слова о Ключеве: „Н. А. не пишу по некоторым соображениям, очень занят, — напишите ему самые лучшие и дорогие слова. Он благословил мой жизненный путь великим светом красоты и прекрасного. Имя его самое высокое для меня”. В письме ему же от 25 марта того же года о Ключеве сказано коротко, но веско: „Н. А. прислал трогательное письмо, оно мне будет заповедано на всю жизнь.” А письмо отцу летом 1935 г. завершается знаменательной припиской о Ключеве: „Р. S. Я среди этих каменных гор и этого гордого молчания природы много думаю о дедушке, который прошел через мою жизнь, показал мне диковинную птицу и ушел, а я стою зачарованный, стою, боюсь дышать, чтоб не спугнуть паву, но она неуправляема и расправляет крылья, чтобы улететь.

Я плачу”.

Профанированные „Священные цвета”
Сер(ебрян)ый(?) голубь Андрея Белого

А. РЕЙХМАНН

Введение

Роман Андрея Белого *Серебряный голубь* „необыкновенно богат красками” (*Русская литература ...* 290), так же как и его сборник стихов *Золото в лазури* и его другой роман — *Петербург*. Употребляются эти краски, конечно, совсем не случайно, а имеют символистическую функцию. Таким образом, говорить об однозначном объяснении их употребления в этих произведениях невозможно, да такой подход был бы и совершенно противоположен принципам символизма. Все же сам Белый дает своеобразный „ключ” к истолкованию употребления красок в своих произведениях — эссе *Священные цвета*, год сочинения которого, 1903 (*Символизм как миропонимание* 500) практически совпадает со временем издания сборника стихов *Золото в лазури*. Некоторые элементы этой статьи отражают большое, но на основе философии символизма совсем не удивительное сходство, почти тождество с принципами теологии иконописи. Если предположить, что теоретические представления в этой области не изменились коренным образом до сочинения романа *Серебряный голубь*, то есть до 1908-го года, то эта статья может осветить, или же хотя бы немножко прояснить сложную, иногда на вид совсем не последовательную символику цветов в этом произведении. Теоретические совпадения статьи Белого с теологией иконописи могут служить как бы теоретическим обоснованием поразительного сходства между употреблением красок в романе и в средневековой иконописи. Говорить о намеренности, о том, что Белый взял средневековую иконопись за образец — невозможно, но говорить о „совпадении теории и практики”, по-моему, совсем не ошибочный подход в случае этого материала.

Конечно, конкретно анализировать все описательные части — а в этом романе цвета даже постоянно подчеркиваются и выдвигаются на первый план не только в описательных абзацах — невозможно. Именно поэтому при анализе я стараюсь ограничиться рассмотрением описаний персонажей романа, которые в данном случае служат одновременно и характеристикой особого рода. В этих описаниях совершенно явны примеры сходства двух методов изобразительной техники. Даже среди персонажей романа я стараюсь сосредоточивать свое внимание на тех, которые принадлежат к группе сектантов, к кругу Кудеярова. В изображении этой религиозной группы чаще всего используются основные христианские символы, элементы церковного искусства, но как сама вера сектантов резко отличается от христианской (православной) веры, так и основные символы получают новые значения или сочетаются с

мотивами, которые исключают их традиционное истолкование. Употребление этих мотивов — прежде всего символики красок — явно свидетельствует о том, что „восточный” круг сектантов с самого начала романа представляется как амбивалентный феномен, о том, что присоединение к их группе совсем не является успешным выходом для Дарьяльского, колеблющегося между ними и „западным” миром Гуголева.

Как в статье *Священные цвета* объясняется значение разных красок? Что обозначают отдельные цвета в иконописи? Как они появляются в романе *Серебряный голубь* в характеристике главных персонажей? Перед тем, как перейти к конкретному анализу этих вопросов, надо говорить о контексте употребления красок — об изобразительной, описательной технике романа, или скорее о некоторых элементах этой техники, которые отражают сходство, посредственную или непосредственную связь с иконописью. После этого я сделаю попытку проанализировать изображение некоторых персонажей романа, принадлежащих к кругу сектантов и центрального, заглавного мотива, серебряного голубя в зеркале символики красок иконописи.

Икона; лицо как центральный элемент характеристики

„Проза Андрея Белого истекает из его поэзии и начинается с 'чистой' орнаментальности *Серебряного голубя*” (Karancsy 131). „Орнаментальная проза, ... строит словесную ткань лейтмотивов, используя большинство приемов, разработанных поэзией, особенно символической, для повышения семантической многократности текста” (*Орнаментальность... 70*).

[*Серебряный голубь* относится к типу орнаментальной прозы, который] сохраняет прагматику сюжета, но семантическая нагруженность собственно мотивной структуры здесь настолько велика, что прохождение ее элементов через границы семантических полей и соответствующее ему движение смысла с точки зрения общей смысловой субстанции текста оказываются не менее значительными, чем романские судьбы персонажей и перемещение их из одной ситуации в другую. (*Орнаментальность... 70-71*)

Одним из таких „лейтмотивов” в *Серебряном голубе* является сама икона или иконописность образа. С одной стороны, сама икона часто появляется при описании персонажей и окружающей их среды, как и ее простое присутствие или отсутствие, так и подобность иконным образам или резкое отличие от них, оказываются фактами решающей важности. С другой стороны, при этих описаниях господствуют те же элементы, что и в иконных изображениях: цвета и — в случае персонажей — лицо и, конечно, глаза. Именно эти последние два мотива часто изображаются, описываются „на языке” икон.

Центральным элементом иконы является лицо, и именно здесь получает важнейшую роль белый цвет. Ее можно понять в контексте трех терминов Флоренского: лик, лицо и личина (Florenszkij 14-15). В его системе лицо является естественным явлением, тем, что очевидно. Так как образ не является и не способен являться портретом Христа или данного святого, лицо не является „объектом изображения” для иконописца. А что он изображает или старается изображать — это нечто другое, как лик — чистая идея, сотворенная Богом, сущность, скрывающаяся за явлением, вечное, затемненное временным. Лик в

этой системе ассоциируется со светом, а его противоположность, личина, с темнотой и пустотой. Личина является темной маской злого начала, преступления, которая покрывает лик, постепенно занимает место лица, охватывает все тело, как паразит, но она сама не обладает сущностью — в ее центре только пустота. В следствие всего этого лицо занимает срединное место между ликом и личиной — как лик постепенно снова появляется из-за лица, снова появляется и божественный белый свет, а личина покрывает лицо темнотой. Белый цвет, появляющийся на образах, является знаком именно того, что изображаемые святые уже оставили позади все свои земные грехи, они напоминают зрителям — если они оказываются в том числе и верующими — чистую божественную идею (Florenszkij 14-15).

Яркими примерами для присутствия и отсутствия иконы в окружающей среде как элементами описания и одновременно характеристиками персонажей являются изображения двух главных мест действия: дома Кудеярова и Гуголева. В дворце Гуголевых, семья которых в романе стоит, в частности, за западные идеи и мировоззрение, место религиозных образов занимают портреты, картины, написанные в западно-европейской манере, и, вдобавок к этому, еще в ее пошлом варианте. То, что в доме столяра иконы занимают наиболее важное место, совсем не поразительно, так как Кудеяров является главой голубей, центральной фигурой их мистическо-религиозного круга абсолютно восточного характера.

Противопоставление портретов иконам выражает не просто антитезу восточного и западного восприятия мира, а противоположные силы истории, то есть материальности — так как портрет всегда оказывается изображением конкретного человеческого тела, явления — и духовности, ведь икона старается изображать вечное, абстрактное, то есть она вне предел естественного времени и пространства. О том же самом контрасте свидетельствует и разница роли, важности творца в случае иконы и светского портрета. Западная живопись практически с эпохи Возрождения воспринимается как выражение личности творца, живописца — и иногда ценность данной картины дает не само качество, мастерство или изображенный материал, а именно то, что она является произведением известного художника. Можно сказать, что в конечном счете не творение, а сам художник стоит в центре. По другому обстоит дело в случае иконописи. Здесь иконописец в большинстве случаев даже неизвестен именно потому, что его роль коренным образом отличается от западного живописца. Он является как бы пророком, мастерство которого служит тому, чтобы божественная истина получила материальное выражение. Его личность, и поэтому даже его имя являются совсем не интересными, не важными.

На основе всего этого, и по философии символистов можно было бы сказать, что именно этот маленький элемент так же подчеркивает первенство сектантов в ценностной системе. Но о том, что дело обстоит немножко по-другому, свидетельствует сам отрывок описания:

... а если сюда войдешь ночью, ты услышишь еще беспокоящий шелест, и усы прусаков будут тебе угрожать изо всех щелей, и из-за хромо-литографий, развешанных вдоль стены и изображающих то парчевой лик Богородицы 'Р а й с к и й Ц в е т', то лик суровый св. Григория Богослова, стоящего за мозаичным ободком в митре, с крестом, в омофоре, в голубой ризе и с как снег блещущей белой бородой; среди этих хромолитографий отметишь ты фотографический портрет, изобра-

жающий сгруппированных соблазнительного вида девиц — подарок богатой свойственницы, давно содержащей публичный дом в городе Овчинникове для молодых человек. (*Серебряный голубь* 199)

Так в доме Кудеярова среди икон находится фотография проституток — сама идея фотографии опять же противоречива духовности образа, не говоря о безнравственных девках, изображенных на ней, рядом с иконой Богородицы. Вдобавок образы как бы замечаются только вскользь — кажется, что более важной информацией является то, что в доме шумные прусаки. Идея грязных и отвратительных прусаков за иконами, почти на иконах, не совместима с идеями святости и чистоты икон. Два места формируют не чистую антитезу, они амбивалентны, имеют своего рода смешанный характер. „Профанизация иконы” подобного вида происходит и в храме деревни, когда молодые иконописцы переписывают старые суровые образы согласно с новой модой, и даже изображают лавочника как святого (*Серебряный голубь* 50-51). С самого начала романа ощутимо, что в этом мире „все двулико, амбивалентно, неотделимо друг от друга” (Секе 90).

Подобная этому двумысленность уловима и в изображении разных лиц романа. В отношении внешних образов и духовного построения Феклы Матвеевны и ее мужа, Луки Силыча, антитеза духовности и материальности выворочена наизнанку: текстом внушается, что отвратительная внешность Феклы Матвеевны скрывает чистую, почти ангельскую душу, а благообразный Лука Силыч, с лицом похожим на лик святого на иконе, является подлецом. Вот, как повествователь представляет их: Феклу Матвеевну как „лепеху” (*Серебряный голубь* 88), а Луку Силыча как человека совсем почтенного вида.

И не то, чтобы она [Фекла Матвеевна] слишком дородна была: а вся как бы обвисла; шелковое ли лиловое платье наденет, подтянувшись корсетом, шоколадное ли — и живот и груди так из нее и прут: подбородок надуется, и откинется вся голова; а лицо нельзя назвать жирным лицом: одутловатое скорей, бледное; 'недобрая полнота', — говорил Павел Иванович, врач: не раздобрела — опухла Фекла Матвеевна; и обручальное кольцо уже более года не могла стянуть с пальца: опухли и пальцы. Ну, подгуляли и губы: нижняя губа, скажем, отъехала от верхней ровно на полвершка; и на самом кончике губы — бородавка; это бы еще туды-сюды, а вот что от бородавки той завилась колючие волосинки, этого вовсе не переносили многие, особенно мужеский пол и нежные девицы ... (*Серебряный голубь* 88-89)

И нельзя было сказать, взглянувши на Луку Силыча, будто он — бабник; из себя высокий, сухой, с тонкими сжатыми губами, с короткими в скобку стриженными сединами, с небольшою седою бородкой; ходил в длиннополом черном кафтане, опираясь на палку (страдал он подагрой), в скромном картузе; и строго карими он посверкивал из-под очков очами: вот тут и догадайся, что эти сурово сжатые и уже мертвые губы могли так шутить; а глаза эти, солидно спрятанные в очках, ой-ой как умели подмигивать да посверкивать. (*Серебряный голубь* 90)

Сам повествователь подчеркивает, что внешний образ этих двух персонажей оказывается в контрасте с их внутренним характером — да и эти описания сами содержат элементы, намекающие на это, и именно этот факт является

самым важным здесь. Хотя о Луке Силыче в романе не раз говорится как об „иконописном, будто с иконы сошедшем старце” (*Серебряный голубь* 167), именно *черный* кафтан, *мертвые* губы, намек на телесную болезнь, *спрятанные* за очками глаза являются чертами несовместимыми с иконописным образом святого. В контрасте с этим, именно *глаза* Феклы Матвеевны выражают ее истинную душевную сущность:

... у мельничихи грустное стало лицо; и глаза стали грустные; тихие были глаза ее, серые: в них светилась покорная кротость. ... Добрая была душа Феклы Матвеевны, и стыдно это мужу ее, Луке Силычу, над ней издеваться — правда, стыдно! Ну, какая она л е п е х а: разве у лепех такие бывают сердца: вы поглядите только на глаза! (*Серебряный голубь* 89-90)

Действительно так проста ситуация: за отвратительной внешностью чистая душа и наоборот? Само собой разумеющееся, даже подозрительно естественное решение вопроса внушается самим повествователем. Все-таки нельзя забывать о том, что Фекла Матвеевна, со своей ангельской наивностью, медленно и постепенно отравляет своего мужа — правда, не зная об этом. А когда Лука Силыч становится калекой, кажется, что даже природа отражает ее искреннюю радость (*Серебряный голубь* 275). Лука Силыч, с другой стороны, становится жертвой сектантов. Его паралич не содержит в себе существенное изменение — ведь он с первого момента романа характеризуется как мертвец или живой труп. Его состояние одобряется Феклой Матвеевной, само же отравление — повествователем, и о нем говорится как будто бы он не является человеческим существом. (*Серебряный голубь* 276-278). Может быть, именно это единогласное, беспощадное и поэтому отвратительное одобрение действия усиливает в читателе сомнение, что здесь произошло именно преступление — во всяком смысле слова.

Совместимо ли преступление с идеями чистоты и безгрешности? Сам читатель должен решить. Текст не закрывает ни тот, ни другой путь — с первого момента персонажи представляются таким образом, что даже их внешность внушает, содержит в себе эту амбивалентность, двусмысленность. Противоречивые элементы появляются вместе и неразделимо — образ Феклы Матвеевны одновременно привлекателен и отвратителен, ироничен, так же, как и образ Луки Силыча.

Похоже обстоит дело в случае Кудеярова. В самом начале романа его внешность описывается так:

Митрий Кудеяров ... сам колченогий, хворый, бледный, и нос, как у дятла, и все кашляет ... ну и лицо же, мое почтенье! Не лицо — баранья, обглоданная кость: и при том не лицо, а пол-лица; лицо, положим, как лицо, а только все кажется, что половина лица; одна сторона тебе хитро подмигивает, другая же все что-то высматривает, чего-то боится все; друг с дружкой разговоры ведут: одна это: 'я вот, ух, как!', а другая: 'ну-ка, ну-ка: что — взял?' А коли стать против носа, никакого не будет лица, а так что-то... разводы какие-то все. ... а детишки от него прочь, потому что имел нехороший тяжелый глаз; только сам он овцы не обидит ... а лица-то у столяра нет: так... разводы какие-то. (*Серебряный голубь* 54-56)

В образе столяра практически ничего привлекательного нет. „Белый вводит мотивы древнерусской демонологии” (Секе 90). Тело Кудеярова имеет совершенно болезненный вид, а прилагательное *колченогий* даже внушает что-то демоническое. Опять же лицо и глаза выдвигаются на передний план. *Нехороший тяжелый глаз* как бы намекает на то, что он может слазить людей, как колдун. Повествователь сразу чувствует, что что-то надо противопоставить этой ассоциации и немедленно подчеркивает его безвинность. Самое интересное — это „отсутствие” лица: то же, что он имеет „вместо лица” характеризуется неопределенностью (или скорее неопределяемостью), разделением и две половины его „лица” даже противоречат друг другу. „Двойственность лица главы секты голубей часто, даже излишне акцентируется в романе” (Секе 93). Практически все элементы его образа внушают какое-то зловещее настроение — неопределенность черт, дисгармония, асимметричность, разделенность лица находится в резком контрасте с абстрактной, отвлеченной, гармонической красотой ликов святых. После всего этого поразительно каким изменениям подвергается этот образ — и в результате этих изменений как преобразается его влияние на читателей. При собрании голубей в Лихове, например, происходит полное преобразование всей его фигуры:

... в белом весь одеяны, с босыми ногами и с восковой над книгой зажженной свечой теперь, когда еще пусто все было, усердно — нет, не молился! — иступленно падал на землю столяр — падал и вновь с полу взлетал, взлетал и падал — с протянутыми руками, с белоогненным, с до ужаса восхищенным лицом — и разве лицо это было? Нет, не лицо: как бледный, утренний туман, что, как свинец, густо давит окрестность, и потом тонким уже в солнце вьется паром, чтоб совершенно исчезнуть в ослепительном утреннем блеске, так просквозило, как пар, истончилось и, наконец, исчезло его лицо: так в хворых и жалких чертах просквозило сначала, потом прочертило, влилось и расплатило светом ветхие эти черты иное, живое солнце, иная, живая молитва, иной, еще в мир несшедший, но уже грядущий в мир Лик — Лик Духов. А эти глаза? — глаз не было: было что-то, на что невозможно взглянуть, и не поддаться, не ахнуть восторгом, не закричать в ужасе; свет, исходящий из глаз, растопил лик, пролился на белые одежды одинокого молитвенника ... (*Серебряный голубь* 108-109)

Весь этот образ совпадает с теорией Флоренского о появлении лика, то есть чистой божественной идеи, вечной сущности из-под лица. Белая одежда и босые ноги прекрасно выражают, что молящийся стоит перед Богом чисто, безгрешно, в полном самоунижении, прекратив всякие связи с земным миром, с своей телесностью. Книга — то есть Библия — и зажженная свеча воспроизводят атмосферу храма, даже алтаря при богослужении — и туда, в святую святых, по традициям православной церкви, священники могут входить именно только так, в белом одеянии и босыми ногами. Важнейшими мотивами образа все-таки являются лицо и глаза — или скорее их преобразование, которое точно описывается в терминах иконописи. Перед нами стоит как бы один из столпников, написанных Феофаном Греком.

А именно сейчас, когда воспроизводится образ спокойного, неподвижного столпника, подчеркивается и элемент, который совсем чужд этому представлению в изображении молящегося столяра: экстаз, и выразители этого экстаза, а именно быстрое, экстатическое движение и „до ужаса восхищенное

лицо". Ужас, движение в противоположные направления, вдобавок еще вверх и вниз, намекают как бы на колебание между двумя крайностями, на неопределенность, и скорее напоминают читателям языческих волхвов, шаманов или волшебников, чем спокойных святых, выражающих своей неподвижностью вечность небесного мира.

Опять же предполагается, что лицо и весь образ столяра способны к таким преобразованиям потому, что он носит в себе оба начала, они присутствуют в нем одновременно. Об этом смешанном характере явно свидетельствует следующий абзац:

... мелкие про всему лицу [столяра] разбежались и трепетали морщинки, хотя и казалось, что большая одна дума, глубокая и больная, просвечивал подо всеми пробегающими выражениями иконописного этого лица; катилась по лбу капля пота, дрогнула на реснице, мигнула на щеке и пропала в усах. (*Серебряный голубь* 232)

Цитированные строки внушают, что в данный момент лицо столяра, с одной стороны, напоминает чистый, спокойный, смиренный, гармонический лик иконного образа и в то же время эта гармония разрушается совсем земными, телесными явлениями: морщинками и, что даже хуже, потом. Тонкие белые линии, похожи на морщинки, тоже появляются на иконах, на лицах святых — но только там, куда естественный свет не может падать. Они символизируют несотворенный, божественный свет, испущенный самим лицом святого¹. Но на лице столяра, есть только настоящие морщинки, как бы пародируя изображение святых. Вся фигура столяра полна волнения, напряженности, агрессивности, экстаза — вопрос только в том, как трактовать эти явления. Владеет ли столяр силой чисто разрушающей, злой, черной или его власть принесет царство небесное на землю? В решении вопроса может помогать другое представление Кудеярова, после одного момента, похожего на описанную раньше молитву столяра:

А столяр? Его лик будто спал с него, как кожа линяющего таракана; грозный, грозный, легко истонченный его лик, с очками, павшими на кончик носа, глянул по-новому из-под той сквозной, пустой кожи: дик и грозен лик столяра ... (*Серебряный голубь* 310)

То, что столяр не имеет лица в общепринятом смысле слова, уже было раньше сказано. А здесь выясняется, что он даже свой лик меняет, как „линяющий таракан“, просто снимает один, и надевает другой — как маски. Может быть, и иконописный образ является одним из его разнообразных масок? Сама способность притворяться не тем, кем он действительно является — если можно говорить о постоянной, неизменной сущности в нем —, мотив подражания противоположен божественному началу, а принадлежит к характеристике демонической, черной силы (Успенский 213-226). Здесь это подчеркивается и тем, что он сравнивается с отвратительным, грязным тараканом и вместо глаз на передний план выдвигаются очки, которые, с одной стороны, обычно скры-

¹ Н. К. Голейзовский. *Исихазм и русская живопись XIV-XV вв.. Византийский временник. XXIX.* Москва: 1969.

М. Н. Аппатов. *Искусства Феофана Грека и учение исихастов. Византийский временник. 33.* 1972.

вают глаза, с другой стороны, намекают на слепоту какой-то меры, и в физическом и в духовном смысле. А выражение „пустая кожа” может воспроизводить в читателе слова Флоренского о злом начале, которое ассоциируется с отсутствием сущности, с пустотой, с черным цветом, а кожа таракана, если и не черная, то во всяком случае темного цвета.

Золотой фон иконы: несотворенный, божественный свет

Перечитывание этих примеров употребления мотивов иконописи в описании окружающей среды и в характеристике действующих лиц романа — а они являются только некоторыми из многочисленных подобных абзацев — привели к конкретному анализу роли разных цветов. И это совсем не поразительно, так как „иконописность” некоторых описаний заключается именно в употреблении красок. Так, например, образ молящегося столяра именно из-за господствующего в нем белого цвета может вызывать в читателе иконописные изображения. В то же время он является ярчайшим примером того, как белый цвет появляется в романе — практически там же, где и на иконах, и выполняя очень похожую функцию. После этого уже совсем не поразительно, что сам Белый определяет значение разных цветов в религиозном контексте: исходной точкой его статьи является цитата из Библии: „*Бог есть свет и нет в Нем никакой тьмы*” (*Священные цвета* 201). На основе этого тезиса он определяет значение тех цветов, которые, по его мнению, имеют ключевую роль, являются самыми важными: белый, черный, серый, желтый, красный, голубой и золотой.

Белый цвет он отождествляет с чистым, бесконечным светом, и таким образом божественным началом:

Бог является нам: 1) как существо безусловное, 2) как существо бесконечное. Безусловное над светом. Бесконечное может быть символизировано бесконечностью цветов, заключающихся в луче белого света. ... окончательная противоположность божественности открывается нам условно ограничением цвета до полного его отсутствия. (*Священные цвета* 201)

Все остальные цвета определяются в зависимости от относительного присутствия или отсутствия в них света, то есть белого цвета: белая, голубая и золотая краски² однозначно воспринимаются Белым как выразители божественного начала. Он говорит о них в совершенно лирическом тоне как о явлениях, равноправно принадлежащих Спасителю, будучи практически тем же самым чистым светом, воспринимаемым по-разному только человеческими глазами.

Его лицо должно быть бело, как снег. Глаза его два пролета в небо — удивленно-бездонные, голубые. Как разливающийся мед — восторг святых о небе — его золотые, густые волосы. Но печаль праведников о мире — это налет восковой на лице. Кровавый пурпур — уста его, как тот пурпур, что замыкал линию цветов в круг, как тот пурпур, который огнем истребит миры; уста его — пурпурный огонь. ... Блеснет Вечность на детски чистом лице. (*Священные цвета* 209)

² Выражение „золотая краска” здесь и в дальнейшем используется только как упрощение: в иконописи и в живописи вообще золотой не считается цветом, а термин „золотой фон” употребляется. (Florenszkij)

А как обстоит дело в случае иконописи? В этом высоко символическом виде искусства каждый цвет имеет свое определенное значение (Evdokimov 228). Исходной точкой здесь тоже является божественный свет — то есть в первую очередь золотой, а потом белый цвет.

Золотой фон имеет особенно важную роль — занимает ключевое место и при начале и при завершении иконы: первоначально первым слоем под разными красками на иконах было именно листовое золото (как раз его место заняла золотая краска) и почти последним шагом иконописец пишет ассисты, то есть тонкие золотые линии (Florenszkij 79). Роль этой краски заключается не в изображении естественного света — между прочим, говорить об изображении естественного света в случае иконописи не имеет смысла — а в выражении присутствия божественного начала, несотворенного божественного света. Таким образом, можно говорить о том, что иконописец пишет икону на золоте, то есть на свете, и писание совершается появлением всепроникающего божественного света, богославлением, освящением иконы, то есть творения. И так можно провести параллель между актами сотворения иконы и божественного творения мира — в обоих случаях перед творением уже присутствует несотворенный божественный свет и акт совершается богославлением, освящением (Florenszkij 92).

Если золотой фон изображает что-то в первом, традиционном смысле этого слова, это именно небо или солнце — по мнению Флоренского, их просто нельзя изобразить другим способом, чем этим абстрактным цветом (Florenszkij 82). И действительно, хотя естественный цвет неба, голубой, появляется довольно часто на иконах, он выполняет другую роль. Голубой „означает божественную премудрость, обнаруженную посредством жизни, духа или дыхания Божия; он есть символ духа истины” (Флоренский 6-9), и появляется на очень важных местах, как, например, хитон Христа на „Троице” Рублева. Но нельзя говорить о том, что голубой цвет был бы равноправным с золотым или белым цветами, или что эти три краски имели бы то же самое значение и ту же самую функцию, то есть были бы взаимозаменяемыми, как в системе Белого. Таким образом здесь возникает если не противоречие, но все-таки явное расхождение между двумя системами, в первую очередь, в функции и степени важности разных цветов.

Свет и тем самым золотой цвет чаще всего появляется в романе в форме золотых лучей, которые выпускаются столяром и являются одним из важнейших, центральных символов *Серебряного голубя*:

... дико и грозно в избе; странно натягивается здесь воздух между предметами, как силы духовной некая ткань; и ткань светится, потрескивает: искры по комнате, трески сухие, бегут огоньки будто паук, светлую выпрядающий из себя паутину. Руки вверх бросает столяр, бормоча накликанья и слова: и снова прижимает руки к груди; вверх — вниз, вверх — вниз руки летают; будто от хворой его груди к цепким пальцам пристают света кудельные волосы: благоуханные, богоданные, благоуханные, богоданные волосы вырывает он из груди. ... глаза столяра, как зеленые злые отверстия, ведрами льют ... свет. ... луч вечерний, последний скромно протягивается в окошко и, свирепея, багровым бежит косяком на столе, не разберешь, что тут солнечный свет, и что тут свет столяровский — столяровская паутина молитв,

затканых солнцем и тьмой в один воздушный ковер ... душа столяра вытекает наружу паутинными нитями, светом, пламенем; вокруг рук его, вокруг его головы теперь — багрово-золотой круг ... (*Серебряный голубь* 310)

Можно было бы здесь цитировать целую главу „Деланье” — лирическое, стилизованное описание действия, происходящего в доме Кудярова ночью, продолжается до конца таким манером, практически повторяя некоторые основные мотивы. Но это не простое повторение мотивов: их новым расположением, группированием не только подчеркивается уже данная информация и углубляется созданная атмосфера, но и прибавляются еще новые ощущения. И постепенно расширяется показанное пространство — описание как бы следует за путем, по которому лучи света распространяются вокруг своего источника-столяра. А он стоит перед нами не только как бы с ореолом вокруг головы, но весь в свете, сам испуская из себя лучи — как Христос на иконе „Преображение Господне”, где становится видимым его божественное начало, то есть несотворенный, чистый божественный свет. О том, что здесь происходит преображение особого вида, свидетельствуют и следующие строки: „То уже не сожитель, Митрий Мироныч; то праведник, то великий пророк, из себя выкинувший пламя ... „ (*Серебряный голубь* 311)

Но разве это действительно тот же самый свет? Между пророком и богочеловеком оказывается большая разница. Лик, чистый божественный свет может появляться из-под лица пророка — но он сам не способен сотворить этого света, тем более, что этот свет по сущности своей является *несотворенным*. Если кто-то стремится к этому, тогда он делает нечто другое, чем просто претендует на место богочеловека. В описании „деланья” можно разделить две группы прилагательных, символов, мотивов, которые резко противоречат друг другу: мотивы, принадлежащие первой группе, свидетельствуют о том, что это свет доброго начала, а те, принадлежащие второй, явно показывают, что в действительности это не так.

С одной стороны, свет является „богоданным”, в избе „благоухание”, и сам столяр действительно появляется в „багрово-золотом” свете, с ореолом вокруг головы, как пророк или святой. Лучи связывают голубей, как вера, посвященность в истину, они имеют неотразимую власть. Само изображение этой силы, как „светов[ых] стрел” (*Серебряный голубь* 313) воспроизводит представление божественного света, который, как это было уже раньше упомянуто, чаще всего изображается именно золотой и белой красками, золотыми ассистами. То, что это именно *душа* столяра, все-таки внушает что-то благородное, какую-то одухотворенность. И то, что этот свет ничем не отличается от солнечного света, кажется, убеждает в благородном происхождении, в чистоте его — хотя подчеркивает и то, что он ни в чем не отличается от *сотворенного* света.

С другой стороны, большинство мотивов намекает на то, что столяр *сам* сотворяет этот свет, и вдобавок еще подчеркивается, что он имеет страшный вид, свет похож на паутину и он сам на паука. „Злые зеленые глаза” столяра; сеть, в которую жертва попадает против своей воли, и откуда только смерть может „освободить” ее (Дарьяльский так и решает в конце романа); черный паук, который скрывается в темном углу и терпеливо, невидимо ждет своих жертв; бегущие огоньки, напоминающие блуждающий огонек в болоте; таинственные „наклонения” Кудярова — все элементы, внушающие, что здесь

действует что-то демоническое. Страшный вид столяра опять же скорее напоминает волшебника, колдуна, языческого шамана. Вместо молитв слышны только наклонения — но повествователь говорит о них, конечно, далеко не однозначно:

... быстро он быстро колдовские бормочет невнятные речи; хрипло, клопоча, истекает из горла поток славословий; а ну-ка, прислушайся: какие такие слепнувший в блеске речи нашептывает столяр? Ты ужаснешься неизреченному, не смыслу тех многословий: ты ужаснешься бешенству их бессмыслей ... (*Серебряный голубь* 312)

То есть это и наклонение, и славословие, и бешеная и бессмысленная речь — и действительно, в „молитве” столяра появляются как и Бог и Богородица, так и бессмысленные колдовские слова. О том, что он может пользоваться своей властью для злых целей — и здесь снова вспоминается неприятное влияние „тяжелых глаз” в первом представлении столяра — свидетельствуют следующие слова:

... коль есть случай, пламенем этим Митрий Мироныч поджигает солому: руки сложит, пальцами изобразит острие и к тем копием заостренным пальцам страшная притечет сила, скопется, засверкает белым калильным огнем: видела однажды она [Матрена] как в глухую ночь из окна из заряженного силой столяровского пальца молния исходила и тукнул гром. (*Серебряный голубь* 311)

Молния, гром и огонь — символы мощной силы и атрибуты языческих богов: как, например, главного греческого бога Зевса, так и славянского бога Перуна. А сжигание, уничтожение урожая являются традиционными обвинениями против ведьм и колдунов. По всей видимости все эти негативные мотивы преобладают над другой группой положительных мотивов. Надо еще отметить, что присутствие светлых красок, то есть белой и золотой, не только уравнивается присутствием темных красок или мотивов несовместимых с ними, но и кажется, что они неразделимо связываются, и с другим цветом: с красным.

Серебряный голубь

Важнейшим „светлым мотивом”, в котором есть видимость совместного присутствия белого и голубого цвета, является именно имеющийся в заглавии романа серебряный голубь. В представлении этого таинственного символа сектантов наблюдается некоторая постепенность: сначала он появляется на совсем поразительном месте, и одно его существование становится известным: „... но что всего страннее, так это то, что на дубине его [Абрама] светилось оловянное изображение птицы голубя, ясное такое серебряное” (*Серебряный голубь* 60).

Конечно, естественной ассоциацией в связи с голубем является Святой Дух — символ так общеизвестен, что его нельзя пропустить, он всегда возникает первым из возможных значений и окрашивает другие смыслы. Это было бы так в любом тексте, даже если действие романа не началось бы на Духов День. Тем страннее, что этот общеизвестный символ появляется именно на дубине бродяги, которая, с одной стороны, дает опору усталому человеку, а,

с другой стороны, служит защитой, например, против собак — или против людей —, как оружие. Об этой необычности можно было бы и забыть — но в конце романа Петра убивают именно так, „собственной палкой” (*Серебряный голубь* 413), как бродячую собаку. Образ голубя с самого начала романа связывается с чем-то неизвестным, страшным, грозным и потенциально агрессивным. Вдобавок голубь только *кажется* серебряным — в действительности он из олова, из простого металла, который может казаться ярким, как серебро, но и серым тоже. Белый определяет значение серого цвета в следующем виде:

Если белый цвет — символ воплощенной полноты бытия, черный — символ небытия, хаоса ... Черный цвет феноменально определяет зло как начало, нарушающее полноту бытия, придающее ему призрачность. Воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность, символизирует серый цвет. И поскольку серый цвет создается отношением черного к белому, постольку возможное для нас определение зла заключается в относительной срединности, двумысленности. (*Священные цвета* 201)

Немного более детальное описание голубя появляется, когда читатель уже знает о существовании секты голубей, и описываются действия, происходящие в еропегинском доме ночью — но решить, богослужение ли это или же скорее черная обедня, шабаш ведьм, очень трудно. И образ голубя ни в чем не помогает в решении вопроса.

... из-под постели выдвинули потом тяжелый сундук; потаскали оттуда сосуды, длинные, до полу, из белого холста рубахи, кусок огромный голубого шелка, с на нем нашитым человеческим сердцем из красного бархата и с терзающим то сердце белым бисерным голубем (я с т р е б и н ы й у голубя вышел в том рукоделии клюв); тоже сосуды, два оловянных светильника, чашу, красный шелковый плат, лжицу и копие потаскали из сундука, в то время, как Иван Огонь наломал в еропегинском саду березовых прутьев и снес их в баню. (*Серебряный голубь* 100)

Сам голубь на этом рукоделии чисто белый — даже бисерный, нашитый на шелк. И прилагательное, и материал намекают на свет, на блеск. Сам шелк является голубым — как это было раньше упомянуто, в системе Белого голубой и белый практически взаимозаменяемые, равноранговые цвета и оба намекают на божественное начало; в иконописи это немножко по-другому, но и там оба эти цвета имеют позитивное значение.

А другая господствующая краска здесь именно красная — плат из красного атласа, красное бархатное сердце, голубь, терзающий клювом то сердце — все намекает на кровь, даже на текущую кровь, на жертву. Кровь и жертва, спасающая мир, сами собой не чужды христианской символике — в чем заключается явное различие, и что придает другую окраску этим мотивам, это именно *ястребиный* клюв голубя и то, что он *терзает* им сердце. Насилие стоит в резком контрасте с представлениями о Святом Духе, о Христе, с основными христианскими доктринами. В том, что Христос взял на себя жертву, всегда подчеркивается элемент свободной воли — у человека всегда есть возможность свободно решить, какой путь он выбирает. Чтобы построить что-то новое, надо разрушить старое, надо принести жертву — но в условном или в

отвлеченном смысле слова? Насилие, несмотря на то, что использовано для добрых целей, не преступление ли?

Ястребиный клюв — и прилагательное подчеркнуто самим повествователем — с этой точки зрения синонимичен с тканью золотой нити столяровской: оба могут намекать на то, что свободная воля существует только на одной стороне, на стороне этой таинственной, мощной власти, а верующие, сектанты под влиянием этой неотразимой силы, и в таком смысле не охотно присоединяются к секте, которая позже использует их до тех пор, пока они нужны. А это именно то, что происходит в случае Дарьяльского: „когда оказалось, что [он] неспособен выполнить предназначенную ему миссию, по указу Кудеярова его убивают” (Секе 93).

Как бы для того, чтобы еще больше запутать читателей, собрание голубей описывается с точки зрения сектанта, верующего, для которого это глубокое, мистическое, чисто духовное, иррациональное переживание:

А между ними тихонько в том, в золотом, в голубом в воздухе поворачивается с чашечкой масла молитвенник: два перста в масло опустит и начертание на лбу у кого-нибудь проведет; тот поднимет на него очи, та исподлобья взглянет — не теплом и не холодом, но силой и светом обольет и того и ту: уже вот тот, и уже та — и это, и это пресветлое уже лицо — за столом; все теперь восседают за столом в радуге седмицветной, средь белой, райской земли, среди хвой и зеленого леса и под Фаворскими небесами; некий муж светлый, преломляя, раздаёт просфоры; и глотают из кубка (не из чаши вовсе) вино красное Каны галилейской; и нет будто вовсе времен и пространств, а вино, кровь, голубой воздух, да сладость; они не слышат, как там, за стенами, колотушка заливается трелью, и как огненный страж защищает дверь от дракона — для них нет того, что не с ними, С ними — блаженное усение и вечный покой. Серебряный голубок, оживший на древке, гулькает, ластится к ним,. Воркует: слетел с древка на стол: цапает коготками атлас и клюет изюминки ... (*Серебряный голубь* 112)

Само собрание напоминает богослужение, или точнее причащение, а его описание икону „Тайная Вечера”. Господствуют светлые краски, положительные мотивы: „золотой, голубой воздух” — он как золотой фон иконы —, „пресветлое лицо”, „светлый муж”, „райская, белая земля”, „Фаворские небеса” — намек на Преображение Господне —, „седмицветная радуга” — которая символизирует семь таинств так же как „неразделимую связь между Богом и человечеством” (Evdokimov 33) и во всяком случае выражает единство, гармонию и универсальность. Фраза „будто нет времен и пространств” воспроизводит обратную перспективу иконописи: оба указывают на то, что изображенный материал не принадлежит земному миру, не подвергается земным, физическим, причинно-следственным законам, вне пределов естественного времени и пространства. В данный момент „красный дракон” — явный намек на Анти-христа, на Апокалипсис — для них не существует. Даже серебряный голубь оживается на время, и хотя он цапает коготками пока только красный атлас, это явный преобраз того, как он будет терзать клювом человеческое сердце. Этот момент тоже содержит в себе намек на апокалиптические представления и последующее за Апокалипсисом второе пришествие Христа.

При описании собрания сектантов, текст уподобляется гимну. Все элементы, мешающие гармонии, совершенству, остаются на периферии образа

— почти незаметны свиньи около еропегинского дома, глубокая грязь, читатель забывает, что честные люди не в глубине ночи собираются, тайно, в грязной бане, которая далеко не напоминает храм или святую святых. События рассказываются с точки зрения участвующего в действии лица, читатель практически не способен освободиться из-под его влияния — так же как и сектанты оказываются под влиянием столяра, в результате которого и в них происходит преобразование, похожее на изменение столяра, сектанты тоже изображаются как бы при помощи иконописных терминов:

А лица? Силы небесные, что за лица! Никто, никогда, нигде таких лиц не видал: не лица, а солнца; еще за час до того безобразные, грязные, скотские у них были лица, но теперь эти лица на все струят чистую, как снег и как солнце, ясную свою прохладу: а глаза — глаза опущены: воздух же — не воздух, а просто радуга; не молитва, — а переливы радуги воздушной. (*Серебряный голубь* 111-112)

„Вершиной” развития образа серебряного голубя все-таки является момент „настоящего” преобразования в доме столяра. Вся сцена является как бы вывороченным наизнанку Рождеством, где присутствуют столяр-Бог Отец-Иосиф, Матрена-Богородица и Петр-Иисус при рождении голубя-Святого Духа. Голубь все-таки появляется из тела — из сердца? — столяра, как бы сотворенный им — как золотые лучи, связывающие сектантов:

... грудь [столяра] обнажена — прозрачная, как голубоватый студень, тихо колыхается, а из груди, что из яйца, выклеивается птичья беленькая головка; глядь — из кровавой, вспоротой груди, пурпуровую кровушку точащей, выпорхнул голубок, будто свитый из тумана, — ну, летать! ... а голубок-то бросается к [Петру] на грудь; коготками рвет на нем рубашку, клювом вонзается в его грудь, и грудь будто белый расклеивается студень, и пурпуровая проливается кровь; смотрит Петр — головка-то не голубиная вовсе — ястребиная. (*Серебряный голубь* 344-345)

Опять же, с одной стороны, голубой и белый цвета, даже блеск ассоциируется с голубем — а с другой стороны, подчеркиваются ястребиный клюв и кровь. Сцена похожа на стихотворение Пушкина „Пророк”: мученичество, страдание, польное и в том числе больное преобразование нужны для того, чтобы что-то новое родилось — надо умереть, чтобы воскреснуть, неизбежно полное разрушение старого перед построением нового, нужен Апокалипсис перед вторым пришествием. Но что здесь происходит? Какое это воскресение? Кем является столяр: пророком истины или колдуном, заклинающим какого-то злого духа? Кто появляется? И почему он исчезает?

Вопросы трудные. С одной стороны, оживший голубь кажется творением столяра: он появляется из его тела, на наклонения столяра — что является как бы подражанием божественному акту творения при помощи слов. А потом он нападает на других присутствующих, расклеивает и захватывает их тела — подчиняет их таинственной власти, как и золотые столяровские лучи. Пределы индивидуума полностью разрушаются, происходит полное растворение, господствует иррациональность, присутствующие символически соединяются в одном теле. Вопрос только в том, сохраняется ли индивидуум именно через это растворение, происходит ли настоящее воскресение, или это полная и

окончательная потеря индивидуальности — то есть их тела охватываются и используются как маски какой-то силой злого начала, не владеющей сущностью, лицом. Само описание этого явления почти дословно совпадает с раньше цитированными строками статьи Белого:

И тогда расплываются мертвые их тела, омываясь будто туманной пеной, будто раскуриваясь дымом, и друг с другом сливаясь в сверкающий туман: и то не туман — в одно лучистое туман собирается тело: одно белое тело, сотканное из блистаний, явственно обозначается посреди комнаты; и в теле обозначаются, будто разрываются, глаза: далекие, грустные: безбородый, дивно юношеский лик, в белой, льна белее, одежде, и на той одежде золотые звезды; будто золотого струи вина пенятся, выются на его голове кудри и текут по плечам; а распластанной руки, между нежных, что лилии лепестки, пальцев, далекие грезятся звезды близкими: тихо блистают звезды вокруг пресветлого юноши — дити; голубиное дитяtko, восторгом рожденное и восставшее из четырех мертвых тел, как душ вяжущее единство — кротко ластится голубиное дитяtko к предметам; испивает дитяtko красное вино: пурпуровые уста великой посмеиваются любовью. (*Серебряный голубь* 345-346)

Глубоко пережитые, восхищенные слова. Две цитаты вместе — та из статьи *Священные цвета* и эта из романа — явно представляют образ Христа; правда, скорее Христа Страшного Суда, судящего о делах человечества, чем страдающего на кресте Спасителя. Кровавые пурпурные уста именно в таком контексте делают весь образ несколько спорным — элемент параллельный ястребиному клюву — но все-таки найти единоголасное решение вопроса на основе образа довольно трудно.

По-другому обстоит дело, если это явление исследуем через образы стояря и организованной им секты. Рассматривая, как смешиваются в их изображениях совсем противоречивые элементы, как присутствуют в них неразделимо цвета, намекающие на божественное и на противоположное ему начала, безвинность и демоничество, спорно, может ли явление действительно божественного начала быть связано с ними, доступно ли оно таким путем. Даже если предположить, что этот голубь в самом деле блестящий серебряный, а не просто серый, в данной форме попытка найти выход, решение вопроса защиты индивидуума, оказывается тупиком. Может быть, это не отказ от исканий трансцендентальных гарантий индивидуума — мистические, иконописные сцены описываются с такой чистотой, так восхищенно, что освободиться из-под их влияния просто невозможно, но нельзя забывать о том, что орнаментальная проза имеет теснейшую связь именно со сказом (Karancsy 131): повествователь меняет свои маски, его точка зрения часто отождествляется с точкой зрения разных характеров.

В итоге можно сказать, что употребление красок в романе во многом соответствует как символике иконописи, так и основным теоретическим принципам Белого, развернутым в статье *Священные цвета*. Но пока сама статья характеризуется однозначностью — насколько можно говорить об однозначности в случае настолько поэтического текста —, в романе *Серебряный голубь* намеренно сочетаются совсем противоречивые мотивы, подчеркивается амбивалентность значения разных цветов. В конечном счете, этот факт

приводит не только к горькой иронии, к пародизации теоретических принципов символики красок, изложенных в статье Белого, а также к пародизации самого символического миропонимания.

Пародийный характер текста подчеркивается и частыми сменами повествовательных масок. Это дает возможность сказителю показать события с противоречащих друг другу точек зрения, дать противоположные интерпретации. Однако, видимо, он сам не осознает что эти интерпретации взаимно исключают друг друга, не замечает „гротескный трагизм” (Секе 90) мира романа и своей странной „повествовательской позиции”. Читатель именно „наивностью” повествователя и методом сказа постоянно спровоцирован переосмыслить полученную информацию, искать позицию, превосходящую редуцированное знание сказителя. Суть этой позиции заключается именно в осознании двуликости явлений, „неотделимости друг от друга ... ценностей амбивалентной природы” (Секе 90). „И поскольку серый цвет создается отношением черного к белому, постольку возможное для нас определение зла заключается в относительной *серединности, двумысленности*” (*Священные цвета* 201 — курсив мой — А. Р.) — то есть серебряный голубь, осуществляя парафразу известной пословицы, „не все то серебро, что блестит”, к концу романа разоблачается как серый.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С. С., Флоренский, П. А., Алпатов, М. Н.: *Свет и цвет в иконе. Orosz ikon. Szöveggyűjtemény. Összeállította: Valerij Lepahin. Szeged: JATE Kiadó, 1989.*
- Белый, Андрей: *Серебряный голубь*. Москва: 'Художественная литература', 1989.
- Белый, Андрей: *Священные цвета. Символизм как миропонимание*. Москва: Издательство „Республика”, 1994.
- Белый, Андрей: *Эмблематика смысла. Символизм как миропонимание*. Москва: Издательство „Республика”, 1994.
- Evdokimov, Paul: *The art of the Icon: a theology of beauty*. Trans. Fr. Steven Bigham. Redondo Beach, Oakwood Publications, 1990.
- Жегин, Л. Ф.: *Язык живописного произведения*. Москва: Издательство Искусство, 1970.
- Karancsy László: *Ornamentális próza és tudatregény. A. Blok — A. Belij 100*. Debrecen: KLTE BTK, 1981.
- Секе Каталин: *Элементы „демонизма” в романе А. Белого „Серебряный голубь”*. *Dissertationes Slavicae. XIV. Szeged: JATE, 1981.*
- Силард, Лена: *Орнаментальность/Орнаментализм. Russian Literature XIX (1986) 65-78*
- Силард, Лена: *К проблеме специфики прозы Андрея Белого: юродство как ментальная основа повествования. A. Blok — A. Belij 100*. Debrecen: KLTE BTK, 1981.

- Силард, Лена:** *Русская литература конца XIX — начала XX века (1890-1917).* Budapest: Tankönyvkiadó, 1981.
- Успенский, Б. А.:** *Царь и самозванец: самозванство в России как культурно-исторический феномен. Художественный язык средневековья.* Москва: 1982.
- Florenszkij, Pavel:** *Az ikonosztáz.* Ford. Kiss Ilona. Budapest: Corvina, 1988.
- Флоренский, Павел:** *Иконостас. Богословские труды.* Москва: Издание Московской Патриархии, 1972.
- Флоренский, П., Соколова, М., Салтыков, А. А., Успенский, В. И.:** *Иконопись и живопись. Orosz ikon. Szöveggyűjtemény. Összeállította: Valerij Lepahin.* Szeged: JATE Kiadó, 1989.

Анализ стихотворения Бориса Пастернака
"Наша гроза"

И. КЛАУС

Пятым стихотворением в цикле "Занятие философией" в сборнике "Сестра моя — жизнь" является "Наша гроза". В противоположность с предыдущими заглавиями, которые обозначили определение абстрактных понятий философии творчества, заглавие "Наша гроза" предполагает одну более конкретную, жизненную ситуацию и появление лирического героя. В самом заглавии стихотворения заключено то природное явление, которое в мотивной структуре "СМЖ" имеет центральное значение. Мотив грозы в предыдущих стихотворениях книги был связан с творческим созидющим началом, и принадлежал к кругу тех мотивов, которые служили предпосылками рождения стиха. В данном стихотворении также можно наблюдать определенный последовательный ряд событий, вызываемых мотивом грозы. Смысловая общность элементов этого ряда проявляется в том, что они как бы являются своеобразными вариантами одного изначального типа события — жертвоприношения. В композиционной структуре стихотворения происходит замена сфер, сфера природных явлений заменяется описанием интерперсональных отношений, вследствие чего изменяется и функция грозы.

Местом действия является сад, внутри которого описывается пространство, обозреваемое с одного зафиксированного пункта. Исходным поэтическим образом стихотворения является следующее сравнение: *"Гроза, как жреца, созгла сирень | И дымом жертвенным застала | Глаза и тучи"*.¹ Необыкновенная экспрессивность образа объясняется высокой напряженностью между смысловым и образным пластом тропа. Противоположные по сущности стихии, огонь и вода, включены в одно сравнение на основе их мифологического сходства, так как оба они владеют очищающей силой. По ходу настоящей работы детально рассматривается, противопоставление этих двух стихий, поскольку оно служит основой не только для первого образа, но и пронизывает всю композицию стихотворения. Однако исходным импульсом для рождения этого сравнения является созерцательное восприятие одного данного природного явления: испарение влаги из перегревшейся почвы после

¹ В тропе *"дымом жертвенным застала глаза и тучи"* две фразеологические единицы *"тучи застали небо"* и *"слезы застали глаза"* связаны с помощью общего элемента (*застали*). Разрушение старых, существующих языковых единиц и затем создание совершенно новых конструкций из тех же фрагментов, свойственно синтаксису поэзии Пастернака. Этот прием играет особую роль и в этом стихотворении.

обильной летней грозы.² Дым растворяет контуры между разными сферами явлений, объединяет друг с другом небо и землю: смысляет пределы, разъединяющие мир человека и природы.³

На метонимическое присутствие лирического субъекта в строфе намекает слово "глаза". Глаз относится в поэзии Пастернака к одним из важнейших органов восприятия. Зрение оживляет пространство, приводит его в динамическое состояние, мир выходит из состояния неподвижности. Расплывчатые контуры, нечеткое восприятие действительности сопутствуют состоянию творчества. Это состояние на самом деле является ничем иным, как видеть возрожденным, первозданным зрением. Обновленная способность человеческих глаз, видеть с необычайной остротой дает возможность возникновению и сотворению новых соотношений в зрительно воспринимаемом мире. (см. *"Что в грозу лиловы глаза и газоны | И пахнет сырой резедой горизонт"*, в стихотворении "Сестра моя — жизнь"; или *"Когда любит поэт... | Глаза ему тонны туманов слезят | Он застлан..."* в стихотворении "Любимая жуть").⁴

Гроза в начале стихотворения появляется как агент действия, совершающий акт жертвоприношения, со всеми реквизитами этого события: *"как жрец сожгла сирень"*, *"дымом жертвенным застлала"*. Элементы языческой мифологии сопровождающие описание очищающей силы грозы и воды, встречаются в книге СМЖ не один раз.⁵ Однако описание ритуала жертвоприношения ассоциируется с одной идеей Пастернака, которая сопровождала его поэтическое мышление с ранних лет до позднего творческого периода. Основной предпосылкой творчества Пастернак считал готовность к самоотдаче в любой момент, и именно это мысль приобретает особое значение в дальнейшем ходе стихотворения.⁶

В поэзии Пастернака — подобно библейской метафорике — слово, речь, мысль, а также их носители образуют коррелятивные пары с такими началами как вода, дождь итд. Согласно этой системе соответствий вполне закономерно, что в последних двух строках первой строфы появляется орган артикуляции: "губы" и параллельно с этим воспроизводится древняя магическая исцеляющая функция слова: *"Расправляй губами вывих муравья"*. Таким образом, единство, созданное грозой между природным и человеческим миром, в

² Начальный образ стихотворения в статье Л.Д.Планка интерпретируется как настоящий огонь, вызванный грозой. (L.D. Plank: Pasternak's Lyric, Study of Sound and Imagery, The Hague, Morton 1966.)

³ Испарения влаги, размывающие контуры и пределы между разными сферами мира, наблюдается и в исходном образе стихотворения "Зеркало".

„В тюрмо испаряется чашка какао,
Качается толь, и — прямой
Дорожкой в сад, в бурелом и хаос
к качелям бежит тюрмо.“

⁴ Об особенностях поэтического языка Пастернака см. Ю.М.Лотман: Стихотворение раннего Пастернака. Ученые записки Тартуского Университета. Выпуск 236. 1969.

⁵ Текст стихотворения "Сестра моя — жизнь" вызывает ассоциации с народным языком: нп.: "вода заживает" (сказано о весенних наводнениях). Исходя из этого, мы можем прийти к выводу, что словосочетание "сестра — жизнь" связано с фигурой богини славянской мифологии, с фигурой Живы. В книге "СМЖ" в коннотации слова "гроза" часто присутствует какой-то языческий элемент. (см. А. Маймискулов: Стихотворение Пастернака "Сестра моя — жизнь", Studia Filologiczne, Filologia Roszijska. 31.12. 1989.

⁶ Тема жертвоприношения пронизывает все творчество поэта и становится основным мотивом позднего Пастернака. Идея жизни, как жертвы, разрабатывается в романе "Доктор Живаго" и ложится в основу композиции стихотворения "Гамлет". (см. K. Borrowsky: Kunst und Leben. Die Aesthetik Boris Pasternaks. Hildesheim — New York 1975.)

дальнейшем получает выражение и в мотивной структуре и в образной системе стихотворения. Непосредственная связь между дождем и разными заболеваниями, а также процессом исцеления обнаруживается и в других стихотворениях книги.⁷

Во второй строфе ряд образов, вызывающих представление чрезмерного изобилия воды вновь намекает на ассоциативные связи с библейским образом мирового потопа. Первые строки этой строфы воспроизводят представление о катастрофической, уничтожающей силе наводнения. Немоту ряда зрительных образов нарушают звуковые эффекты: *"звон ведер"*, *"бьется сто сердец"*. Ведро представляет собой первый элемент той мотивной цепи, который состоит из ряда сосудов, предназначенных для собирания воды, то есть на уровне топики из ряда реализованных сравнений, для которых исходным мотивным звеном служит фразеологизм бытовой речи *"льется как из ведра"*. В этой же строфе появляется слово *"канав"*, далее в четвертой строфе слово *"кадка"*. Эти предметы связаны между собой не только благодаря их формальному сходству, но и благодаря их состоянию и назначению. Они переполнены водой, и подобно грозе они становятся одновременно вместилищем, и источниками воды и живительной жизненной влаги, утоляющей извечную жажду земли.

В первую строку второй строфы вплетен еще один фрагмент из другой фразеологической единицы: *"сшибать шапку набекрень"*. Появлению синтаксического ядра этого фразеологизма (слово *"шапка"* в четвертой строфе) предшествует появление образов сходных по форме сосудов, наполненных водой. В первой строке строфы слово *"шапка"* заменяется словом *"ведро"* благодаря их формальному сходству. В поэтике Пастернака формальное сходство вещей представляет собой существенную особенность, которая содействует метаморфозе. Хотя в этом стихотворении образы, связанные со словами *"ведро"* — *"канав"* — *"кадка"*, являются реализацией фразеологизма *"льется как из ведра"*, они в то же время перетерпевают качественное изменение. Появление четвертой строфе неиспользованного ранее синтаксического элемента (*"шапка"*) позволяет при обратном чтении интерпретировать образ *"сосуд"* как синонимы метафоры *"шапка изобилия"*. Таким образом их скрытое, внутреннее сходство открывается как в линейном, так и обратном чтении текста. На смысловое и функциональное сходство между дождем и сосудами, превратившимися с помощью ливня в земные источники воды, намекает вопрос в второй строке: *"О, что за жадность: неба мало?"*⁸

Органическая связь между льющейся дождевой водой и между ритмом пульсирующей жизни утверждается в третьей строке второй строфы: *"В канаве бьется сто сердец"*. В поэзии Пастернака нередко проявляется закономерность, согласно которой биологический ритм человеческой жизни как бы

⁷ См.: *"Сестра моя — жизнь и сегодня в разлив / Расшиблась весенним дождем обо всех"* в стихотворении *"Сестра моя — жизнь"*. Иногда целительная сила дождя обозначает начало жизни другого качественного ранга: *"И вдруг нахнуло выпиской / Из тысячи больниц"* в стихотворении *"Дождь"*.

⁸ Этимология слова *"жадность"* по словарю Даля: жадать, жадать — 1.хотеть пить 2. сильно желать, хотеть, волить; *"жажда"* -1. позыв к питью, потребность пить, 2. стремление, сильное хотение; *"жадный — жаждающий"*, 1.(стар) жаждущий пить, 2.(ныне) ненасытный, падкий на что, на пищу, на богатство См.: В.Даль:Толковый словарь. том 1. Москва, 1935. стр.4539-540.

передается природным явлениям.⁹ Образ брызгающих дождевых капель является первым звеном новой цепи формальных и функционально-смысловых гомологий в произведении. Это цепь пронизывает всю систему образов стихотворения воссоздающих, явления природной сферы, и постепенно проникает в человеческий мир не разграничивая при этом эти две разные пространственные сферы.

В третьей строфе появляются слова, принадлежащие к мотивам болезни и перенапряженного жизненного состояния: "яблѣ", "хмель". Далее запас этих слов расширяется ("хобот малярѣйный", "нарыв", "у них расстрескались уста"). В контексте стихотворения они интерпретируются как синонимы мук творчества. В этой связи знаменательно появление мотива "защитающей оболочки" и его "повреждения". Эти мотивы возникают в дальнейшем ходе стихотворения и постепенно приобретают важную роль. Такой оболочкой является эмаль покрывающая ведро, и функционально гомологическим вариантом такой оболочки является в этой же строфе в четвертой строке "альмазный хмель" на душе яблѣка. Далее человеческая кожа (в 5-ой строфе) "...сюда вот, изувер, | Где роскошь лета розовой": потом блуза (в 6-ой строфе) "Сквозь блузу заронить нарыв": и последним элементом этого мотивного звена является "черешенная кора" (в 7-ой строфе). Мотив "ранения", "повреждения внешней", "защитающей оболочки" является одним из повторяющихся семантических элементов стихотворения. Повторение этого семантического элемента приобретает особую роль, поскольку акт инициации совершается путем ранения. Именно с помощью инициации лирический субъект оказывается, по сравнению с предыдущим состоянием, в новом бытийственном статусе, который служит изначальной предпосылкой рождения стиха.

Мотив грозы претерпевает изменение в четвертой строфе. Здесь она уже не является агентом действия, как в начале стихотворения. Гроза становится объектом действия: "У кадок пьют еще грозу". Изменение в грамматической функции слова соответствует концу грозы в сфере природных процессов. Льющаяся с неба вода переливается через край сосудов и, струясь через травинки, достигает конечного пункта своего пути: "И клевер бурен и багров | В бордовых брызгах маляров". После изменения функции грозы в пятой строфе появляется новый агент действия — комар. Комар играет ключевую роль в акте жертвоприношения, являющегося центром композиционного построения стихотворения. В то время, как исходный образ стихотворения, "гроза", воспроизводит сакральный характер жертвоприношения, — "укус комара", обозначающий в структуре стихотворения композиционный и смысловой переворот, является бытовой травестией сакрального ритуала. Лирическое "я" как будто намеренно предлагает себя в качестве жертвы, и затем после укуса сетует на озорство комара (см. 6-ая строфа). Значительная профанизация сакрального акта и шуточный тон его оценки, превращает сакральность инициации избранного человека в игру, и одновременно подчеркивает случайный, бытовой характер этого акта.

Случайность в поэтической системе Пастернака является закономерностью. "В художественной системе Пастернака два любых предмета, смежных в пространстве, могут оказаться связанными причинно-следственными отношениями.... В конце концов не существует таких событий, которые, имея разные причинно-следственные истории, не вступили бы во взаимодействие. Иначе по

⁹ См. например в стихотворении "Сестра моя — жизнь": "...любимая спит | Тем часом, как сердце плеча по площадкам, | Вагонными дверцами сыплет в стет".

Пастернаку, целостность мира была бы разрушена."¹⁰ Именно с этим связано тот факт, что в его поэтической системе лирическое "я" находится в состоянии постоянной готовности к самоотдаче. Основой этого лирического соотношения является непрерывное симбиозное сосуществование лирического субъекта с природой: *"Так жить, чтобы в конце концов | Привлечь к себе любовь пространства | Услышать будущего зов."*¹¹

Все таки несмотря на игровой тон описания ритуала акт жертвоприношения несомненно происходит. Обязательные реквизиты этого акта — боль, муки, кровь — появляются один за другим: *"Сквозь блузу заронить нарыв | ... | Всадить стрекало озорства, | Где кровь, как мокрая листва!"*.

Метонимическое присутствие лирического субъекта сохраняется в пятой и шестой строфе. Однако укус "комара", интерпретируемый нами как ритуал жертвоприношения, закономерно приводит к изменению лирического горизонта в стихотворении и точка зрения описания происходящего постепенно переклещивается со сферы природных процессов на сферу быта лирического героя.

В шестой строфе начинается развертывание нового фразеологизма, который в искаженном виде был включен в текст: Пастернак использует выражение *"заронить нарыв"* вместо "заронить искру" (т.е. совершить действие, влекущее за собой непредсказуемые следствия.)¹² Пропущенная часть фразеологической единицы ("искра") начинает функционировать самостоятельно, воспроизводя различные метафоры огня. Другими словами, фразеологизм реализуется в дословном прочтении, и мотив огня становится доминирующим элементом в дальнейших строфах.

В шестой строфе закончивается однако та цепь формально и функционально гомологических мотивов, которая началась во второй строфе с образа брызгающих дождевых капель. После появления этого образа следующим звеном цепи стала багровая головка клевера и разбрызганные на его лепестках капли воды, отражающие цвет этого растения (*"бордовые брызги"*). Вслед за этим появляется образ малины, а следующим звеном цепи, которое уже не принадлежит к сфере природных процессов является нарыв, как прямое следствие укуса комара. В конце цепи гомологий в шестой строфе эксплицитно высказывается слово *"кровь"* (*"кровь, как мокрая листва"*), которое уже с самого начала посредством акта жертвоприношения имплицитно присутствовало в тексте.¹³ С одной стороны к концу шестой строфы, с окончанием грозы и совершением ритуала жертвоприношения завершается цепь этих гомологий, с другой стороны точка зрения приближается непосредственно к лирическому субъекту, то есть из сферы природы переводится в мир человека. Здесь в структуре стихотворения наблюдается поворот, влекущий за собой ряд последствий.

В стихотворении строфы скомпонованы попарно и пары составляют отдельные единицы в структуре. Это обнаруживается не только в плане содержания но и в плане выражения. Первые две строки рифмуются с первыми

¹⁰ см.: И.П.Смирнов: Причинно-следственные структуры поэтических произведений. Исследование по поэтике и стилистике. Ленинград, 1972. На особую роль случайности в поэтической системе Пастернака первым обратил внимание Ю.Тынянов в своей знаменитой статье "Арханглы и повторы".

¹¹ См.: Борис Пастернак: Стихотворение и поэмы. 2. том Москва 1989. стр.74.

¹² См. Л.Д.Планк: Pasternak's Lyrik. 1966.

¹³ Об этом пишет Л.Д.Планк в ходе анализа стихотворения "Наша гроза". см.:Л.Д.Планк: Pasternak's Lyrik. 1966

двумя строками последующей строфы, в то время как третья и четвертая строки строфы создает рифмованную пару: "а б в в \ а б г г \ д е ж ж \ д е и и \...". Последние две строки стихотворения, образуя одну рифменную пару и повторяя ритмику предыдущих строк, соответствует концу стихотворения. Регулярное повторение рифменной структуры сохраняется до конца стихотворения.

До шестой строфы пары строф связываются не только рифменными и звуковыми структурами, но и их обрамленными конструкциями, которые отсутствуют во второй половине стихотворения. В 1-2-ой строфе такой рамкой является анафорическое повторение сравнения *"гроза, как жрец, сожгла сирень"*, в 3-4-ой и 5-6-ой строфах синонимия образов *"в эмали луг"* — *"в бордовых брызгах маляров"* (оба намекают на блестящую оболочку); и *"к малине..."* — *"мокрая листва"* создает эту рамку. После шестой строфы проглядывается изменение и в положении определенных звуковых структур. Д.Л.Планк анализируя звуковые структуры в стихотворении утверждал, что в 1-6-ой строфах симметричные звуковые структуры появляются в первой половине строфы, (как например *"гроза"* — *"глаза"*, *"в эмали"* — *"к малине"*), однако с седьмой строфы они переносятся во вторую часть строк (например *"мигрени"* — *"озареньи"*, *"жасмина"* — *"осьмина"*).¹⁴

В седьмой строфе сам лирический герой обретает голос. Образ грозы претерпевает еще одну трансформацию. Гроза после макрокосмоса появляется в сфере микрокосмоса, во взаимоотношении между лирическим героем и его возлюбленной. Таким образом, создается аналогия между явлениями природы и явлениями, происходящими в интерперсональных отношениях и одновременно в внутреннем мире человека: *"О верь игре моей, и верь | Гремящей вслед тебе мигрени! | Так гневу дня судьба гореть"*.

В следующей строфе соприкасаются уже части человеческого тела, лица и губы. До этого гроза соединяла друг с другом две далекие пространственные сферы, и комар стал посредником между миром человека и миром природы. Продолжая этот мотивный ряд женское начало, заключающее в себе энергии лета и любви, в стихотворении оказывается посредником и владеет оплодотворяющей силой. Оно (женское начало) исполняет своего рода медиаторскую роль между творцом и его стихами — плодами творческого процесса: *"Приблизь лицо и в озареньи | Святого лета твоего | Раздую я в пожар его"*

Передача энергии осуществляется посредством губ, что привносит изменения в состояние лирического героя, вступившего в контакт с энергией женского начала. Это пробуждает в нем творческое состояние, то есть готовность к словесной артикуляции происходящих в нем процессов. С другой стороны через это взаимодействие, лирический субъект передает окружаемому миру свою творческую энергию, и этим самым способность к артикуляции.

В стихотворении цветовые эффекты имеют большое значение. До девятой строфы особую важную роль получил красный цвет. Оттенки красного цвета пронизывают образную систему первой половины текста: *"бордовые брызги"* — *"малина"* — *"розовое лето"* — *"красная балерина"* — *"кровь"*. Просредством разных метафорических воплощений мотива огня еще ярче подчеркивается значение красного цвета во второй половине стихотворения. В девятой строфе однако, в отличие от предыдущих строф красный цвет вытесняется, преобладает белый цвет: *"жасмин"*, *"снег"*. До сих пор доминирующему в

¹⁴ См. Л.Д.Планк: Pasternak's Lyric. 1966.

тексте времени года, лету, противопоставляется зима; острому, свежему восприятию явы — состоянию полудрема: *"Я чую на губах тот снег, / Он тает на моих во сне."* По Пастернаку именно в полусонном состоянии обладает лирический герой наибольшей энергией. О непрерывности состояния жары говорит последовательное продолжение образного ряда связанного со словом "губы". Таким образом полусонное восприятие действительности является переходным состоянием и одновременно предпосылкой рождения стиха.

Стихи являются плодами эмоциональной переполненности и перенапряженности: *"Куда мне радость деть мою? / В стихи, в графленую осьмину?"*. Здесь опять возникает проблема, рассматриваемая уже со разных сторон; а именно могут ли стихи, рожденные самой природой, быть зафиксированными на бумаге, другими словами, возможно ли спасти совершенство мига для вечности.¹⁵

Обозревая весь композиционный ход стихотворения, стоит рассмотреть разные функциональные варианты мотива огня. Этот мотив переплетает текст стихотворения с начала до конца. Однако в первой части композиции реализуется один фразеологизм связанный с водой, а огонь становится доминирующим мотивом во второй части стихотворения, где реализуется фразеологизм "заронить искру". В процессе разворачивания композиционного хода встречаются параллельные грамматические структуры, включающие в себя метафоры огня. Первая пара метафор создается в первой части стихотворения, перед "творческим состоянием" лирического героя, а вторая пара — после того как лирическое "я" переходит в новый, творческий статус. Мотив огня первый раз появляется в первой строке стихотворения, как компонент исходного сравнения: *"Гроза, как жрец, сожгла сирень"*. Синтаксическая структура тропа выглядит следующим образом: S — P — O.¹⁶ В следующих строках метафоры огня содержат в себе намеки на болезненное состояние, на повышенную температуру, как на внутренний огонь. Гроза во второй части стихотворения, превращаясь из природной стихии в явление повседневности человеческого существования (гнев дня), становится страдательным объектом действия: *"Так гневу дня судьба гореть / Дичком"* — S — Pi. Следующая метафора, где снова встречается мотив огня, возникает во второй половине стихотворения, когда сам лирический герой представляется уже заряженным творческой энергией. Однако предпосылкой этого состояния явилась способность женского начала передать эту энергию: *"Приблизь лицо и в озареньи / Святого лета твоего / раздую я в пожар его!"* (S — P — O). Аналогичная предыдущему примеру синтаксическая конструкция появляется в последней строке стихотворения: *"Они (стихи) с алфавитом в борьбе, / горят румянцем на тебе"* (S — Pi), где субъектом происходящего являются стихи.

В первой части синтаксически параллельных структур, описываемых формулировкой S — P — O, субъект и объект в предложении отделяются друг от друга (строфа 1. и 8.). В первом тропе гроза *"сожигает"* сирень, а во второй лирический герой *"раздувает в пожар"* лицо возлюбленной. Во второй части

¹⁵ Увековечение момента, то есть преобразование мира в текст обозначает для Пастернака преодоление временных предел человеческой жизни. Об этом Б.Пастернак пишет в своем коротком наброске "Символизм и бессмертие". "...хотя художник, конечно, смертен, как все, счастье существования, которое он испытал, бессмертно и в некотором приближении к личной и кровной форме его первоначальных ощущений может быть испытано другими спустя века после него по его произведениям." (см.: V.V.Ivanov: Nyelv, mítosz, kultúra. Bp. Gondolat, 1984.).

¹⁶ S — субъект, P — предикат, O — объект, Pi — инструменталис.

параллельных структур, для которых можно дать формулировку $S — P_i$ (строфа 7. и 11), инструменталис описывает состояние субъекта, и корреляция $S — O$ здесь не обнаруживается. Структура, хотя формально состоит из трех частей, грамматически оказывается двухчленной. С появлением инструменталиса глагол движения теряет свое значение, а в это же время подчеркивается признак действия который становится более важным чем сама глагольная часть.¹⁷

Первый элемент анализируемых структур описывает природное явление. После этого, параллельно с изменением субъекта, происходит еще одна трансформация. Сфера описания из сферы макрокосмоса переходит в мир микрокосмоса ("гроза" — "гнев дня"). В композиционном центре стихотворения роль грозы передается лирическому герою, которого в конце произведения вытесняют стихи ("гроза" — "я" — "стихи"). Таким образом, происходит переход в творческий статус существования, который обозначает начало жизни другого качественного ранга, описываемый схожей формулой Пастернака: "жизнь стихом".

Синтаксический анализ тропов подтверждает, что в смысловой системе стихотворения аналогичные и односущностные процессы совершаются в сфере макро- и микрокосмоса. Они могут быть интерпретированы как инварианты ритуала инициации. Общей сущностью этих процессов является некое энергетическое взаимодействие, то есть непосредственное соприкосновение, вследствие чего совершаются качественные изменения. Первым событием такого рода в стихотворении является гроза. Энергия, излучаемая ею вызывает изменение в состоянии макрокосмоса. Затем активность грозы как будто перепоручается насекомому ("укус комара"), и он (комар) как агент действия, выводит лирического героя из позиции созерцания. Это повторяется в седьмой строфе, где гнев, отождествляемый с молодым диким побегом, теряет свою исходную силу. Такое же изменение совершается и в отношениях между лирическим героем и женским началом (см 8-ую строфу), где предпосылкой активности лирического героя явилась эмоциональное переполненность возлюбленной. Передача энергии происходит еще раз, и на сей раз между поэтом и стихами. Стихотворение, рожденное природными явлениями, должно бороться за свое существование: *"У них (стихи) растрескались уста | От ядов писчего листа. || Они с алфавитом в борьбе, | Горят румянцем на тебе."*

Поэт и его стихи представляют собой равноправные элементы сферы природы. Стихи сами переживают муки творчества (рождения), в результате чего становятся схожими с поэтом. В конце произведения стихи, вытесняя поэта из текстового пространства, обретают самостоятельное, независимое существование. Между миром и текстом ставится знак равенства. Лирическое "я" к концу стихотворения совершенно исчезает из текста, его заменяет слово.

¹⁷ см.: Krystina Pomorska : Themes and Variations in Pasternak's poetic. Lisse, 1975.

Борис Пастернак: *Определение творчества*
(анализ стихотворения)

Т. НЯКАШ

"Самое ясное запоминающееся и важное в искусстве есть его возникновение и лучшие произведения мира повествуя о наизумительнейшем, на самом деле рассказывают о своём рождении."

Охранная грамота, II.7.

Цитата, взятая из *Охранной грамоты* и служащая эпиграфом нашего анализа, основной функцией искусства называет отражение своего генезиса. Таким образом, результат творчества не отпадает от акта творения в его процессе. Они вечно сосуществуют, как сосуществовали в мифологии поэзия, философия и религия в архаических культурах. В цикле (*Занятие философией*), где помещается анализируемое нами стихотворение, Пастернак с особой сознательностью стремится создать мифологическое единство поэзии и философии.

В самом заглавии стихотворения находит своё выражение внутренняя потребность поэта в философском ракурсе рассматривать сущность творчества. Философский подход к любой проблематике предполагает определённую безличность в формулировании, главным образом, если речь идёт о специальной форме философского текста, об определении (=definitio). По крайней мере этого ждёт читатель. С другой стороны, читательское ожидание здесь не останавливается, потому что понятие стихотворения предполагает позицию лирического Я, его оценочное мнение о внешнем или внутреннем мире; значит, стихотворение как таковое представляет собой определение позиции лирического Я в художественно оформленном тексте чувственным образом. Здесь мы становимся свидетелями того, каким образом эти два стремления сочетаются для того, чтобы создать единство чувственной безличности.

Стихотворения с целью определения в цикле *Занятие философией* есть три: *Определение поэзии*, *Определение души* и *Определение творчества*. Каждое из "определений", в зависимости от предмета вырабатывает и выбирает свою собственную форму. В *Определении поэзии* понятие поэзии поддается определению через ряд синтаксических структур, в которых

между основными членами предикативной конструкции ставится знак тождества¹:

*Это — круто налившийся свист,
Это — щелканье сдавленных льдинок... (и т.д.)*

Указательное местоимение до конца сохраняет отвлечённый, неопределённый характер понятия и в то же время служит связью между центральным понятием и чувствительными элементами стихотворения. Таким образом, отвлечённое понятие принимает формы сочетаний рядов природных явлений и культурных ссылок. В этом "определении" лирическое Я не изображается, оно грамматически исключается. Само стихотворение, конкретное воплощение понятия поэзии, представляет собой ряд чувственных восприятий. Стихотворение *Определение души* "выбирает" диалогическую форму, в отличие от первого стихотворения цикла лирическое Я вмешивается в ход действий: оно предостерегает (*оглянись*), выражает сочувствие :

*Узнаешь ли гнездо своё, птенчик?
О мой лыст, ты пугливей щегла!*

и наконец утешает. Этот квази-диалогический принцип воспроизводит средневековый поэтический жанр спора с душой, самым ярким примером которого, пожалуй, является *Спор сердца и тела Виййона (Le débat du coeur et du corps de Villon)*. В современной интерпретации средневекового поэтического жанра чувственные элементы чередуются с полемикой; восклицаниями, вопросами и рефлексией. В старинном варианте этого жанра различная природа сердца и тела — мотивированная средневековым теологическим мировоззрением — требует формы диалогической. У Пастернака полемика, высказывания следят за процессом порыва и возвращения души; квази-диалог поддерживает природную связь с отдаляющейся душой. Взор лирического Я, следящий за орбитой души, одновременно есть взор самосозерцания; именно эта зеркальность вызывает диалогичный принцип, через который развёртывается история души.

По сравнению с предыдущими "определениями" стихотворение *Определение творчества* сочетает две тенденции. Оно рисует картину (сохраняя характер состояния динамики) процесса творчества; и в то-же время описывает его историю.

В начале стихотворения понятие творчества, творческого процесса олицетворяется. "Оно" — есть подлежащее первых двух строф. Это вырывающееся перед нами "лицо" характеризуется своими поступками и "оно" в своей неопределённости есть и субъект и агент творческого процесса и сам творческий процесс. Его первый жест был направлен на самого себя, оно распахнуло отвороты рубашки; этот нарцисстский жест обращает внимание на действующее лицо, как на центральное явление. Оно волосато, и сравнивается с торсом Бетховена. Торс Бетховена метонимически воспроизводит интерьер салона или кабинета, где он выставлен может быть на пианино или на книжной полке. Эта деталь интерьера присутствует, как опредмеченная модель художника и таким образом — через сравнение вида

¹ Е. В. Падучева называет конструкции этого типа биноминативными предложениями, выражающими идентификацию. см. Падучева, Е. В.: Высказывание и его соотносённость с действительностью. Москва, 1985 стр. 171.

субъекта с композитором ("оно" как бы подражает Бетховену, как модели, прототипу художника) — следующие действия субъекта первой половины стиха сразу в начале связываются с творческим актом. Не менее ценно для нас осознание того, что, благодаря имени Бетховена в данном контексте, стихотворение является точкой пересечений трёх областей духовных интересов Пастернака, представляющих три этапа биографии поэта — по порядку: музыка, философия и поэзия². Намёк на музыкальное творчество в цикле находится в наиболее похожем и по структуре и по содержанию на анализируемое нами стихотворение, *"Определении поэзии"*. *"Это — с пультот и Флейт Figaro / Низвергается градом на грядку"*.³ Здесь музыка, музыкальный принцип прямо, непосредственно, с безудержной силой вторгается в сферу природных явлений. А в нашем стихотворении мы пока находимся в комнате, смена пространства происходит на границе второй и третьей строф. Одно замечание Цветаевой подтверждает интерпретацию Бетховена, как творческого образца: *"Бетховенское: Durch Leiden Freuden. (= Через страдание — к радости.)"* — пишет она характеризуя творческое поведение Пастернака⁴, и, несомненно, в пастернаковской эстетике страдание, мучение, жертвоприношение составляют единственный путь к творчеству. Достаточно упомянуть только предыдущее стихотворение цикла (*Болезни земли*). Музыкальный принцип во второй части, сочетаясь с трудностями артикуляции, завершает символику музыкальной темы. (Об этом ниже.) Борьба, противопоставление, поединок — вот, такие понятия ассоциируются с шашечной, и шахматной игрой и с персонажем "оно" в первых двух строфах. Нарцисстский жест, с другой стороны, является жестом самооткрытия. Отвороты рубашки, как препятствия отдаляются, показывается тело. Движение, направленное на субъект действия, сменяется движением направленным на предмет действия. Взаимное положение субъекта и объекта определяется действием субъекта: *"накрывает ладонью как шашки ..."*, оно занимает высшую позицию по сравнению с шашками. Рука, метонимически обозначена словом "ладонь", управляет шашками. Эти шашки, *"сон и совесть и ночь и любовь"* сменяются друг другом как одноранговые звенья цепи. В художественном мире Пастернака полуночь и ночь тесно связаны с творческим актом⁵. Это временный локус происхождения творческого акта. Совесть представляет собой нравственную обязанность побуждающую к творчеству. В своих эстетических формулировках Пастернак прямо отождествляет опредмеченное творчество, книгу, с живой совестью: *"Книга есть кубический кусок горячей дымящейся совести — и больше ничего."*⁶. Сон является таким психическим состоянием, в котором воплощена готовность к творчеству,

² "сам Пастернак готовился к музыкальному поприщу. Переход от музыки к поэзии составил драму его самосознания в молодые годы. Переход осуществлялся через философию." В. Альфонсов: Поэзия Бориса Пастернака, Ленинград, 1980, стр. 12. Альфонсов здесь охватывает три размера творческого развития поэта, и этим освещает биографическую мотивированность стремления поэта соединять эти три области в программном стихотворении, и именно в рамках цикла *Занятие философией*, которое могло бы служить девизом марбургского периода Пастернака.

³ Б. Пастернак: *Определение поэзии*, II/3,4

⁴ М. Цветаева: Световой ливень, in.: Сочинения, том второй, Москва, Худ. Лит., 1988, стр. 330.

⁵ О значении ночи в поэтике Пастернака см. J. Fagino: Введение в литературоведение. Katowice, 1980 том II.

⁶ Б. Пастернак: Несколько положений, in.: Об искусстве, Москва, Искусство, 1990, стр. 144.

потому что самосознание стирается. Все эти одноранговые шашки вместе с любовью составляют необходимые критерии, условия творчества. В ряду слов 4-ой строки 1-ой строфы повторяются звукосо сочетания "-он-, -но-, -ов-, со-".

"Сон и совесть, и ночь, и любовь оно."

Таким образом в морфологическом плане субъект и объекты действия помещаются на том же уровне, они одноранговые; чередование слова "и" и существительных, как и чередование односложных и двусложных существительных создаёт ритм белых и чёрных полей шахматной и шашечной доски. В конечном счёте в первой строфе изображается приготовление к шашечной игре; "оно" устраивается и ставит шашки (шашки берутся ладонью, когда переставляются). Эта готовность к игре вдруг превращается в боевую готовность в следующей строфе. Здесь происходит качественное изменение. Шашечная игра достигает бурного поворота, где законы игры дополняются новым законом. Доведь уже не равноранговый партнёр остальных шашек, а дамка, имеющая особые права⁷. Она может двигаться по диагонали не только вперёд, но и назад. Слово "доведь" закрывает процесс неизображённый, происшедший до сих пор: процесс "доведения", который заключает в себе борьбу и жертвы. Итак, "доведь" опредмечивает сознательное движение, направленное на конкретную цель, а следующая строка уже указывает на бессознательное, напряжённое психическое состояние действующего. Бешенство, воспроизводится и в предыдущем стихотворении цикла, в *Болезнях земли ("обрывки бешеной слюны")*, где оно обозначает трансное состояние космического типа. В нашем стихотворении *бешеная тоска* указывает на такое состояние души, в котором сосредоточиваются неизмеримые силы грозящие взрывом. Предчувствие взрыва является поворотным моментом, открывающим космический этап творчества. В повороте "преставление света" меняются местами два составляющих элемента словосочетания "светопреставление". Искривленный вариант, указывая на исходное словосочетание сохраняет его символический смысл, и в то же время приобретает более конкретное значение. На данном месте текста это слово производит семантический сдвиг по отношению к первой композиционной части стихотворения, субъектом которой являлось "оно". "Преставление света" — прекращает личностный характер всех действий, личность перестаёт быть центром света — агентом, управляющим предпосылками творчества, как игрок шашками — и в дальнейшем будет тем хронотопом, в пределах которого и в силу которого происходят все события. С другой стороны, этот поворот продолжает композиционно-семантический ряд "ночи", который идёт от четвёртой строки первой строфы, где ночь присутствует в ряду основных предпосылок творчества, до третьей строфы, где уже она, связанная с символикой светопреставления, является агентом развёртывания шахматной игры более высокого порядка художественного творчества. Преставление света в своём наиболее конкретном значении (если учитывать, что звуковой ряд с в е т имеет двойное значение: 1. лучевая энергия; 2. земля/ вселенная/ мир) указывает на то, что опускается ночь; на прекращение света, на будущее отсутствие его — конечно, всё это не без оттенка мифологической символики. Из основных условий творчества выделяется одно, чтобы стать вождём (полководцем) остальных — *"конноборцем"*

⁷см. комментарии самого Пастернака

над пешками пешими". Это совпадает с тем, что мы выше говорили по поводу снятия агента снабжённого атрибутами творческой личности. "Оно" уступает место чёрной доведи : ночи. С наступлением ночи наступает и бессознательное состояние бывшего агента творческого действия, значит ночь (преставление света) означает и ночь самосознания личности. Состояние космоса сливается с психическим состоянием человека и в третьей строфе, развёртывается в рамках сновидения, в мифических размерах Светопреставления.

Третья строфа стихотворения есть самая сжатая и нагруженная значениями. Каждое слово само по себе оказывается ключевым. И ещё раз отметим, что перелом между предыдущими и следующими строфами касается общего характера двух частей, так как вторая половина лишается деятеля и происходит смена виртуального пространства. Присутствующие детали сами вступают в контакт друг с другом, и создавая свою символику, придают этим этой строфе чисто онирический характер.

Сначала обратим внимание на двупольную систему: самая чувственно наглядная строфа строится вокруг двух имён. Имена Тристана и Изольды включаются в одну замкнутую синтаксическую единицу, которой управляет глагол "захлебнулась".

*"Словьём над лозю Изольды
захлебнулась Тристанова захолады."*

Имя Тристана создаёт в стихотворении широкий круг ассоциаций, большинство из которых реализуется в контексте этой строфы. Во первых именами Тристана и Изольды входит в стихотворение тема любви. Таким образом налаживается связь между первой и конечной строфами, где фигурируют слова "любовь" (одна из предпосылок творчества) и "страсть".

Тристан и Изольда — легендарные возлюблённые средневековой литературы — есть представители мужского и женского начал. Их фигуры тесно связаны с садом, поскольку их свидания происходят в большинстве случаев в саду. Они скрываются подолгу в лесу Мороа и там ведут настолько природное существование, что прямо становятся частью природы — место и свидетель их любви. С другой стороны, история Тристана и Изольды является частью западноевропейской рыцарской поэзии. Подобную ассоциацию подтверждает образ конноборца второй строфы (обозначая борца на коне, рыцаря, и шахматную фигуру коня). В фигуре Тристана, как рыцаря, переплетаются понятия любви и совести, относящиеся традиционно к рыцарским добродетелям и атрибутам рыцарской жизни. В средневековой истории трагический конфликт Тристановой судьбы состоит в борьбе любви (страсти управляющей судьбой человека) и совести (рыцарской преданности сузерену). Как мы видим, в образе Тристана в особом соотношении сосредоточиваются понятия, данные в начале стихотворения, как при игре вступают в связь шахматные фигуры. Схема рыцарской поэзии встречается в следах и в "Марбурге", где в экспозиции лирическое я выступает в роли отвергнутого трубадура, мученика любви (— *"я святого блаженной"*).

Третья тема, что содержит присутствующий образ Тристана — это тема творчества, как процесса, тема искусства. Как известно, Тристан с

детства владеет чудесной способностью петь, как птицы, как соловей⁸. Значит, он берёт пример самовыражения с природы. Эта особенная способность вполне присоединяет его к природе, и так он становится точно прообразом настоящего поэта, как это понимает пастернаковская эстетика, согласно которой искусство должно передавать *голоса жизни*⁹. Более того Тристан подражает пению соловья под действием страсти. Он так вызывает свою возлюбленную в саду на свидание от его мужа. В нашем стихотворении символично и творчески происходит посмертное свидание средневековых возлюблённых. Стихотворение Пастернака толкует историю этих литературных персонажей через проблематику артикуляции. Глагол "захлёбываться" обозначает физиологический процесс, происходящий в двух направлениях, при котором две силы борются друг с другом. Дыхательные мышцы стараются сдерживать жидкость или вредный для здоровья газ, текущие по направлению к лёгким. Совершенным видом этого же глагола уже уничтожается эта предельная позиция в пользу внешней силы. В переносном значении физиологическое явление объясняется испытанием какого-то сильного чувства. Такие выражения, как *"захлёбываться от радости | от слёз"* образно развёртывают этот переносный смысл, сочетая испытание сильного чувства с трудностью артикуляции. Речь идёт о том, что субъект отдаётся своему чувству в настолько сильной степени, что уже не способен управлять своими действиями, а сила его чувства управляет им, и сам субъект является просто местом действия, он прямо растворяется в нём. Глагол выступает в синтагме *"соловём захлебнулась"* и это может упоминать устойчивое словосочетание *"заливаться соловём"*, то есть говорить о чём-то с жаром, красноречиво. К этому относится и фигура Тристана, в котором запекает соловей. Он залит голосами природы. Скрещиванием двух устойчивых словосочетаний и добавлением к этому имени Тристана в единственном образе сочетаются ассоциации более артикуляции под влиянием сильной страсти, с трудом родившегося голоса, запекающего через Тристана, наполняющего последний вздох (*захолодь*) мученика любви песней. У сказуемого придаточного предложения есть ещё одно определение, *"над лозою Изольды"*. Загадочное словосочетание оправдывается не просто звуковой симметрией (*длоз — золд*) двух составляющих элементов, а тем, чему нас "обучают" *Уроки английского*. В этом непосредственно предшествующем циклу стихотворении воспеваются смерть Дездемоны и Офелии. Они изображены, подобно святым на средневековых картинах, со своими атрибутами, с ивой и с вербой (тип ивы). Смерть шекспировских героинь связана с ивой, так как Дездемона перед приходом Отелло поёт знаменитую "Ивушку"¹⁰, а Офелия

⁸"Vers le soir, dans un jardin, près d'une fontaine sous un pin, Tristan était assis sous un arbre et attendait l'aventure. Il déguisait sa voix comme quelqu'un lui avait appris il y a longtemps. Il imita le rossignol, le perroquet, le loriot et tous les oiseaux de la forêt. La reine Yseut écoutait. ...

Tristan connaissait plus d'une ruse: il les avait apprises pendant son jeune âge. Il savait imiter chaque oiseau qui vient ou habite dans la forêt. ... Tous les coeurs épris de violence étaient attendris en écoutant son chant." — "Tristan Rossignol" Le Donnei des Amants (la anonyme). in: Tristan et Iseut. Les poèmes français. La saga norroise, Lettres Gothiques, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1989. (перевод с древнефранцузского на современный французский)

⁹"Забыли, что единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас." Б. Пастернак: Несколько положений, in: Об искусстве, Москва, Искусство, 1990, стр. 144.

¹⁰ Пастернак сам перевёл "Отелло" и высоко оценил сцену "Ивушки". "Вот известная сцена ночного туалета Дездемоны с пением ещё более знаменитой "Ивушки" — верх трагической

падает в воду цепляясь за ветки вербы, ломающиеся под весом тела девушки. В *"Определении творчества"*, в соответствии с характером художественного образа (*"над лозой Изольды"*), выдвигается на первый план сам атрибут героини, а не действующий персонаж. Лоза, народное название разных типов ив, сцепляет имя Изольды с именами шекспировских героинь и обращает внимание на сходство судеб трёх женщин, которые без сопротивления, естественно отдали своё существо закону любви. Они, своей смертью вступая в *"бассейн вселенной"*, передают свою страсть вселенной¹¹ между тем, как вселенная успокаивает их боль окончательно. Подобную взаимную связь человека и вселенной соблюдали при анализе тропа *"соловьём ... захлебнулась Тристанова захолодь"*, который одновременно воспроизводит онемение последнего вздоха — так как *"захолодь"* обозначает холодный воздух, холодок, и метафорически замирающий вздох Тристана —, и тот момент, когда этот вздох заполняется жизнью, соловьиным пением.

Необходимо вернуться к понятию *"светопреставления"*, фигурирующему в искаженной форме в предыдущей строфе, чьё полное значение развёртывается здесь в третьей строфе. В своём христианском значении оно обозначает конец этого мира, но не в форме гибели, а в форме возрождения, обновления его. Светопреставлением достигается более совершенное состояние всего мира. В таком миропонимании существующая сфера бытия должна измениться, претвориться. При светопреставлении снова творится мир, нарушаются его закономерности и создаются новые. Процесс возрождения мира по сути совпадает с процессом рождения космоса, с которым сравнивается познавательно-творческий акт в теоретических взглядах Пастернака. На игровой доске качественное изменение происходит посредством превращения шашки в дамку, ведь с её выступлением, как уже было сказано, входят в ход игры новые законы. С другой стороны, шашечная игра превращается в шахматную, представляющую собой более сложную умственную игру, в которой число возможных ходов и возможных развёртываний намного больше, чем в шашечной игре. Перешагнув границу второй и третьей строф, мы начинаем ахать от удивления, замечая в какой беспорядок, в какое *"светопреставление"* мы попали. Выше уже отмечалось, что эта строфа выделяется большей степенью чувственности. Чувственность образа вообще характеризует поэзию Пастернака, по словам Аюша Силади вещи в стихотворениях Пастернака проходят некое чувственное преобразование¹². Здесь мы тоже становимся свидетелями того, как разные вещественные и природные элементы, вступая в контакт друг с другом, создают одно *"видение"*, предлагающее одновременно каждому органу чувств что-то для восприятия. В данной строфе пространство стихотворения перемещается в сад. В творчестве Пастернака сад представляет собой такой пространственный элемент, который и в своём единичном существовании имеет связь с пространственной целостью. Сад является метафорой жизни в её полноте. По словам В. Альфонсова Пастернак прибегает с удовольствием к образам

естественности перед страшными красками финала." Б. Пастернак: Замечания к переводам Шекспира in: Об искусстве, Москва, Искусство, 1990, стр. 182.

¹¹ Альфонсов пишет по поводу *"Уроков английского"*: *"трагический момент, когда от человека уходит суетность желаний, включая вчера ещё самое важное — любовь, когда душа открывается целому творению, и проникается вечностью"*. В. Альфонсов: Поэзия Бориса Пастернака, Ленинград, 1980, стр. 77.

¹² Szilágyi Ákos: Paszternák objektív lírája. in: Valóság 1979/7. 41-46.

"одомашненной", "пригородной" природы, потому что эти пространства символично выражают соединение человека и природы, микрокосма с макрокосмом¹³. Стоит обратить внимание на то, что в строфе преобладают обстоятельства места и слова, выражающие разные определённые локусы: *"в саду"*, *"из погреб"*, *"со льду"*, *"над лозою"*. Изображенное пространство раздроблено на маленькие пространства, которые вступают в контакт друг с другом в динамике строфы, важнейшим приёмом которой является слияние разных органов чувств: видения (*лёд*, как отражающаяся поверхность со звездами), слуха (*разахались*), обоняния и ощущения вкуса (*благоуханно*), и осязания (в ощущении холода: *погреб*, *лёд*, *захолодь*). Все эти элементы (за исключением *захолоди*) сосредоточены в первом двустишии:

*"А в саду, где из погреб, со льду
Звезды благоуханно разахались"*

Динамика осуществляется следующим образом: происходит процесс открытия, пространство приходит в движение; звезды, части небесной сферы, выливаются из погреб, из земной сферы в форме звука и благоухания. Соприкосновением земной и небесной сфер пространственная целостность мироздания становится доступной органам чувств. Образ дополняется звуковым эффектом. Глагол *"разахались"* передаёт усиление интенсивности звука, таким образом, он вступает в связь со словами стихотворения, выражающими взрыв накопленных энергий (*"накопленный"*, *"кипящее"*, *"страсть"*, *"вопли"*). Выход из погреб звёзд упоминает тайну воскресения, выхода из гроба, из-под земли, и этим указывает на светопредставление, без которого не быть мировому воскресению. Мифологическое мышление существенные повороты бытия часто изображало через резкое изменение пространственных отношений, переменой мест небесных тел, как например в Откровении Святого Иоанна Богослова, где звёзды падают с неба¹⁴. Удивление, выражающееся аханием, направлено на акт возрождения. В одном глаголе присутствуют два значения: индукция движений и удивление этому. Это невольное удивление означает возникновение силы осознающей самого себя, то есть возникновение самосознания. Как мы видим, в этой строфе сосуществуют понятия гибели и рождения, они прочно и неразделимо связаны. И если в этом безлюдном пространстве являются призраки Тристана и Изольды, то из-за того, что они умерли, как влюблённые, и воскресли в литературе, как символы вечной любви, более того, как символы загробной любви. В концепции оперы Вагнера всеохватывающая любовная страсть приравнивается к смерти, будучи одноранговыми, как силы. С этой точки зрения концепции Пастернака и Вагнера совпадают. Из статьи Сузан Сонтаг¹⁵, разбирающей оперу "Тристан и Изольда", выясняется, что в вагнеровском варианте кельтской легенды герои умирают не под влиянием внешних

¹³ Об этом подробнее В. Н. Альфонсов: *Поэзия Бориса Пастернака*, Ленинград, 1980. стр.90-91.

¹⁴ *"И когда он снял шестую печать, я взглянул, и вот произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно, как власяница, и луна сделалась как кровь. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрясаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои."* Откровение Святого Иоанна Богослова 6. Строки Пастернака, противоположной движению звёзд библейской цитаты динамикой, одновременно воспроизводят сцены светопредставления и освобождения из гроба.

¹⁵ Susan Sontag: *Wagner vizei.* (ford.: Pándi Marianne) in: *Magyar Lettre Internationale*, 1993-94 tél 5-9. old.

враждебных обстоятельств и случайностей; их желание умереть следует из природы любви. Любовная страсть освобождает от связанностей и разрушает личность. Герои Вагнера со страстью стремятся к обмороку. Сонтаг характеризует последние слова Изольды, как описание процесса потери сознания и акцентирует внимание на то, что в произведении есть много арий, прославляющих власть ночи. Любовь у Вагнера как у Пастернака относится к силам, стоящим выше личности.

Но Пастернак превосходит категорию любви: *Когда мы воображаем, будто в Тристане, Ромео и Юлии и других памятниках изображается сильная страсть, мы не дооцениваем содержания. Их тема шире, чем эта сильная тема. Тема их — тема силы. Из этой темы и рождается искусство.*¹⁶ Этот ход мыслей дословно совпадает с концепцией *Определения творчества* и переведёт нас к последней строфе, обобщению стихотворения, где заключается процесс онтологизации понятия творчества. От интерьера комнаты и от шахматной доски, через сад сна мы пришли к царству силы. По своему синтаксическому устройству эта последняя строфа проще чем предыдущие. Предложение начинается с подлежащего и представляет собой легко расчленяемое отождествление. Составляющие предыдущую строфу элементы, сад и звёздное небо через отождествление абстрагируются:

*И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мироздание — лишь страсти разряды,
Человеческим сердцем накопленной.*

Всё, что в предыдущем представлялось как природный, культурный или космический предмет (сад..., Тристан..., звёзды) теряет свой изначальный ценностный статус, и обнаруживает своё голое физическое существование. Термины физики (кипение, разряд, накопление) сосредоточивают наше внимание на присутствии силы, действующей в форме тепловой, кинетической и световой энергии. Однако пространство не лишается всего органического, а наоборот: превращается в один организм, центром которого является человеческое сердце. (В следующем стихотворении цикла (*Наша гроза*) продолжаете семантический ряд сердца, передающего биологический ритм жизни природным явлениям: *В канаве бьётся сто сердец.*) Страсть из психической категории переходит в физиологическую, как посредник энергии сердца; и в физическую, как в разрядах освобождающаяся сила (*страсти разряды, человеческим сердцем накопленной.*). Эту силу, которая возрастая способствует целому бытию через страсть и является бытийной основой поэтического космоса Пастернака, Victor Terras отождествляет с высшей степенью *élan vital*¹⁷.

Предыдущие выводы ведут нас обратно к вопросу артикуляции. Выше мы сказали, что трудности артикуляции составляют главную проблематику творчества, но не уточнили это понятие¹⁸. Как оказывается, для Пастернака, поэта артикуляция творческого голоса не обозначает членораздельное выражение личности (как мы видели, творческая сила превосходит лич-

¹⁶ Б. Пастернак: Охранная грамота II.7.

¹⁷ V. Terras: B. Pasternak and Romantic Aesthetics in: 42-56.

¹⁸ О значении артикуляции в поэзии XX-ого века см. J. Farino: Введение в литературоведение. Katowice, 1980 том II. стр. 107-148.

ность), и находится очень далеко от искания "цивилизованной" речи. Единица артикуляции творческой есть не слово, а шум, пение *соловья*, *вопли*, *свист*, *щелканье*, *хохот*, *звон ведер*, *треск* — то есть всё, что обычно причисляем к неартикулированным голосам. Поэтому усилие поэта направлено не на создание слова или смысла а на то, чтобы он мог выдержать огромную силу нечеловеческих голосов и присоединиться к ней. Таким образом творческий процесс осуществляется с помощью обратного артикуляции (в обычном смысле слова) процесса.

**Стихотворения Степана Пехотного
(Смена масок переводчика и поэта)**

К. СЕКЕ .

Первые стихи Иштвана Баки (1948-1995), недавно умершего венгерского поэта, вышли в начале 1970-х годов. Для его поэзии характерно воспроизведение „чужих” экзистенциальных положений и соприкосновение лирического „я” с „чужими” творческими сознаниями. В ранней лирике Баки „чужие голоса”, воспроизведённые с интонацией, напоминающей балладу, превращающиеся позднее в маски, связаны с потерями, нанесёнными венгерской истории, с подавленными, бессмысленными бунтами, концентрированными в символе „капитуляции”. В этих стихотворениях имитируются голоса из массы, из коллективного, национального прошлого: голос участника крестьянского бунта Дожи из XVI-го века, голос неизвестного проповедника и голос защитника пограничной крепости из времён турецкого ига. Кроме них в этих же стихах появляются и громкие имена из венгерской литературы — как „чужие голоса”: Петёфи, Вёрёшмарти и Ади. Эти голоса отражают коллективистскую традицию венгерской поэзии, называемую финитизмом, трансформируемую в стихах-плачах и стихах-проклятиях Вёрёшмарти и Ади. Финитизм — это видение коллективной смерти нации, исчезновения венгров как чужого тела в Европе — это видение апокалиптических катаклизмов внутри исторической судьбы без надежды на обновление, выздоровление, на Второе Пришествие. Финитизм — это всеобщая депрессия, точнее: клаустрофобия, страх замкнутости в свою историю. В поэзии Иштвана Баки переосмысление этой традиции финитизма доминирует до 1983-го года, вплоть до появления сборника под названием „Дёблинг”.

Иштван Бака был прекрасным переводчиком русской поэзии. Первый сборник его переводов вышел в 1986 году; он переводил стихи ленинградского поэта, Виктора Сосноры. Бесспорен факт, что благодаря переводческой деятельности поэзия Баки качественно обновилась, не случайно критики писали о нём, что „между поэтом и переводчиком в творчестве Иштвана Баки обнаруживается такая тесная связь, которой никогда ещё не бывало в истории венгерской литературы”. В рамках данной статьи мне хотелось бы писать именно об этой тесной связи, о своеобразном сотворчестве поэта и переводчика. Мне кажется, что эта связь имеет определяющее значение для этой поэзии, в результате чего стихотворения Баки обладают не только венгерским, но и русским культурным кодом, и это действительно уникально в истории венгерской поэзии. Этот условный русский культурный код можно обнаружить и в его цикле „заветы Степана Пехотного”, который воплощается в мистификации роли и маски переводчика.

На естественное функционирование этого условного культурного кода указывает и тот факт, что в поэзии Баки, начиная с 1986 года, учащаются мотивы, заимствованные из переведённых стихотворений, и наоборот: в его переводы встраиваются основные мотивы собственной лирики. С этой точки зрения на его поэзию основополагающим образом повлияли стихи Виктора Сосноры, Арсения Тарковского, Владислава Ходасевича и Иосифа Бродского. Несмотря на то, что Бака переводил ещё и Пушкина, Бунина, Мандельштама, Гумилёва, Пастернака, Цветаеву и других, эти поэтические миры оказали мало влияния на его лирику. Точнее: скорее всего некоторые элементы их биографии, хрестоматийные лейтмотивы как нечто „общее русское” всё-таки оставляли отпечаток на его стихах, как часть того стилизованного, олитературенного образа России (и Петербурга), который является стилистическим локусом цикла стихотворений Степана Пехотного.

Маска в поэзии как таковая, как возможность умножени „я”, осознаётся Бакой при переводе стихов Сосноры. Понятие маски в поэзии Баки не сводится к понятию маски, например, в поэзии Пессон; эти маски не гетеронимы, они воплощают некие культурные коллективные архетипы, как и русской, так и венгерской поэзии, они символизируют некую безличную модель судьбы; они маниакально монологичны, с ним невозможно установить диалогическую связь. К сборнику переводов стихотворений Сосноры Бака написал послесловие, в котором он объясняет, почему ему так близки маски лирического героя Сосноры: „Соснора создаёт „историю жизни” Бояна Слова о полку Игореве и как бы пишет его песни...” „Боян Сосноры принимает на себя ответственность говорить от имени коллектива, но его слова не доходят до людей, поэтому он одинок, не находит себе ни достойного друга, ни достойной его любви женщины: вместо домашнего очага ему достаётся лишь временное убежище в кабаках.” Между прочим, Бака акцентирует в связи с стихами Сосноры следующее: „Соснора продолжает наилучшие традиции петербургско-ленинградской лирики таким образом, что прибавляет к ней своё терпко-гротескное видение.” И в конце послесловия Бака отмечает: „Соснора находит такую маску, которая почти полностью совпадает с лицом.” Сам Бака ту маску, которая почти полностью совпадает с лицом, находит в двух образах: в образе Степана Пехотного и Бедного Йорика (он написал несколько монологов от имени шекспировского персонажа). В обеих этих масках периферийное экзистенциальное положение воплощается через гротескный жест самообнажения, который является остранным вариантом романтического жеста самораскрытия. Источниками стихотворений Степана Пехотного можно считать Бояна Сосноры и мистификацию венгерского поэта, Шандора Вёреша „Психэ”, вымышленные стихотворения неизвестной венгерской поэтессы XIX века.

Цикл стихотворений Степана Пехотного Бака завершил за 2 года до смерти, будучи уже тяжело больным, в 1993 году. На самом деле он хотел дать некое гротескное суммирование своих творческих исканий, поэтому свой цикл он назвал: „Заветы Степана Пехотного”. Это название было напечатано на двух языках, на венгерском и на русском, как и названия стихотворений. Суть мистификации заключалась в следующем: Бака сказал, что достал ещё неопубликованный текст стихов одного русского поэта, бывшего зека, распротранявшийся до сих пор лишь в самиздате, и сделал перевод. Поэтому он, как правило, и давал названия стихотворений на языке оригинала. Редакторам толстого литературного журнала, куда Бака послал свои переводы, не показались странными даже имя и фамилия неизвестного русского поэта: видимо, не

зря русский язык изучался в Венгрии в школах в течение 8 лет. Степан Пехотный — дословный перевод имени и фамилии Иштвана Баки. Уже в жесте перевода собственного имени скрывается определённая амбивалентная напряжённость: с одной стороны, в интерпретации мистификации как иронической саморефлексии, а с другой — вместо акцентирования „оригинальности” квазиматериала, акцентируется как нечто оригинальное — перевод. Фамилия Баки (Бака — по-русски: пехотинец, рядовой) в „венгерских стихах” также является лейтмотивом, символизирующим уже упомянутое периферийное экзистенциальное положение лирического „я” — рядового, плебея — это же значение персонифицирует он и в своём русском alter ego — в Степане Пехотном.

„Заветы Степана Пехотного” состоят из трёх тетрадей. В первую тетрадь собраны ранние стихи Баки, написанные на русскую тематику, во второй тетради помещены стихи 1991 года, а в третьей — стихотворения 1993 года.

Первая тетрадь содержит пять стихотворений: Ночи Раскольникова, Собака, Фортепьяно Рахманинова, Прелюдия, посвящённая также памяти Рахманинова и Ходасевич в Париже. Первая тетрадь — своеобразная увертюра к циклу, поскольку в ней звучат любимые лейтмотивы поэзии Баки в „чужом”, русском контексте. В первой тетради маска Степана Пехотного ещё не манифестируется полностью, лишь появляется стилизованный, литературный образ Петербурга и России как некая жанровая картина, которая как бы „провоцирует” прежние метафоры поэзии Баки; например, метафору „узника” (Ночи Раскольникова), „ссылного”, как и метафору „снега и пепелища” (Фортепьяно Рахманинова). Стихотворение Ночи Раскольникова создано из образов, характерных для петербургской мифологии русской поэзии начала XX века; то, что интересно в стихотворении — это его вертикальная направленность: сверху вниз, с высот официального, имперского в субкультуру, в кабак, в мир без артикуляции; в конце стихотворения „вниз” становится доминантным, это отражается и на небе: „И лопаются чирьи-звёзды / На небе, нишего лице”. В третьей строфе стихотворения можно явно обнаружить параллель между „русским материалом” и венгерскими стихами Баки. В стихотворении, написанном ещё в 1972 году о Доже, руководителе крестьянского восстания XVI века, (его сожгли живым и соратников заставили есть его мясо) — центральным мотивом является бессмысленность бунта; в „Ночах Раскольникова” образ Пугачёва воспроизводит известную фразу „Капитанской дочки” Пушкина о русском бунте, беспощадном и бессмысленном. В стихотворении „Фортепьяно Рахманинова” реализуется в русском контексте мотив „ссылного”: образ Рахманинова, „сосланного в свой рояль” соответствует образу поэта, „сосланного” в венгерскую традицию финитизма. Стихотворение начинается образами „снега и пепелища”, которые являются аллюзиями из известного стихотворения Вёрёшмарти, „Пролог”, в котором нагляднее всего в венгерской поэзии отражена традиция финитизма: основные мотивы „Пролога” — „снег и смерть”. У Баки „смерть” заменяется „пепелищем”, таким образом мотив гибели материализуется, и тем самым теряется его патетичность.

Стихотворения Второй тетради — уже настоящие мистификации: стихи вымышленного поэта то имитируют Пушкина (Зимняя дорога, К морю), то представляют собой гротескные жанровые картины советской России 70-х годов (Снисхождение в московское метро, В Большом театре). Бака в своей мистификации как бы обыгрывает напряжённость между высоким и низким, имитируя и „высокую поэзию” и блатную песню. Именно в жесте этой имита-

ции суть мистификации, которая в стихотворении *In modo d'una marcia* осуществляется с явной последовательностью. Интонация стихотворения открыто блатная, ей как бы противоречит итальянское указание темпа музыки Шуберта, но не противоречит „содержание” музыки — марш — популярный музыкальный жанр. Но, зато шубертовский марш перекрывают пьяный галдёж и банальные атрибуты советского быта: „водка”, „ракеты”, „танки”, „зловещие старцы” и т. д. — то есть такие общие места, через которые средний иностранец представляет советскую действительность. Бака, конечно, сознательно использует этот арсенал.

Переводы мистификаций Баки, проделанные Юрием Гусевым, не всегда могут передать суть этой стилистической игры. Но надо признать, что переводчик взялся за почти неосуществимую задачу — перевести на „оригинал” имитацию русского стихотворения. В венгерском, „квази-оригинальном” варианте блатная интонация не доминирует в такой мере и гротескная образность там часто переходит в сюрреальное.

В Третьей тетради мы находим „постсоветские стихи” Степана Пехотного. Мистификация Баки здесь завершается: мы знакомимся с биографией поэта, узнаём, когда примерно он родился, а в последнем стихотворении этой же тетради читаем его завещание: не хоронить его в петербургскую землю, а похоронить его на сельском кладбище (аллюзия из стихотворения „Завещание” Тараса Шевченко). В этих же стихах имитируется замкнутый мир, предопределённый петербургским литературным мифом и закрытостью советской парадигмы жизни. Особенно интересно, что в стихотворении „В Санкт-Петербурге снова” появляются те гротескные профанно-апокалиптические образы, которые фигурируют также в одном из последних стихов Баки, вне этого цикла — в „Поваренной книге Апокалипсиса”. Обращение к Богу из низов, из адского котла земных страданий, артикулируя в некоем гротескном *De profundis* — муки замкнутости в собственное тело. Мистифицированное лирическое „я” третьей тетради носит более „личную маску”, чем „я” в предыдущих тетрадях.

Мотив замкнутости мира доминирует и в стихотворении Иммануил Кант (В венгерском тексте обращение к профессору: Иммануил Кант!, которое переводчик заменил „Товарищем Кантом!”, отсылая этим самым к известной лагерной песне Юза Алешковского: „Товарищ Сталин, вы большой учёный...”.) В стихотворении мандельштамовский мотив „не уйти от века” развивается параллельно с любимым приёмом лагерных песен — переводом идеологии на язык насилия.

В своём цикле „Заветы Степана Пехотного” Бака сознательно разлагает петербургский литературный миф, переводя его на язык некоей мистифицированной русской субкультуры. Создавая своё *alter ego* в образе поэта-лагерника-алкаша, он пародийно обыгрывает и „переведённую метафору” собственного имени.

То, что по-моему „оригинально” и уникально в мистификации Баки — это смена масок поэта и переводчика. В последнем своём сборнике (К ангелу ноября, 1995) эта неконвенциональная игра чужими текстами и чужой традицией приводит к тому, что возникают три стихотворения (Дикий виноград, Вариации на русскую тему, Русские сонеты) — стихи уже умершего, русского поэта, Арсения Тарковского, которые существуют только в переводе — это в сноске сообщается и читателю. Стихи Арсения Тарковского Бака переводил в 1985-86 годах. На его поэзию повлиял не только „строгий классицизм” стихов Тарковского, но и многоликая маска его лирического „я”, ведущая внутренний

диалог с историческими эпохами, разными культурами и установившая некую экзистенциальную общность со своими вымышленными персонажами. В самом деле, поэтическое слово в понимании Тарковского является не только хранителем культурной памяти, но и через него осуществляются в интимно-биографическом смысле модели судеб: без принятия предназначенной человеку судьбы не функционирует и „бессмертная память“, преемственность культуры прекращается, поскольку она лишена экзистенциального риска. По-моему эти представления были очень близки к поэзии Иштвана Баки. Впрочем, он живо интересовался и биографией Арсения Тарковского: потерю сына, Андрея, болевшего также раком, воспринял символически; Бака уважал Тарковского в качестве некоего кроткого авторитета, литературного отца, противопоставляя его образ образу жестокого, далёкого Бога...

Через жест смены масок поэта и переводчика Бака, кажется, представляет ключ к своему миру: мир осмыслен только тогда, когда из него создан текст, и абсолютно не релевантна иерархия текстов; так как не имеет значения, представляет собой данный текст перевод или оригинальное стихотворение, имитация это или оригинал, поскольку все внетекстовые элементы иррелевантны. Созданием этой мистификации Бака вышел из контекста венгерского финитизма. Благодаря маске Степана Пехотного перешёл в „мир чужой“, правда, также замкнутый, в мир, созданный мифом о русской литературе, но это повлияло на его творчество с освободительной силой, расширив возможности игры и гротеска в его творчестве.

В мистификации смены масок поэта и переводчика оуществлена некая осциляция между фиктивным как квази-сущностью и фиктивным как поэтическим творчеством. Несмотря на то, что Бака в своей поэзии не порывает с традиционными формами и традиционным поэтическим языком, через мистификацию маски переводчика он приближается к такой зоне, где текст воспринимается как „*simulacrum*“, в смысле Бодриера.

Иштван Бака:

Заветы Степана Пехотного

Ночи Раскольникова

Уж канул северный закат
В угрюмо серые каналы.
Проспектами исхлестан, град
Петров затих, как конь усталый.

Ночь, ядра-звезды волоча,
Бредет, как узник на прогулке.
И ветки голые стучат,
И сердце страх разносит гулко.

В пивной галдеж и хохот пьяный,
А в небе, мертвенно бледна,
Кривит ухмылку Емельяна
В руке у палача — луна.

Ладонь двора вовне разверста,
Но спит калека, дом-слепец.
И лопаются чирьи-звезды
На небе, нищего лице.

В Санкт-Петербурге снова

По улицам ночных я брел куда-то
Не видя ничего в промозглой мгле
Густой туман стоял стеной как вата
И очень бесприютно было мне.

В том городе где выпало родиться
Под пятилеток барабанный гром
О сколько раз хотелось мне напиться
Чтобы годы не ползли с таким трудом

Чтобы до дней дожить обетованных
Но коммунизма что-то нет и нет
Уж водка дефицит о грандиозных планах
Помалкивают рубрики газет

И снова в Питере вши крысы проститутки
Низвергнут Ленин гений всех времен
О торжество о гибель здравого рассудка
Великому Петру град славный возвращен

В густом тумане я шагал куда-то
Шептал под нос что в голову взбредет
А где-то глухо звякали лопаты
Зиял окоп где смерть меня найдет

Вокруг молчали улицы пустые
Друзей моих давно пропал и след
Я брел как племя Моисея по пустыне
Вот разве что в единственном числе

Туман слоями плавал как сметана
В котле остывшего вчерашнего борща
И мне казалось как это ни странно
Я был тот борщ и я ж его ел натошак

И был тот борщ увы довольно постный
Ни капли жира ну вода водой
А мясо то бишь я сплошные кости
Поскольку я голодный и худой

О время ты котел от сажи черный
По стенкам скользким мне не вылезти наверх
Варил меня ты Боже долго и упорно
Но я не жалуюсь ведь жаловаться грех

Да в общем здесь на дне не так уж скверно
Живу себе впотьмах грызу кулак
Тебя прошу лишь Боже не томи безмерно
Насаживай на вилку сразу так

Продолжал я с Богом разговор
Но Бог не слышал был он далеко
Я сердце как Раскольников топор
Тащил придерживая под пальто рукой

Был холод был туман и чудилось что кто-то
Ждет за углом чтоб снять шинель с меня
И слышался вдали тяжелозвонкий топот
То Медный Всадник горячил коня

Но то был шум в ушах тянулись тени
Уныло фонари над головой
В тумане словно в целофане тлели
Гортензией увядшей неживой

И сам я расплывался тенью бледной
Как блик упавший из закатных туч
Когда по шпилью Петропавловки последний
Ползет как капля крови тусклый луч

Замерзшие не слушаются ноги
Несут меня неведомо куда
Вон Манделштам стоит среди дороги
Ахматова дрожит на кухне в холода

Салон зеленый в чайном аромате
В дыму сигарном плавает амур
Калоши скинув сняв пальто на вате
Садится Блок под пыльный абажур

Несет пайковую селедку Ходасевич
А по льду Финского подняв штывы
Громить Кронштадт и матушку Расею
В последний бой идут большевики

Вот что во сне я видел замерзая
На тротуаре в час глухой ночной
Как обнаружили меня друзья не знаю
Но все-таки живым доставали домой

Иманнуил Кант

Товарищ Кант! Мы объявить вам рады:
Вы в философии теперь для нас кумир.
Как бы когда-то, из Калининграда
Мы тоже ни ногой во внешний мир

Товарищ Кант! Мы тоже чтим безмерно
Категорический императив, —
И, если стиль у нас порой бывает нервный
То мыслям не даем шататься вкось и вкривь.

Профессор, вы ведь сам виноваты,
Что Гегель с Марксом шли по вашему пути
И что потом их ученик усатый
И вашу Пруссию в Россию превратил.

Ах, как бы классно вы у нас смотрелись
На зоне, меж угрюмых доходяг,
Которым урка-бригадир, ощерясь,
Внушает по-простому, та-растак,

Что у него давно уж зуб на чистый разум:
Кто сильно умный, тот алкаш иль враг!
А потому критиковать заразу
Мы беспощадно будем в лагерях!

Нет, не уйти вам, Кант, от нынешнего века!
Зарешетили сами вы себе окно.
Коль не хотели вы покинуть Кенигсберга,
Калининград покинуть вам не дано.

*In modo d'una marcia**

Поезд, поезд, куда ты умчался?
Ты куда мою Машу увез?
Мне ответил гудок: не печалься!
Я в Москву! — просвистел паровоз.

Эх, судьба... Забегу в „Вино-воды“:
Вдруг удастся бутылку добыть...
Ну чего вы орете, уроды?
Да, приспичило! Горе залить!...

Дома — Шуман. Квинтет фортепьянный.
О, какая волшебная грусть!
Я от водки и музыки пьяный...
Слезы каплют в рюмку... И пусть!

* Обозначение темпа второй части фортепьянного квинтета Ми-бемоль мажор Шумана.

После водки за что же мне браться? ...
Что там в „Правде” сегодня, в „Труде”?
Нет, нельзя это вынести, братцы:
Болтовня, лицемерье везде,

На трибунах — надменные морды,
Перед нами колышется рать,
И ракеты, и танки... Народы,
Может, счастливы. Мне — наплевать.

Ни под кем не хочу пресмыкаться!
(Ну, под Машей — другой разговор...)
Правят нами зловещие старцы.
Кто не стар, тот мошенник и вор...

Поезд Машу все дальше увозит.
Серый сумрак ползет по земле...
Но прощальный гудок паровоза —
Или Шуман? — звучит в голове.

Русские сонеты*

1

В углу — лохмотья паутинные,
Сочится в окна зимний свет,
И ходики стучат старинные:
Андрея нет, Андрея нет.

В мозгу пары клубятся винные;
Не мысли — пригоршня монет
Шепчу, шепчу слова повинные:
Андрея нет, Андрея нет.

Ушли Андрей, и Анна, и Марина
Куски моей души забрав с собой.
И ноет боль ногою, ампутированной

Зимою сорок первого метельной...
Но нет у смерти власти над душой,
Мы снова вместе будем, нераздельно.

2

Холодный небосвод, речная пойма, дамбы, —
И сразу: молодость, Марина, тихий сад.
Всегда вот так владеть вещами нам бы!
Подумал: снег, — и вот он, снегопад.

* Это последние стихи Арсения Тарковского. Они существуют только в переводе.

Произнесешь: войною утро пахнет, —
И в зале ожидания, одет
В мою шинель, с трудом встает на лавке,
Зеваает, трет глаза и щурится на свет

Тот лейтенант, который... Впрочем, нет!
Есть то, о чем и говорить не стоит,
Иначе мертвые до времени восстанут, —

Они и так уж, через столько лет,
Ко мне являются неровным строем,
Стоят, молчат, приказа ждут устало...

(1995)

Перевод Ю. Гусева

Проблемы поэтики современного болгарского романа

Э. БАЛЧЕВА

В начале семидесятых годов критика воспринимала искания болгарского романа как ностальгию по крупным эпическим полотнам, как движение к новому социальному роману.¹ В конце десятилетия заговорили о новом жанровом синтезе в романе.² Теперь, когда тенденции 70-х годов уже выявлены, это десятилетие стало третьим этапом в органическом развитии болгарского романа, формирующим качественно новый тип поэтики, созревшей для теоретического осмысления.

Данная работа — опыт рассмотрения некоторых основных структурных проблем формирующегося синтеза как нового типа жанрового „мышления“ (своеобразное доразвитие и синтез классической эпической поэтики 50-х годов и „лиризованных“ романских структур 60-х), опыт раскрытия внутренней эстетической логики этого типа жанрового мышления с самого высшего до самого низшего уровня поэтики, и проистекающей от этого особой природы современной модели романа.

Такой опыт для типологической характеристики и теоретического осмысления нового романа — очень трудная и рискованная задача из-за „текущего“ бытия жанра и неоконченности тенденции его поэтики. Основной трудностью было найти соответствующий подход, пригодный для исследования проблем жанра (теоретических по характеру) в их незавершённом, современном движении (т. е. историко-критическом). Надо было исследовать жанровую поэтику в её развитии и в то же время — как относительно законченную систему.

Новая поэтика осуществляется в двух основных направлениях:

1. „Ренессанс“ объективно-эпического на основе сохранённого „минимума эпичности“ и коренная перемена в его эстетических характеристиках как основной уровень нового синтеза. Новая и богатая функциональная нагрузка традиционных эпических уровней и элементов очень характерна для романа Вежинова „Ночью с белыми конями“ — первое проявление нового синтеза на всех уровнях поэтики. Здесь лирическое функционирует в контексте эпической по сущности формы, взрывает изнутри её классическую традиционность и создаёт исключительно интенсивную, „кинодраматургическую“ художественную структуру, которая открыла в языке кино возможности объективного аналога субъективного переживания.

¹ Игов Св. Към нов социален роман, Съвременник, кн. 1, 1973.

² Хаджикосев С. Жанрови тенденции в съвременния роман, Септември, кн. 2, 1977; Ликова Р. Разказвачът в съвременната българска белетристика, С. НИ, 1978; Ничев Б. Съвременният български роман, С. 1978; Янове С. Тенденции в съвременната проза, С., БП, 1977; Мутафов Е., Време и художествено единство, С., 1978; Подвижният човек, 1978.

2. Процессы лирической деструкции эпического видны как под увеличительным стеклом, „ферментирующие“ в экспериментальной поэтике Димитровой. Внутреннее движение этой поэтики „снимает“ как в миромодели движение болгарского романа от лиризации 60-х годов к синтетизму 70-х. Анализ романа-поэмы „Лавина“ показывает как это лирическое в своей основе романное мышление достигло синтеза посредством философской масштабности проблематики, как „структурное овеществление проблем и их „растворение“ в философской проблематике формы”³ привело к одному из первых проявлений „эпического” мышления в лирической форме романа-поэмы, где эпическая конфликтность трансформирована в философскую диалогичность художественной формы.

Эти два основных процесса существуют в постоянном взаимодействии. Возрождение эпических принципов сопровождается деструктивным воздействием лиризации на всю художественную систему, пронизывающим все уровни художественной структуры:

а) Композиция повествования — сложный синтез „плавной” пластики эпического и „контрапунктного” мышления лирического. Эпическая плотность и масштабность наполняется лирико-драматическим анализом. Новый синтез стремится „обгладеть” явления одновременно и как процесс, и как структуру.

Возвращение к „природе вещей”, вторично упрощённое изображение, очищенное от сложности прерванных ассоциативных связей и переходов, негласное утверждение или точнее сознательно искомая художественная иллюзия того, что предмет не обозначает ничего другого, кроме того, что он есть; отказ от резких деформаций и монтажных контрастов становится необходимым и художественно-значимым отказом.

Создаётся новая антитезная напряженность — между повествовательным порядком и ассоциативной фрагментарностью. Естественная последовательность здесь сочетается с конструированной последовательностью; изображение „одного после другого” — с изображением „одного через другое” (монтаж); нейтральное изображение (один к одному) — с использованием разных планов и ракурсов; естественный ритм с ускоренным, замедленным, „мёртвым” временем, „обратным” временем; естественные соотношения — с деформациями.

В результате классический сюжет получает новую сложность и особую функциональную нагрузку. Композиционная структура как будто „пульсирует” смыслом — одни и те же эпизоды сюжета оказываются неравными в смысловом отношении самим себе — то сюжетные эпизоды, продвигающие действия, то теряют своё качество события, получая другую — метафорическую роль, со значительно более высокой степенью художественного обобщения. Так метафоричность лирического романа реализуется на более высоком уровне — от уровня образа она переходит на уровень структуры.

б) Снова интенсифицированные традиционные эпические уровни и элементы получают новую, богатую функциональность:

Эпическая масштабность „снимается” и реализуется изоморфно на более низком, но эстетически более существенном уровне — уровень внутренней объёмности образа. Ностальгия по эпическому удовлетворилась эстетически не столько в эпичном охвате изображения, сколько в исключительно расширенной

³ Ничев Б. Съвременният български роман, с. 440. Същото изтъква и Ликова Р. в: Разказвачът в съвр. бълг. белетристика, С., НИ, 1978.

и интенсифицированной „вместимости” образа. Это плоды воздействия лирического мышления — ещё одно доказательство единства в их противоречивости антиномичных эстетических структур.

Изобразительная пластичность уже не единственная задача образа, а только его основа, беллетристическая плоть. Эпическая „живописующая” образность как дескриптивно-бытовой материал редуцируется полностью и получает более богатую функциональную нагрузку — типично лирический полисемантизм, смысловую амбивалентность, метасемантику. Некоторые из этих образов перерастают в своеобразные „мифологемы” современного сознания — полёт, например. Синтетический образ берёт с масштабности эпического, насыщая его лирическим по характеру образным обобщением.

Образы содержат более богатую и усложнённую типичность по сравнению с типичностью классического романа, построенного по известному принципу „типичные образы в типичных обстоятельствах”. Современная поэтика пытается создать новую художественную конвенцию типического, — оно является уже не количественным, суммарным показателем, а структурным, модельным качеством. Требование аутентичности — „как сама жизнь” — уступает место глубокому образному обобщению, которое преодолевает историческую фактологическую достоверность. Это модельная структура, построенная по законам философско-художественной, а не бытовой аутентичности истины. Так в своих философско-интеллектуальных исканиях поэтика нового романа стремится к более синтетическим, более масштабным образным обобщениям, чем социально-бытовая и психологическая типичность. Это выражение концептуальной поэтики, которая стремится уловить не ограниченную правду фактов, а диалектику бытия, его философский смысл, который не всегда можно найти в аутентичности обстоятельств.

Исконные характеристики эпоса, „заземляющие” его в сторону реальности в строгом единстве времени и пространства, от обстоятельственных показателей и беллетристического аксессуара возвышаются до символов, поэтических по своему характеру („мифологемы”) — Река, Низина, Корни, Село, Дом ... Из элементов, ограничивающих в известной степени свободу повествования, они превращаются в исключительно важный структуро-образующий фактор, который не только не ограничивает, но и расширяет смысловой объём романной реальности.

Снова возрождённое классическое сюжетно-фабульное начало „костенет” как описательность, времяпространственная определённости. Сюжет — эпический по масштабности и лирико-драматический по структуре — получает более богатый смысл в сложном контексте целостной „гибридной” структуры, часто звучит как масштабная прозаическая метафора.

в) Рождается новая романная конвенция о художественной объективности, меняется „оптика” романа.

В „моноромане” 60-х годов семантическим центром является не эпическое событие, а индивидуальное сознание. Средоточием композиции, оставшейся без остросюжетного события, становится сознание героя. Он превращается в своеобразного лирического героя — выполняет лирические по своему характеру функции в эпическом по сути своей произведении. Драма эпического действия становится драмой внутреннего состояния и наоборот. Образы „объемлют”, охватывают друг друга, интерферируют в фокусе лирического по своей функции сознания, а не в фокусе объективно-воссоздаваемого события. Не случайно некоторые называли лирический роман „и всё-таки — роман” — в

чистых образцах родовые определители поэзии так наслаиваются, что в любой момент могут привести к новому — поэтическому качеству (как это наблюдается в романе-поэме „Лавина“).

Но вопреки этому лиризирующему принципу, „монороман“ сохранил необходимый и достаточный „минимум эпичности“, двигаясь по острию эпической границы, за которой уже начался бы мир неромана. Этот сохранённый „минимум эпичности“ оказывается необходимой и достаточной генетической основой и первым симптомом рождения нового синтеза, его вырастания из ставших уже традиционными повествовательных форм. Именно этот минимум эпической базы снова разрастается, создавая новые взаимоотношения с лирическим и драматическим началом.

Роман 70-х годов пытается связать человека и мир в одну „странную“ — „внутреннюю“ и всё-таки эстетически объективную форму слияния и „зеркального“ взаимоотражения. Синтезируя эпическую и лирическую „оптику“, новый роман превращает отражённую объективную действительность в эманации субъективности, которая имеет более существенные моделирующие функции, чем чисто лирическая субъективность. Художественный мир особым образом „внутренний“, однако он не обязательно узко субъективный, лирический или рефлектирующий. Это взаимоотношение не разрушает эпического качества, эпической повествовательной определённости, оно исключительно интенсифицирует художественную „ёмкость“ изображения.

Новая поэтика пытается найти „объективный коррелятив“ (Элиот)⁴ субъективного переживания в сочетании родовых эпических целей изображения объекта с лирическими родовыми принципами как „самовыражением“. Основной принцип эпического повествования — это объективно-хронологическое и причинно-следственное „навязывание“ эпизодов, пока чисто лирическое осуществляется не последовательно во-времени, а одновременно — как лирический „взрыв“. Роман синтеза пытается сочетать повествовательную плавную последовательность, „телесность“, „материальную“ объективность с лирическим „взрывом“, одновременностью „возникновения“ поэтического образа. Отдельные повествовательные элементы становятся как будто конденсационными ядрами, которые одновременно и рассказывают, повествуют — т. е. изображают, и в то же время имеют функции и характер лирического „субстрата“ — выражают субъективность, новым образом реализуя свои лирические функции. Здесь всё совмещается, „объемлет“ друг друга и выражается одно через другое одновременно. Эпическое повествование течёт по своей причинно-следственной логике, но в то же время оно является и реализацией градированного лирического нагромождения, материалом которого тут является повествовательная ткань (пока в лирике — это эмоция) со всеми своими эпическими атрибутами — сюжет, герои, время-пространственная определённость.

Так осуществляется лирическое по существу движение к идейно-эстетической кульминации, носимое и реализуемое движением материальной „плоти“ повествования — эпического по форме, лирического по сущности. Внутреннее напряжение между двумя типами художественного выражения — лирическое содержание, переведённое на эпический язык, становится эстетическим стержнем и основой воздействия новой структуры.

Взаимопроникая одно в другое, эпическое и лирическое поднимают на более высокий уровень не только свои собственные возможности как родовые

⁴ T. Elliot, *Selected Essays 1917-1932*. London, 1932.

эстетические начала, но и изобразительные возможности романа как жанра, а также потенции художественного вообще.

3. Независимо от общего взгляда на монтаж как типологический принцип образного мышления, влияние кино на современную поэтику является фактом реальным и неоспоримым. В этом отношении очень интересна „киногеническая“ проза Благы Димитровой. „Вынашивая“ и доразвивая заимствованный у литературы монтажный принцип, теперь уже кино оказывает сильное обратное воздействие на литературу и становится одним из источников для моделирования современной поэтики. Этот процесс связан не только с развитием кино, но и с динамикой культурного мышления эпохи, в которой визуальный тип коммуникации становится определяющим для современного эстетического сознания. Следовательно, это культурологическая проблема, ставящая новый, современный, философский по своему характеру, вопрос эстетики, — отношение визуального к вербальному языку.

То существенно новое, что современное кино вносит в поэтику, — это названный Эйзенштейном „обертоновый монтаж“⁵ — развитие и синтез всех существующих форм монтажного мышления. Поэтика нового романа аналогична „обертоновому“ монтажу в кино. Диалог разных уровней полифоничный — они контактируют одновременно со всеми элементами и уровнями — и именно этот многоголосый диалог есть источник единой системы эстетического воздействия. Т. е. „обертоновый“ монтаж является композиционным принципом новой поэтики. Следовательно, здесь вопрос стоит не только о случайном заимствовании элементов и приёмов, а об аналогичной архитектонике художественного мышления.

Конструируя повествование по законам „внутренней речи“, киномонтаж „разгадал“ механизм образного мышления. В сущности своей кино является по форме повествованием, осуществлённым языком лирического как эстетического принципа. Оно успешно совмещает беллетристическое повествование, изобразительность, с лирическим „самовыражением“, имеет исключительные возможности синтеза поэтически-метафорического с прозаико-повествовательным.

Этот тип художественного мышления является „моделью“ рассмотренного выше „объективного лиризма“ в романе, как выражения внутреннего состояния непосредственной предметности, искания „объективного коррелятива“ эмоции. Роман превращается в огромную поэтическую метафору, выраженную прозаическими средствами. „Обертоновый монтаж“ предоставляет большие возможности для реализации синтетичности поэтического мышления. Он преодолевает вещественное, обстоятельственное, предметно-образное и превращается в подвижную архитектуру смысла, в сильно конструктивный — концептуальный принцип. Так монтаж выражает, реализует и смещает не только движение сюжета, но и движение художественной концепции. В этом смысле кинопоэтика как поэтика романного типа „вынашивает“ в себе и реализует своими средствами сущностные черты нового художественного мышления и на современном этапе возвращает их снова роману обогащёнными и переосмысленными. Таким образом, кино является типологическим аналогом нового синтеза в романе, его ярким воплощением (другими средствами), его чистой формой и моделью. Наиболее функциональное художественное время — актуальное настоящее, вообще — время — пространственное моделирование,

⁵ Эйзенштейн, С. Вертикальный монтаж, в: Избранные произведения, т. II. С., НИ, 1978, с. 124-141.

эффект „отождествления“, „наблюдающая“ камера, „характеризующий“ ракурс и ряд других — приобретения романа у киноязыка.

Но влияние кино совершенно не означает, что романы „будут написаны на киноплёнке“, как предсказывал Эрве Базен. Взаимодействие кино с современной прозой одновременно углубляет их специфику. Это взаимодействие не только не уничтожает их автономность, а, обогащая их выразительные средства, усиливает их внутренние, имманентные силы и глубокую органичность их поэтики. Реагируя на внешние воздействия, ассимилируя их в себе, современный роман сосредоточивается именно на том, что является наиболее специфическим для него и невыразимыми средствами другого вида искусства.

Литературность и кинематографичность не противостоят эклектично одна другой, а раскрываются и дополняются одна через другую. Поэтому, несмотря на то, что романы написаны как „сценарии“ — (но поскольку это в них только приём), они теряют богатство своего философско-поэтического смысла при экранизации. Это есть своеобразное доказательство того, что они не являются „переводом“ языка сценария на язык литературы, а поиском качественно новой выразительности, включающей в себя и семиотический синтетизм кино.

4. Далее в работе рассматриваются проблемы сосуществования классической пластики с „рассуждающим“ повествованием („толстовский“ тип поэтики и поэтика типа Достоевского). В ряде романов показывается и даже „обсуждается“ в самом романе „как сделан“ роман. (Этот процесс проявляется и в современном культурном языке как целостность и особенно в кино — так называемый „фильм о фильме“ (Феллини — „8 1/2“, Анджея Вайды — „Всё на продажу“ и др.) Роман становится романом о своей собственной творческой истории, вообще не стараясь привести себя в окончанный вид. „Обнажая“, показывая свою собственную „лабораторию“, роман может „пробовать“ разные варианты для своей художественной реализации. (В романе „Лицо“ Благи Димитровой — три финала). Это снова стремление как будто „обнажить“ сотворённость ситуации и откровенно предоставить её читателю именно как сотворённую, раскрыть её вероятность, не нуждаясь в её достоверности.

„Роман имеет цель быть не наивным и простым описанием действительности, а исследованием её познания“, — пишет Алберес.⁶ Показательным для искусства XX-ого века и его представительной формы — романа — является нарастающая необходимость быть не только познанием жизни, но и самопознанием своей собственной эстетической природы.

Этот „методологический“ пласт превращается в основной конструирующий уровень. Обсуждение романа внутри самого романа приобретают более высокую функциональную нагрузку — это рефлексия изнутри самого повествования. Эти методологические „интроспекции“ входят в структурный конфликт с гомогенной классической романной тканью. Значение романа рождается именно в этом столкновении, как „овеществление“ спора между „теоретическим“ и пластическим, между мыслью и художественным выражением, „спор“, который порождает форму.

В этом отношении особенно интересны все романы Благи Димитровой. Роман „Праща“ Радичкова рассмотрен как жанровая автопародия, ироничный роман Ивайла Петрова „До моего рождения... и потом“ и вторая часть „После моей смерти“, роман Василя Попова „Низина“ и др.

⁶ Alberes, R. M. *Metamorphoses du roman*, Paris, Michel, 1966.

Романная „рефлексия“, самоанализ и теоретическая „автобиографичность“ — это деструкция классического жанра, но она не разрушает художественного единства. „Самокритицизм“ современного романа — путь к внутреннему преобразованию поэтики. Роман становится более зрелым эстетически, углубляет свои самопознавательные возможности, достигает более высокой степени структурной организованности и смысловой нагруженности.

5. Особенно интересен болгарский роман „мифа“. Современная поэтика возвращает мифологический „архитип“ „для отказа от него“⁷ двумя основными способами, которые часто существуют в единстве:

а) Роман пользуется мифом как „текстом“ и вторично семантизирует его.

б) Миф как „смыслово-жанровая идиома“ (по терминологии Лифшица) — внутренне ассимилирован, эстетически переконструирован — генетическое ядро современного художественного мышления. Роман разрывает конструктивную целостность мифа и включает его в новый, литературный контекст. Мифологическая конструкция входит в чисто литературное употребление (коренным образом отличающееся от чисто мифологического), и так вторично семантизируются не только и не столько мифологические образы, а и миф как модель художественного мышления. Таким образом, он превращается из метатекста в метасистему — выполняет роль вторично-семантизирующей моделирующей системы. (В этом отношении очень интересны — роман-фольклорная баллада Антона Дончева „Время раздельное“, роман Фучеджиева „Река“, историко-мифические романы Георгия Алексиева, философские романы Емилияна Станева — „Легенда о Сибене“ и „Антихрист“, роман-поэма „Лавина“ Димитровой, потенциальный роман „Корни“ Василя Попова и др.)

6. Особая роль фантастики как путь к художественному синтетизму. „Фантастика — это последний шанс эпоса“, — писал Макс Фриш.⁸

Очень характерно для современной прозы введение фантастического как пласта повышенной условности в контексте „чисто“ бытово-реалистического изображения. Рождается новый тип художественной условности.

Особенно интересны в этом отношении последние произведения Павла Вежинова — „Барьер“, „Белая ящерица“ и „Озёрный мальчик“. Здесь совмещается два типа художественной условности, которые существуют на двух разных повествовательных уровнях, но художественную идею внушают вместе. Фикция реализуется „на острие“ между реальным и фантастическим. Эта оппозиция двух уровней условности создаёт дополнительный „очаг“ внутреннего смысло-драматического напряжения, является способом „снять“ в поэтике житейское противоречие между видимостью и сущностью.

Всё это является приёмом беллетристического „овеществления“ поэтической метафоры. Поэтическая символика „переведена“ на язык пластического изображения.

Вновь обретенная жанровая „мера“ — новое выражение диалектической природы эстетического вообще, эпического в частности и „протеичной“ сущности романного, способного реализоваться в противоположных его родовых сущности структурах, сочетать их в новом, провоцирующем читателя синтезе.

Как наиболее свободная и „эластичная“ из всех литературных форм, роман „заражает“ и другие жанры своей изменчивостью. Так он оказывается

⁷ Шкловски, В. Тетива. За несходството на сходното, Варна, 1977. Г. Бакалов, с. 275.

⁸ Макс Фриш, Дневники, кн. I, С. НИ, с. 152.

главным фактором в реформировании и расширении современного понятия об эстетическом, становится творцом качественно нового художественного синтеза в прозе, и вообще в языке культуры нашего времени.

„В области романа, — писал Томас Манн⁹, — может считаться значительным только то, что уже не роман. Впрочем, так и было может быть всегда...”¹⁰

⁹ Манн, Т. Литературна есеистика, С. НИ, 1975.

¹⁰ Данная статья - резюме кандидатской диссертации, опубликована в: Годишник на СУ „Климент Охридски”, славянски филологии, т. 74, кн. 2. с. 323.

См. ещё следующие работы автора: Трагедията на „отчуждения” разум („Белият гушер” на П. Вежинов”. в: Литературна мисъл, 1983, кн. 9; Романът на П. Вежинов „Нощем с белите коне”. в: Литературна мисъл, 1984, кн. 5.

Деякі лексичні питання перекладу з угорської
на українську мову

Л. МУШКЕТИК

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 текстом або їх сегментами. Таким чином еквівалентність може виступати на різних рівнях тексту, зокрема на рівні слів і словосполучень.

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 вірно 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 й змісту. Детально точна передача окремих елементів, що беруться у відриві від цілого, ще не означає повноцінної передачі цілого, бо останнє не є протою 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 елементами надає йому індивідуальної своєрідності.

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 „вставляє” його в мовну тканину твору, ще раз перевіряючи його відповідність цілому. Увага перекладача може затриматися на, здавалося б, незначному елементі тексту - вигукі, допоміжному дієслові, які теж можуть нести смислове, експресивне та ін навантаження у тексті. Перекладаючи окремі сегменти, перекладач паралельно стежить за цілісністю усього тексту, його гармонійністю.

Ця гармонійність тексту полягає у сполучуваності слів, адже мова є надзвичайно багатого і гнучкою системою, у якій її одиниці набирають надзвичайно складних й багатоманітних комбінацій. Ці комбінації можуть бути різними, однак не довільними. Обмеження у сполучуваності слів значною мірою залежить від лексичної системи (від семантики, стильової приналежності, емоційно-експресивних якостей, від граматичних особливостей і норм слововживання та ін.). Знання цих відомостей і є тим, що звичайно називають

мовним чуттям і що дозволяє правильно будувати висловлювання. Мовне чуття є неодмінним компонентом перекладацької компетенції.

Основна проблема, яка виникає у перекладача при передачі лексики висхідного тексту - 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 співпадають - їх групування, членування та об'єднання, поєднання в межах однієї формальної одиниці (чи кількох одиниць), як правило, в рівних мовах розходяться.

В цілому всі типи семантичних відповідностей між лексичними одиницями двох мов можна звести до трьох основних: 1) повна відповідність; 2) часткова відповідність; 3) брак відповідності.

І. Випадки повного співпадіння досить рідкі. Їх називають константними або еквівалентними відповідниками, тобто це постійні й рівнозначні відповідники між одиницями мови-джерела й мови-перекладу, які не залежать від контексту.

До цієї групи належать наукові й технічні терміни. Сюди відносяться також власні імена й географічні назви, напр.:

Budapest - Будапешт

Ibolya - Ібоя

Szolnok - Солнок

Zoltán - Золтан

Винятком є смислові імена, що належать до безеквівалентної лексики.

До повних еквівалентів можна віднести деякі інші групи слів, близькі за семантикою до вищеназваних. Це, зокрема, назви місяців і днів тижня, чисел:

május - травень

hétfő - понеділок

október - жовтень

szerda - середа

Це також назви членів родини, конкретних частин одягу, їжі, довкілля:

anya - мама

szokni - шкарпетки

apó - батько

likőr - лікер

meggy - вишня

folió - річка

citrom - лимон

alma - яблуко

Однак і еквіваленти можуть не завжди точно співпадати. Деякі слова-терміни характеризуються багатозначністю, що пов'язане з переходом слів загальноживової лексики до розряду термінів. Крім того, конкретні назви рослин, тварин у загальноживовій лексиці можуть набирати й інших значень:

gránát — гранат (дорогоцінний камінь)

граната (вибухівка)

disznó — свиня (тварина)

свиня (лінива, підла людина)

nyárfa — тополя (дерево)

тополя (струнка, висока дівчина)

Слова, що мають еквіваленти, грають велику роль при перекладі. Вони служать опорними пунктами у тексті, від них залежить розкриття значень інших слів. Вони одразу дають можливість перекладачеві зорієнтуватися в характері

тексту, визначити тему повідомлення, скорегувати хід своїх думок. Перекладач зобов'язаний постійно розширювати свої знання еквівалентів, особливо у тій галузі, у якій він працює.

II. Другий випадок зустрічається набагато частіше й пов'язаний з багатозначністю слова. У цьому випадку значенню одного угорського слова частково відповідають значення кількох українських дієслів, тобто у даного слова в українській мові є кілька словникових відповідників, аналогічних йому за значенням. Цей тип відповідності можна назвати варіантним відповідником. Від перекладача вимагається відшукати ряд відповідників угорському слову в українській мові і вибрати такий, який найповніше передає значення слова в даному контексті. Часто це досить складне завдання. „Перекладачеві треба засвоювати не лише кожне значення слова, а й другорядні значення, які якраз і реалізуються у різноманітних мовленнєвих ситуаціях. Акцент треба робити на засвоєнні усього кола значень слова чи слова-поняття й тоді жоден із відтінків думки не уникне уваги перекладача.”¹

На всіх стадіях перекладу слова в тексті вирішальне значення має аналіз контексту, який буває вузьким чи широким. Вузьким контекстом вважається словополучення чи речення, широким - абзац, глава, цілий твір. Розглянемо це на окремих прикладах.

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

1. Olyan szép, mint egy angyal.
Вона *прекрасна*, як ангел.
2. Nagyön szépen sütött a nap.
Сонечко гріло так *гарно*.
3. Szarvaskön szépen sütött az őszi nap.
В Сарвашкьо *лагідно* світило осіннє сонечко (Гардоні, с. 353)
4. Szépen kirakott áruk.
Мальовничо розкладені товари (Чаплар, с. 56)
5. Szépen lenyomozni.
Детально розслідувати.
6. Milyen szép, milyen egészséges!
Який *гарненький*, який міцненький (Гардоні, с. 192)

(1) У першому випадку йдеться про красиву дівчину, її краса неземна, ангельська, тож тут доцільно вжити прикметник „прекрасна”.

(2) Прислівник „” тут вживається на означення явища природи - гарний погожий день, на небі ясне сонечко, яке світить *гарно, мило, приємно*.

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

(4) Наступне речення малює нам яскраву вітрину, яка приваблює покупців, у цьому випадку означення „гарно, красиво розкладені товари” звучить не зовсім зрозуміло, тож доцільно вжити слово „мальовничо”, адже вітрина має привертати увагу яскравістю, незвичайністю, *мальовничістю*.

(5) Тут найбільше пасує слово „детально”, перш за все слід виходити із дієслова „розслідувати”, адже воно є керуючим. Гарно провадити слідство означає вести його відповідально, скрупульозно, вникаючи у всі деталі.

¹ Коптілов, В. Актуальні питання українського художнього перекладу. - К.: Дніпро, 1971. 45.

(6) Перекладачі „Зірок Егера” вжили у даному випадку слово „гарненький”, що мало передати експресію речення, адже йдеться про немовля, як стає зрозуміло 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.

В деяких випадках синоніми доводиться значно змінювати в перекладі, як до прикладу, при передачі певних експресивних відтінків,

Jobb is vagyok, tisztább, mint azok a korlátoltak, akiket *jellemeseknek*, azok a képzelethíjas durvák, akiket férfiaknak, azok az *esztelenek*, akiket hősöknek neveznek.

Я є чистішим, кращим за цих *самозакоханих людей*, яких називають шляхетними, за *примітивних неуків*, яких мають за мужчин, *нерозважливих шибайголів*, яких величають героями (Костолян I, с. 188).

У перекладі звучать слова Сенеки, мудрого старого філософа, який викладає свою життєву позицію гіркими, сповненими іронією й болем словами, тож для кращого звучання перекладач вживає експресивно забарвлені синоніми. Так, „korlátoltak” (обмежені люди) передається як „самозакохані людиці”, „képzelethíjas durvák” (грубі, позбавлені уяви) як „примітивні неуки”, „esztelenek” (нерозважливі) як „нерозважливі шибайголови”. В перекладі рядом синонімів конкретизується й слово „називати”, яке в угорському тексті повторюється кілька разів, однак в українському задля уникнення одноманітності вводяться слова „мати за когось”, „величати”.

Подібні стилістичні вимоги при перекладі лягли в основу перекладу назви твору Ласло Амаде, який творив у XVIII ст.:

„A szép fényes katonának arany-gyöngy élete.”

„Золоте життя бравого солдата-красеня” (Гьорьомбеї, с. 21)

Насамперед треба було передати цей вираз як цілісність, відтворюючи його колорит, адже дослівний переклад звучав би недоладно. Означення „szép fényes katona” (красивий блискучий солдат) вирішено перекласти як „бравий солдат-красень”, адже саме цей вираз відповідає створеному автором образу. „Arany-gyöngy élete” дослівно звучить як „золото-перлове життя”, яке варто замінити на просто „золоте”, що означає чудове, прекрасне, гарне і в українській мові. 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, зніяковіти” тощо, кожне з яких передає певні відтінки значень і вживається у кожному конкретному випадку. Так, до прикладу „зашарітися” краще пасуватиме до дівчини, що засоромилася, „розгубитися” можна в непередбачених обставинах, „збентежитися” від якогось недоречного вчинку тощо. Дієслово „bámulni” за словником має два основні значення: 1) вдивлятися, втуплюватися; 2) бути враженим, дивуватися. Крім цих нейтральних значень при перекладі воно може набувати й експресивних відтінків - у жартівливих, іронічних виразах:

- Atviszlek a Pipacsba, hadd bámuljanak!

- Поведу тебе в бар „Піпач”, там усі повилуплюють очі! (Чаплар, с. 99).

Можуть вживатися й інші вирази „витріщитися, витріщити очі, втупитися, втопити очі” тощо.

Вибір влучного синоніма має велике значення при перекладі. І якщо в деяких випадках заміна одного українського синоніма іншим є правомірною, не відбивається на якості перекладу, то в інших випадках це приводить до

порушення стилістичної структури тексту, узусу, а то й до перекручення смислу, незрозумілості виразу. Так, прикметник „tisza” загалом перекладається як „ясний, чистий, охайний”; „tisza tekintet” - „ясний погляд”; „tisza idő” - „ясна погода”, однак у словосполученні „tisza szív” можна вжити лише прикметник „ширий” - „шире серце”.

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”. В деяких випадках синонім має деталізуватися цілим виразом:

A török szultán kincstárnoka Timár Mihály hajóján menekül üldözői elől hatalmas, de *nem* *tisza* kincseivel.

Скарбник турецького султана втікає кораблем Мігая Тімара від переслідувачів з величезними, та нечистим шляхом здобутими скарбами (Гьорьомбеї, 70).

Як ми бачимо, вибір синонімів є досить складною справою, правильно підібраний 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, в даному випадку від цілої глави, а то й цілої книги.

(1) *Modern magyar líra. Modern magyar irodalom kibontakozása.*

Нова угорська лірика. Розвиток нової угорської літератури.

(2) *A modern klasszicizmus képviselője.*

Представник новітнього класицизму.

(3) *Költői nyelve is ennek megfelelően szintetikus: gazdagon magába olvasztja a régi magyar nyelv és a népnyelv értékeit s a modern költői vívmányokat egyaránt.*

Його поетична мова згідно з цим є синтетичною: він поєднав цінності староугорської народної мови з досягненнями тогочасної поетичної мови (Гьорьомбеї, с. 58).

(4) *Költői hangnemének gazdagsága, a fájdalom és ironia ötvözése a magyar irodalom modern hangjait készíti elő.*

Багатство поетичних тональностей, сплав іронії й болю у творчості Араня підготували ґрунт для виникнення модерністських напрямків угорської літератури (Гьорьомбеї, с. 64).

У першому випадку йдеться про ХІХ ст., тож доцільно вжити слово „новий” на відміну від іншого варіанту (2), де йдеться про ХХ ст., відновлення певних традицій класицизму, тобто новітній класицизм, який не може бути „новим” чи „сучасним”. У третьому варіанті йдеться про поетичну мову, сучасну поетові, тож тут доцільно вжити означення „тогочасний”. В останньому прикладі говориться про спадкоємність поетичних традицій, зокрема поезії Араня, яка вплинула на „модерністські голоси, модерністське звучання угорської літератури” (дослівний переклад). Оскільки такі словосполучення не звучать по-українськи, їх можна замінити „модерністськими напрямками”. Синоніми „нові, новітні” тут не вживаються, бо вони не можуть передати точно думку автора. Адже йдеться саме про вплив Араня не

на всю сучасну літературу, а на її частину, саме модерністська поезія характеризується вищевказаними рисами, характерними для творчості великого поета.

Багато складнощів у деяких випадках викликає переклад угорського слова „*polgár*”, яке досить часто в перекладі на українську мову вимагає уточнення. У словнику подається кілька значень слова: 1) громадянин; 2) представник буржуазії, буржуа; 3) міщанин, житель міста.

- (1) *Polgári szabadelvű meggyőződés. Polgári demokratikus törekvései.*

Громадянські ліберальні переконання. Громадянські демократичні устремління.

- (2) *A reneszánsz, a humanizmus és a reformáció rokon fogalmak, a megerősödő polgárság szellemiségét fejezik.*

Ренесанс, гуманізм, та реформація -це споріднені поняття, вони виражають духовність зміцнілого *міщанства* (Гьорьомбеї, с. 11).

- (3) *A sokat nyomorgó és beteg költő számára a rokokó stílus a képzelettel teremett boldog világot jelentette, de az idillt szétőrti vagy erősen árnyalja a polgári életforma felemelkedni nem tudó ember fájdalma.*

Для злиденного і хворого поета стиль рококо означав щасливий світ, створений за допомогою багатої уви, та цю ідилію розбиває чи сильно затінює людський біль, що не може піднятися над *міщанським* способом життя. (Гьорьомбеї, с. 31).

- (4) *E politikai küzdelmek fő törekvése a nemzeti függetlenség, polgárosodás, a jobbágyrendszer eltörlése volt.*

Головним прагненням цієї політичної боротьби була національна незалежність, *обуржуазнення* суспільства, відміна кріпацтва (Гьорьомбеї, с. 34).

- (5) *Egy polgár vallomásai*” (1934) című önéletrajzi esszéregénye életének időrendben felvázolt eseménytörténete révén ad tárgyilagos és összetett képet a *polgárságról*, melytől ugyan elszakadt már életformája szerint, de értékeihez, kultúrájához büszkén ragaszkodik.

В автобіографічному романі-есе „Признання одного *буржуа*” (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 (Гьорьомбеї, с. 134).

- (6) *E kisnemesi, polgári vagy paraszti származása értelmiségi réteg főnemesek vagy városok szolgálatában állt, s azok érdekeit képviselte irodalmi alkotásaiban.*

Це був прошарок інтелігенції - вихідців з дрібного дворянства, *міщанства* чи селянства, які стояли на службі великих міст і їх інтереси репрезентували у своїх творах (Гьорьомбеї, с. 6).

Перший випадок нескладний, означення „громадянський” найрозповсюдженіше. У другому випадку з контексту стає зрозумілим, що йдеться про міщанство як суспільний прошарок, тобто про жителів міст, які на той час були невеликими і їх населення зростало й формувалося. Воно на той час було єдиним виразником передових гуманних ідей. Про цю ж інтелігенцію, що вийшла з міщанства, йдеться і в варіанті (6). У варіанті (3) означення способу життя має негативний відтінок, тут доцільно вжити слово „міщанський”, яке в українській мові вживається також для показу обмежених, бездуховних людей, їхнього способу життя, що зосереджується лише на власних інтересах. У варіанті (4) перераховуються основні прагнення політичної боротьби XIX ст., серед них

і обуржуазнення, яке було позитивним і актуальним на той час. Досить складно було вибрати синонім у прикладі (5), між „громадянин” та „буржуа”, однак з контексту видно, що друге слово є більш вдалим, адже автор книги, про якого йдеться, є вихідцем з буржуазії і тримається її цінностей.

Правильна передача іноетнічної лексики вимагає від перекладача значного досвіду і мовного чуття, широких знань з області, у якій ведеться переклад. Теоретичне вивчення цих питань на прикладі конкретних мов є внеском не лише у перекладознавство, а й в інші, близькі до нього науки - лінгвістику, літературознавство, психолінгвістику та ін.

Література

Гардоні Г.: *Зірки Егера*. З угор. пер. І. Петровцій та І. Мегела. - К.: Дніпро, 1982.

Гьорьомбеї А.: *Історія угорської літератури*. З угор. пер. Л. Мушкетик. - Ніредьгаза, 1997.

Костолані Д.: *Нерон, кривавий поет*. З угор. пер. Л. Мушкетик. - К.: Веселка, 1995.

Чаплар. В.: *Грошей, та чимбільше*. З угор. пер. Л. Мушкетик. Всесвіт. - 1994. № 5-6.

Ще раз про „дві літератури нашої доби”

Р. ХАРЧУК

Теза про дві літератури нашої доби належить, як відомо, Донцову. Нас може вражати кондовість останнього, безапеляційність його суджень, однаке теза, висунута ним понад півстоліття тому, виявилася живучою. Нагадаю, Донцов поділяв літературу на експансивну або таку, що зростає з характеру, і підлеглу або таку, що вкорінена в апатії, безнадії — безхарактерності. Цей поділ, як бачимо, тяжіє не так до соціології, як до психології.

Здається, сьогодні все менше підстав говорити про дві літератури. Однаке у цій статті ми ще раз повернемося до старої тези з тією різницею, що в ній герметична література протистоятиме літературі відкритій.

Думаю, що визначати українську літературу сьогодні як відкриту було б передчасно. Просто лам у духовній атмосфері зробив вимогу відкритості очевидною. Для герметичної української літератури з'явився шанс. Як завжди, його реалізуватимуть одиниці. Герметизм української літератури може бути подоланим, але за умови, що одиниця, реалізуючи свій шанс, не шукатиме точки опору, виправдання у ґрунті (часі, обставинах і т. д.), продуктом якого є, а пам'ятатиме, що вона — організм самодостатній, який до ґрунту має слабку або й не має з ним жодної дотичності.

На жаль, ми ще надто мало знаємо, що таке духовна атмосфера. Однаке існування останньої не викликає сумніву. Зміна ідей, принципів, стилів це результат зміни духовної атмосфери. У цьому переконуємося на власному досвіді. Ще донедавна наша духовна атмосфера, яку можна окреслити як стан національної ейфорії, вимагала і логічно обґрунтовувала тезу про зв'язок і взаємозалежність між літературою і національним, суспільним ґрунтом, з якого ця література зростає. Однаке сьогодні духовна атмосфера змінилася настільки, що півміри — намагання при тримуватися національного соціологізму і водночас не надто соціологізувати літературу — не мають вирішального значення. Настає час рішучого протиставлення тезі про зовнішні фактори впливу на літературу, про специфіку української літератури. Це несвідоме бажання стає дедалі усвідомленішим. З літератури мають бути зняті всі і будь-які обмеження. Вона має розглядатися як відкрита система, здатна до саморегуляції і саморозвитку. Її специфіка має поступитися місцем універсальності.

Передбачаю, таке формулювання може викликати або 1) невдоволення, навіть гнів: наша фарисейська логіка чомусь постійно ідентифікує зняття меж із вседозволеністю, відтак аморальністю і нехудожністю; або 2) побоювання — а що, коли герметична українська література під натиском відкритості розпадається?

На перше застереження відповів Г. Е. Лессінг. Він довів, що кожне мистецтво само встановлює свої межі. Прекрасне — перша і остання межа. Яких би змін не зазнавало це поняття, але воно не стало анахронізмом. Прекрасним керується будь-яке мистецтво, навіть те, що доведене до саморуйнації. Щодо другого побоювання, то на нього відповів Ю. Шерех. Саме йому належить теза про українську літературу як відкриту систему. Сформульована в період літератури ДіПі ця теза розвивалася Шерехом у наступні десятиліття. Зроджена в час, коли Шерех обстоював національно-органічний стиль, вона була і прямим запереченням цього стилю, і його результатом. Зазначу, критик не пише прямо про відкриту систему, не вживає навіть такого терміну, але суть його поглядів зводиться саме до відкритості. Шанс України і української літератури, на думку Шереха, у її рубіжності. Українська література мусить бути відкритою до історії, перед впливами із Заходу і зі Сходу, мусить сама впливати і на Захід, і на Схід. Українська література як відкрита система не зруйнується, бо її цілісність утримує консервативна сила — традиція. При цьому підкреслимо: Шерех завжди, на відміну від Ю. Лавріненка, акцентує не на специфіці української літератури, а на її універсальності. Універсальність — ціль і наслідок відкритості. Специфіка — ціль і наслідок герметичності.

Симптоматично, що наступне покоління еміграційної літератури розвиває саме ті положення Шереха, що стосуються відкритості. Одночасно нове покоління критикує попереднє за недостатню категоричність у ставленні до призначення літератури. Дж. Грабович, характеризуючи так звану „велику літературу” (літературу ДіПі), вважає, що гасло „великої літератури” обмежувало письменників моральним обов’язком перед народом і незалежністю. Саме ці ідеї, на думку дослідника, зближали теорію „великої літератури” з соцреалізмом. Різниця між ними — лише в мірі гуманності. Покоління Грабовича мало рацію. У питанні відкритості воно пішло далі за Шереха і покоління ДіПі. Однозначно, за І. Костецьким, вимагало звести роль читача до мінімуму, за К. Косачем, обстоювало „суверенність митця”, висувало гасло „не що, а хто і як”. Це покоління заперечувало попереднє і водночас успадковувало від нього ті положення, які відповідали духовній атмосфері ХХ ст. — атмосфері відкритості. Зазначимо, духовне протистояння поколінь є, може, одним з вирішальних моментів у розвитку української літератури ХХ ст. Як Грабович заперечував Шереха, так свого часу Шерех заперечував Донцова і „вісниківство”. Заперечуючи ідею фізичної експансії України, Шерех прийняв і продовжив ту ідею „вісниківства”, що стосувалася духовної експансії.

Як бачимо, думка про відкритість української літератури не є новою. І то не лише для діаспорної літератури, а й для материкової. Про відкритість української літератури почала говорити ще Молода Україна. Пініше цю думку продовжував М. Зеров і М. Хвильовий. Через шістдесятників вона дійшла до нашого часу. Кожне літературне покоління ХХ ст. відчувало вимогу відкритості. Духовна атмосфера давала шанс. Кожний з митців використовував цей шанс на міру свого таланту, характеру. Про вагомість відкритості свідчить же те, що за неї жертвувалося не лише добробутом, а життям.

Відкритість — начало об’єднуюче, творче. У ньому співіснують різні художні явища. Різні у часовому, просторовому, стильовому відношенні, але єдині щодо мистецької вартості. Саме відкритість дає можливість змодельовати контекст української літератури ХХ ст. Контекст цей єдиний. Єдині й оціночні критерії. Останнє твердження вимагає детальнішого пояснення.

Стало звичним поділяти українську літературу ХХ ст. на материкову й еміграційну. Здається, між ними й справді немає жодної дотичності. Аргументів скільки завгодно: принципи різні, світогляди різні, навіть мова відмінна. Дійсно, українська література ХХ ст. надзвичайно строката. Цим вона цікава. Будьмо послідовними — додаймо до згаданих вже двох літератур доби ще й інші підрозділи: офіційна радянська література, література розстріляного відродження, література дисидентів або табірна, література внутрішньої еміграції, авангардна. Такий поділ є цілком логічним. Однак будь-який умовний поділ чи то за географічним, соціологічним, чи психологічним, стильовим принципом не заперечує аксіоми: існує єдина українська література ХХ ст. Критерій оцінки цієї літератури також єдиний. Важить, що у цій літературі є мистецьким, художнім, а що ні. Література — не Протей. Вона або є, або її немає. Якщо немає, то і двадцять підрозділів, і двадцять різних контекстів не створять контексту найсуттєвішого — власне літературного, в якому життя стає вартістю мистецькою. Переконана, питання про те, як поєднати різні контексти української літератури ХХ ст., позбавлене сенсу. Ще більша помилка — шукати, які із цих контекстів визначальний, головний. Вони взаємопов'язані і взаємозумовлені: Тичина зумовив Маланюка, але й Маланюк, хай з хронологічним розривом, так кшталтує українську літературу.

Схема, що її подано нижче, — це спроба подати українську поезію ХХ ст. як цілість. Ця схема недосконала, може викликати безліч *застережень*. Однак в ній незаперечне одне: попри розриви, зміщення, диспропорції українська література ХХ ст. (а це передусім поезія) так шукала і знаходила лінію свого розвитку — давала єдиний власне літературний контекст.

1. Покоління символістів. Назвемо його Молода Україна. Хронологічні рамки — від „Самостійної України” Міхновського (1900), що була не лише політичною, а й духовно-етичною програмою цього покоління, до встановлення УНР. Вороному, Олесеви пощастило. Їх не прийнято вважати емігрантами. Якщо ж зважити, що Дж. Грабович, наприклад, початки української еміграційної літератури відносить до періоду ДіПі, то не лише представники старшого покоління символістів, як Неприцький-Грановський, Черкасенко, а й покоління наступне органічно функціонує у цьому контексті материкової української літератури.

2. Покоління постсимволістів. Хронологічні рамки — від визвольних змагань до 30-тих років, до розгрому української літератури.

На стику двох поколінь, двох стилів був Тичина. Його можна вважати промотором поезії постсимволізму.

Неокласики прищепили українській літературі європейську традицію. Празька школа зробила українську поезію модерною. Говорити про існування двох стильових течій у цей період, а саме про неоромантизм і неокласицизм, здається, не зовсім доцільно. Доцільніше говорити про постсимволізм. Постсимволізм — це урівноважування неоромантичного символу класичним зразком.

3. Покоління катастрофістів. Хронологічні рамки — від 30-тих років до середини 50-тих. Найвагоміший чинник — досвід українства 30-тих років і пережиття ІІ світової війни.

На стику двох поколінь і стилів був Осьмачка. Він — промотор цього покоління. До катастрофістів належать М. Бажан, О. Влизько, М. Вороний, Б. І. Антонич. До них тяжіє О. Стефанович. Останній приклад свідчить про певну рухомість рамок даної схеми.

4. Покоління постмодерністів.

Для материкової літератури — це покоління доби розширення меж соцреалізму й до сьогодні.

Для еміграції — покоління розширення гасла „великої літератури” й до сьогодні. Фактично — шістдесятники і нью-йоркська група. Варто зазначити, що шістдесятники пройшли наче подвійний шлях: відштовхнулися від постсимволістів, дали імпульс постмодернізму.

Дана схема засновується на двох положеннях, про які писав свого часу І. Фізер: усі мистецькі явища, що в ній розглядаються, функціонують 1) у європейському контексті, де обов’язковим є естетичний критерій; 2) у контексті національної традиції, де вирішальним критерієм є критерій лінгвістичний.

Наведена схема позбавлена оціночного забарвлення. За своєю суттю вона не є ієрархічною. Саме тому вимагає доповнення-кореляції схемою наступною, яка несе в собі оцінку — відділяє зерно від полови.

тоталітарна література

неофіційна	офіційна
розстріляного від народження	
еміграційна	
дисидентська	
внутрішньої еміграції	
	графоманія

Говорячи про українську літературу ХХ ст., не обійтися без терміну тоталітарна література. Саме це поняття пояснює, чому в українській літературі була офіційна й неофіційна літератури, був власне літературний і позалітературний контекст. Якщо для власне літературного контексту вирішальне значення має естетичний критерій, то для позалітературного — фальш. І. Кошелівець — автор історії української соцреалістичної літератури показав, що фальш — це фундамент соцреалізму. Він же дослідив механізм добровільного засліплення і зневолення ідеєю, довів, що соцреалізм — це не метод, а стиль: стиль життя, стиль мислення, стиль літературний. Кошелівець не відділяє соцреалізму від графоманії. Поряд опиняються Тичина і Шеремет. Справді, вони поряд, але з істотною різницею: Шеремет був графоманом з народження, так би мовити, несвідомим, тоді як Тичина ставав ним свідомо. Більшу рацію, як здається, має польський дослідник Клевінський, який відділяє графоманію, що є нормальним явищем літератури, від літератури-мутанта, що змінює людську свідомість, прищеплюючи їй нелюдську ідеологію. Літературу-мутанта часто творять талановиті люди. Саме тому це явище є потворнішим, небезпечнішим, ніж звичайна графоманія. Якщо графоманія будь-яка, із соцреалістичною включно, відходить натуральним шляхом непам’яті, то література-мутант вимагає пояснення. Тичина, Драч, як і багато інших, опиняються не те що поміж двох схем, вони розщеплюються на дві несумісні істоти. Одна входить до власне літературного контексту. Інша залишається позалітературною.

Таким чином контекст української літератури можна виявити, застосувавши естетичний критерій, що відкидає графоманію, та критерій без фальшу, який відкидає літературу-мутанта. Таке очищення контексту української літератури є необхідним. Таке очищення не заперечує відкритості, навпаки, сприяє їй, бо відкритість неможлива поза ієрархією. Для української літератури

питання очищення та ієрархії є важливішим, ніж для інших літератур так званого тоталітарного культурного кола. Дослідник тоталітарної літератури Е. Можейко виділив два типи соцреалістичних літератур: 1) бунтівничий, як у поляків, 2) підлеглий, як у болгар. Як це не прикро, але українська література належить саме до другого типу. Про це свідчить і сучасний її стан. Щоб побачити це, досить звернутися до деяких творів, які з'явилися друком нещодавно. Повість В. Дрозда „Музей живого письменника або моя довга дорога в ринок” належить до так званих творів-порахунків із системою. Зрозуміло, свідоме засліплення рано чи пізно, але завершується прозрінням. Важить не так прозріння, як рівень його усвідомлення. Можна збагнути: підлеглості літератури, фальшу позбутися нелегко. Нелегко здобутися на повну свідомість. Дрозд, на жаль, на таку повну свідомість не здобувся. Він не є чесним до кінця. Хоча й називає свій шлях — шляхом до галіфе, а себе „галіфетчиком” (вражаючий образ), проте тут же повторює відоме тичининське: „Я побачив ясне в далині”, говорить про ідеал соціальної справедливості і витравлений приватновласницький інстинкт. Галіфе і соціальна справедливість взаємовиключають одне одного. Почуття власної вигоди і високий ідеал несумісні. Ця несумісність і з'ясовує фальшивий тон. Фальшивий тон у сповіді одного з найшанованіших українських письменників не наводить на жодну іншу думку, крім тієї, що ця література належить до другого різновиду літератур соцреалізму — не бунтівничого, а підлеглого.

Про те, як нелегко відійти від соціального замовлення свідчить і „Московіада” Ю. Андруховича. Андрухович — вже інше покоління. „Московіада” не стала таким проривом з герметичності у відкритість, яким була „Катастрофа” Дрозда. У ній немає прориву, але є фальш. І що з того, що він вишуканіший. Безсумнівно, читача здивує, чому Андрухович подався аж у Москву. Невже йому власних вождів і вожденят мало. Напевно, вистачає. Просто про чужих писати безпечніше. Крім того, гротеск має узагальнююче, метафоричне значення. Може, „Московіада” і була б доброю метафорою, якби не очевидна вторинність. Андрухович — чудовий знавець Т. Конвіцького. Загалом — ерудиція колосальна. Не будемо спинятися на тих ремінісценціях, на яких талановито замішано „Московіаду”: тут і Кафка, і Достоевський. „Московіада” — не плагіат. „Московіада” — це еклектизм. Еклектика позначилася і на мові, яка являє собою дивовижну суміш польської, російської, подекуди англійської, а на довершення — вишуканої татарської.

Ці критичні зауваги (хай нескромні, але у цьому їхній сенс) прямо стосуються відкритості літератури, бо перша її умова — відсутність фальшу. Доки існуватиме фальш, доти література лишатиметься пірною. Якщо за словами приховується політика, комерція, то слова ці складаються не на літературу, а на примітку. Адже всі знають про згубний вплив фальші на душу — не тільки людську, а й речей, самого повітря.

Крім критерію „без фальшу” і критерію естетичного, про який вже йшлося, не менш важливим для відкритої літератури є критерій нового. Він формується у протистоянні традиційного і експериментаторського. Нове безпосередньо впливає на ієрархію літератури, бо створює її другий рівень. Нагадаємо, саме Ортега-і-Гассет вивів два рівні мистецтва: перший — банальний, другий — жорсткий, категоричний у досягненні цільності і краси. Підкреслимо, банальна література не є злом. Зло — це відсутність ієрархії, відтак розуміння банального. Наше життя — банальне в своїй суті. Якщо змінити своє ставлення до банального, воно може виявитися навіть цікавим, а

то й перерости себе. Все залежить від того, як дивимося і бачимо. Все залежить від того, хто дивиться і бачить. Банальна література — необхідний рівень ієрархії. Другому ж рівневі, а його, як правило, створює нове, надається перевага: Дебюссі природно перемагає Мендельсона. Загал, призвичаєний до банального, виявляє до цієї перемоги інтерес, але не виявляє розуміння. Одначе загал може цю перемогу досягнути. Злам у його розумінні відбувається під тиском нового. Нове — синонім молодого. Воно покликане завойовувати, формувати духовну атмосферу — усвідомлювати сучасність. Одночасно молоде живе в борг. Це теж природно. Щоб борг цей не лишився невідплатним, молоде мусить пам'ятати не лише про свої права, а й про обов'язки. Обов'язки тим більші, чим меншими були вони у попередників. На Україні інтелектуальної еліти не буде доти, доки обов'язок і відповідальність не переважать прав. Йдеться не про одиниці, а про інтелектуальний загал. Останньому вигідно використовувати авторитет одиниць, але авторитет одиниці і авторитет загалу — речі нетотожні.

Обов'язок молодості — не шантаж. Обов'язок молодості — проковтнути старе з усім властивим йому фальшем і примітковістю. Ортега-і-Гассет радив ковтати швидко, рішуче і цілком. Інакше — ризикуємо вдавитися і загинути.

Марні сподівання, якщо ковтатимуть футлярні люди. Факт, що футляр той зветься інтелектом, не змінює справи: футлярна література нічим не краща герметичної. Може, інтелект і врятує світ, хоча краса, як бачимо, його не врятувала. Я особисто маю сумнів і щодо того, чи варто взагалі рятувати світ. Може, рятувати варто себе? Рятувати не втечею від світу, а, навпаки, відкритістю до нього. Може, відкритість вигострить наш розум, зробить наше почуття категоричним, чесним.

**Языковое отражение русинско-
(карпатоукраинско-) венгерского сожительства**
(На основе тома: *Госундрагоши*)

И. УДВАРИ

Работающие на поприще гуманитарных наук исследователи, особенно языковеды и этнографы, издавна изучают вопросы культурного и языкового взаимообогащения живущих в тесном соседстве народов карпатского бассейна, в частности, актуальные проблемы славянских заимствований в венгерском языке, равно как и влияния, оказываемые венгерским языком на славянские. Результаты анализа бытующих в венгерском языке славянских лексических заимствований обобщены в известной работе Иштвана Книежа (см. Книежа, 1955). Ряд ценных данных об истории изучения славизмов в венгерском языке приводятся в исследованиях Шандора Рота (см. Рот, 1968, 187-193; Рот, 1973, 27-73).

Наличие во многих славянских языках лексических хунгаризмов всегда вызывало живой интерес исследователей, благодаря чему они были подробно описаны в обширной литературе, посвященной истории многовекового венгеро-славянского языкового взаимодействия.

Анализ этой литературы или хотя бы беглый её обзор не может быть здесь моей задачей, особенно если принять во внимание, что этот вопрос подробно рассмотрен Шандором Ротом, а также Ференцем Грегором (Ср.: Рот, 1968, 173-186; Рот, 1973, 73-103; Грегор, 1989, 163). Необходимо все же отметить, что уже после выхода в свет работ названных авторов появилось исследование, посвященное венгерским лексическим элементам в польском языке, словарная и фактографическая часть которого была в 1989 году опубликована в Венгрии (Волош, 1989).

Работа польского исследователя в рамках нашей темы примечательна тем, что она помогает понять какую роль в проникновении хунгаризмов в южнопольские диалекты играло русинское и словацкое языковое посредство. Работа проливает дополнительный свет и на тот сложный вопрос, насколько значительной была посредническая роль польского языка в проникновении венгерских слов в русский язык. Упомяну также, что завершено уже и монографическое описание хунгаризмов в лексическом запасе соседнего словацкого языка, однако его публикация по материальным и техническим причинам все еще не осуществлена. Два года назад профессор Ференц Грегор опубликовал об этом синтезирующий реферат (см. Грегор, 1993). Подобно другим исследователям словацко-венгерских интерэтнических связей автор этих строк со всё большим нетерпением и интересом ждёт появления названной

мографии, поскольку по его предположениям лексические хунгаризмы проникали в спишские, земплинские, шарышские и ужанские русинские говоры в значительной мере благодаря словацкому посредству. Точное определение масштабов посреднической роли словацких диалектов возможно, однако, лишь при составлении полной картины венгерских элементов в словацком языке.

Значительные достижения имеются и в области изучения венгерских лексических элементов, проникших в язык русинов карпатского бассейна (закарпатских украинцев). С разной степенью интенсивности ведутся исследования хунгаризмов в языке потомков исторических русинов Венгерского Королевства, живущих ныне на территории шести разных государств. (Об истории изучения лексических хунгаризмов в карпатоукраинских (русинских) диалектах см.: Дежё, 1989, 3-4; Лизанец, 1970, 44-82; Лизанец, 1976, 55-79).

Монографическое описание хунгаризмов в языке закарпатских украинцев осуществил Петр Лизанец. Ужгородский исследователь характеризует экстралингвистический фон венгерско-карпато-украинских языковых связей, даёт обзор и оценку результатов изучения венгерских заимствований, анализирует процессы фонетического и морфологического освоения лексических хунгаризмов, предлагает тематические группировки заимствованных венгерских слов, картографирует результаты многочисленных диалектологических записей. (Ср. также: Лизанец, 1970; Лизанец, 1976; Лизанец, 1976/а).

Интереснейшей филологической проблемой является вопрос функционирования хунгаризмов в литературных произведениях. Противники создания русинских региональных литературных языков часто аргументируют свои доводы тем, что создатели русинского литературного языка используют венгерские лексические элементы. С точки зрения лингвистической науки подобные аргументы нельзя признать правомерными уже хотя бы потому, что лексические хунгаризмы в известных мне русинских изданиях являются исторически обусловленной органической частью русинской диалектной лексики.

Более того, есть основания утверждать, что будущая судьба этих хунгаризмов зависит от будущего самих диалектов. Если диалекты, на которых разговаривают русины, будут обретать литературный статус, тогда естественно, в них будут жить и хунгаризмы. Если же хунгаризмы из формируемых русинских литературных языков будут изыматься, тогда их диалектная база неминуемо сузится. У русинско-украинских диалектов и входящих в их состав лексических хунгаризмов одно и то же будущее. В случае литературного развития русинских диалектов в их составе будут продолжать полноправное существование и многочисленные хунгаризмы, подобно тому, как мы это можем наблюдать в случае бачванско-сримского русинского литературного языка.

На хунгаризмы в литературном языке бачванско-сримских (сербских и хорватских) русинов, создавших свой литературный язык в этом столетии, обратил внимание венгерской научной общественности автор этих строк (см. Удвари, 1996).

С точки зрения изучения истории венгерско-славянских языковых и культурных контактов весьма важно то, что живой народный язык русинов Словакии, на протяжении многих столетий имевших тесные языковые, экономические и культурные связи с венграми, становится, по всей видимости, литературным, а издаваемые на нём произведения являются прекрасным материалом для исследований в области венгерско-славянских языковых и этнических взаимодействий (Удвари, 1995, 1996/а). Роману Василия Петрова "Русины",

играющему заметную роль в создании словацкого варианта русинского литературного языка, я посвятил специальную работу (Удвари, 1996/б).

Несмотря на всё это, до сих пор не появилось ни одной работы о лексических хунгаризмах, встречающихся в изданных за последние годы в Закарпатье произведениях, написанных на живом народном или близком к просторечию языке. С целью восполнения этого недостатка я приступаю к выявлению, инвентаризации и анализу подобных хунгаризмов в творчестве писателя Д. Кешели. В будущем, продолжая традиции венгерской славистической науки, я хотел бы подготовить монографическое описание функционирования лексических хунгаризмов в текстах художественных произведений. Здесь же, в связи с небольшим объёмом настоящей статьи, ограничусь замечанием о том, что во многих подкарпатских периодических изданиях на живом народном языке печатаются статьи, стихи, рассказы, пародии и т.п.; появилось и значительное количество отдельных книг. Составление точной и полной их библиографии может быть темой отдельной работы (ср.: Чучка 1992; Кешеля 1993; Кешеля 1994; Попович 1994; Сочка-Боржавин 1995, Петровци 1993, Петровци 1996, Календарь 1996 и т.д.).

Писатель Дмитро Кешеля родился в 1951 году в деревне Клячаново, которая лежит недалеко от Мукачева. (О нём подробнее см.: Világirodalmi Lexikon. Том XIX, дополнительный. Будапешт, 1996. стр.580; Хланта, 1995, 308-310.)

Подавляющее большинство хунгаризмов запустило корни в подкарпатские диалекты в результате прямых русинско-венгерских языковых контактов. В прозаические произведения эти хунгаризмы проникают в качестве отдельных элементов диалектной лексики (в данном случае – лексики территории среднего Берега). Попавшие в подкарпатские говоры венгерские заимствования претерпевают процессы приспособления к фонетическим и морфологическим закономерностям, другим системным характеристикам этих говоров. В результате процессов адаптации несколько преобразуется и фонетический облик венгерских слов (по этому вопросу подробнее см.: Лизанец, 1976, 109–150).

Далее – в алфавитном порядке – в виде отдельных словарных статей предлагаю вниманию читателя лексические хунгаризмы, встречающиеся в прозаическом томе Кешели. Каждое заглавное слово сопровождается указанием соответствующей венгерской (диалектной) словоформы, вслед за которой приводится лексическое толкование. Далее я привожу иллюстрацию из текста книги Кешели; стоящая здесь цифра указывает на номер страницы названной книги.

Хотя я и считаю подлинным заимствованным словом лишь то, которое в данном виде употребляется в венгерском языке, самостоятельные словарные статьи посвящены и словам производным (дериватам), для которых соответствующие производящие слова в данном сборнике не встречаются. Завершает словарную статью ссылка на языковедческие работы.

Из-за недостатка места число таких ссылок пришлось значительно сократить. Поэтому я ссылаюсь только на монографию Лизанца (1976; сокращенно: ЛЗ), атлас Дзендзеливского (ДА), а также на работу Ласло Дежё (1996; сокр.: ДР). Работы Лизанца и Дзендзеливского дают сведения о географическом распространении анализируемых слов, а в работе Дежё приводятся данные о наличии заглавных слов в подкарпатских языковых памятниках XVII–XVIII столетий. Ещё одна информация в самом конце статьи отражает наличие слова в стихотворном сборнике Ивана Петровци "Диалектарий" (1993; сокр.: ПД).

Как следует из нескольких приводимых ниже примеров, своим "Диалектариумом" известный автор оказывает значительную помощь исследователю в изучении семантики лексических хунгаризмов.

Арсак Арсак – це шлях. Ити – шийталовати. // І часто батько мій любив співати: //– Файна дівка арсаком // Шийталує з молочарні з молоком.

Ипный Найчастіше уживане слово: //Ипный – гожий, красивий, такий, // Що його похвалить завжди можна. //Ипні – дівчина, день, чи квітки.

Хосен Хліба вкрав старий еден, //Та руков махнули люди – //Най му вто на користь буде – //Най му буде на хосен.

Шор І вулиця сільська, і стрій солдатський – шор – // І в рівний ряд посажені капуста, помідор...

Лексические хунгаризмы в томе „Госундрагоші”

авадь < венг. avagy, или, или же – ... коли маву щастя Вам дакое пісьмо авадь посланіє загнати. КГ30. Ср. ЛЗ, ДР 228.

адюв < венг. ágyú, пушка – ... народом почало вимітати, як із адюва (по-Вашому – далекобойної гармати). КГ16.

Андрашів < Андраш < венг. András, Андрей – Симка Андрашового КГ16.

андьол < венг. angyal, ангел – ... ци злий андьол ня надюгав... КГ14.

аршов < венг. árshó, заступ – ... ніє што чекати, а взяти в руки аршови (по-Вашому заступи) КГ69. ЛЗ, ДА II.183, ПД.

бавус < венг. bajusz, усы – приклеїть собі бавуса... КГ 58. Ср. ЛЗ 575: баюсы, баюса ДА I. 42.

балта < венг. balta, – ... то даю голову пуд балту, што не змії спокусив Єву, а уна – змія... КГ36. Ср. ЛЗ, ДА II.216.

бетяр < венг. betyár, сильный, отважный человек – ...я є дуже фрасоватий бетяр, і знай навперед муй характер... КГ34. Ср. ЛЗ.

беште (франти) < венг. beste, злой, злостный – вп'ять 'ми беште-франти (по-Вашому – плюралізм) у голові. КГ 65.

бирів < венг. bíró, староста – ... кого би, до фраса, поставити на бирова... КГ15. Ср. ЛЗ, ДР 228.

біціглі < венг. bicigli, велосипед – ... а з біціглів колеса не відкруться. КГ30. Ср.ЛЗ.

бойтиця < венг. bojт, помпон – ... припараджу її чічкастою бойтицею... КГ11. Ср.ЛЗ 580: бойта.

боканчі < венг. bakancs, тяжелые ботинки – ...вона не крала від гонведів боканчі КГ5. ...боканчі ношу не тоті, які'м од гонведів у час другої світової війни швакнула... КГ10. Ср.ЛЗ 579.

бордовий < венг. bordóу, темнокоричневый – ...єдно лице юї позеленіло, а друге стало бордовим. КГ 21. ЛЗ.

босорканя < венг. – boszorkány, ведьма – ... чи не могли би Ви мою стару босорканю поставити десь своїм посадником? КГ5. Ср.ЛЗ, ПД.

бочкори < венг. boszkor, постолы – ... авби чорт сім бочкорів порвав... КГ76. Ср. ЛЗ, ДА I.54, ПД.

будьогови < венг. bugyogóу, женские трусы – ...то давно би ся уже упстала без послідніх будьоговів. КГ 27. Ср.ЛЗ, ПД.

бусь < венг. busz, автобус – Вп'ять від мене бусь утік. КГ125.

вадасити < вадас < венг. vadász, охотиться – ... там даже білоденно ідуть вадасити (по-Вашому – полювати). КГ 100. Ср. ЛЗ 582: вадас, ДР.

вадаска < вадас < венг. vadász, охота – ... білоденно ідуть на вадаску... КГ102.

валовшний < венг. valósi – способный – ... ци валовшна до заграничного діла. КГ25. Ср.ЛЗ, ДР 229.

варош ~ вариш < венг. város, город, городок – Пішли ми із старою чортицею у варош... КГ5. А в таких великих варишах, як, припустим, Даллас, Чікаго КГ100. Ср. ЛЗ, ДР 229.

вашар < венг. vásár, рынок, базар – ... очи коби Шершунка тягла за собов на турицькі й другі унакі вашари не товар, а ровту товкмачів... КГ25. Ср. ЛЗ, ДА II.249, ДР 230.

Вілій < венг. Vili, уменьшительная форма от имени Вильгельм. – ...має доказати родство із німецьким кайзером Вілійом II.

вошкола < венг. oskola, школа – чоколадув діти у вошколах ся помітують. КГ33. Ср.ЛЗ.

вуйош < венг. ujjas, тёплый пиджак, куртка – ...у мене тільки єден вуйош і той уже поплатаний... КГ10. ЛЗ 629.

гатіжак < венг. hátizsak, рюкзак – ... на порозі стала моя босорканя: пострижена, як руський вояк, у куфайці, із гатіжаком і цигаретлею в зубах. КГ6. Ср.ЛЗ.

гентеш < венг. hentes, мясник – ... такими жалосливими вочми позерать на мене, як коза на гентеша (по-Вашому, сільського хірурга) КГ83. Ср. ЛЗ.

говер < венг. haver, кореш, корешёк – Но, а самі знаєте, ош я чоловік гордий, як у нас кажуть, говер високого плеча... КГ95.

гонвед < венг. honvéd, гонвед, домобран – ...коли у нас стояли мадярські гонведи КГ5. Ср.ЛЗ 589: гонвийд.

гунцут-вілаг < венг. huncut világ (шуточной) хитренький, озорной свет – Казав малий гунцут-вілаг... КГ63.

газда < венг. gazda, хозяин – Вся наша біда у тому, що ми нігда не мали нормальних газдів... КГ115. Не будучи газдом своєму языкові... КГ46. Ср.ЛЗ, ДР 230.

галиба < венг. galiba, беда, скандал – Сесе майжинь, усьо йде од того, што ми, до галиби, нияк не можеме посватати нашу чиядь із культуров. КГ61. Ср. ЛЗ, ДР 230.

гембиць < венг. gömböc, желудок человека – ... садили всягди пасулю і жерли її кильо лем лізло в гембиці. КГ 107.

гиршля < венг. gersli, ячневая крупа – ...якийсь діявол всьо ровно умудрився свиснути уд мене ташку з гиршлями (по-Вашому – з перловков) КГ62. Ср.ЛЗ.

готар < венг. határ, территория села – ...восени взяла'м зайду і пішла на колгоспний готар намикати булі. КГ 11. Ср.ЛЗ.

гуляш-левеш < венг. gulyásleves, суп-гуляш – ... ми лем тогди будеме доста їсти гуляшу-левешу... коли проголосуєме за демократу... КГ85.

гута < венг. guta, нечистая сила, чорт – Гута би го забила, старого лотроша! КГ8. Ср.ЛЗ, ПД.

дарабчик < darab < венг. darab, кусок – ...дарабчик дас десятьручної солонини... КГ70. Ср.ЛЗ 593: дараб.

деца < венг. deci, 100 граммов – Упили лем по деці (по-Вашому по-гранянику) КГ21. Ср.ЛЗ.

дюк < венг. dög, чорт, злой дух, демон – дюк 'го знає. КГ62. Ср.ЛЗ, ДР 232.

Дюрій < венг. Gyuri, уменьшительно-ласкательная форма от имени Георгий – А міністром після довгих спорів назначили Пітя Дюрія Бобулениного. КГ17.

Дюсій < венг. Gyuszi, уменьшительно-ласкательная форма от имени Юлий, Юлиус – Ви, дідику, можете бути ким хочете: Наполійоном, Дюсійом Цезарьом... КГ93.

емелетовий < **емелет** < венг. emelet высокоэтажный – жити в емелетових (по-Вашому – високоетажних) особняках... КГ85. Ср.ЛЗ 596: емелет.

Ержія < венг. Erzsi, уменьшительно-ласкательная форма от имени Елизавета – ...сесе як би її із англіцьков королевов Ержійов (по-Вашому – Єлизаветою) єдна мамка родила. КГ57.

жеб < венг. zseb, карман – ...не позиравучи на енергетичеський крізіс у державі і наші цураві жеби (по-Вашому – кармани). КГ48; ... не нашими цуравими жебами вічно платати бездонний державний міх! КГ67. Ср.ЛЗ, ДА III. 347.

жебаловка < венг. zsebbevalóу, носовой платок – ...поплакалися у жебаловку... КГ59. Ср. ЛЗ, ДА II.159, ПД.

жіван < венг. zsvány, разбойник, шельма, озорник – А увін, живан нюргавий, знову кривить рота КГ11. ЛЗ, ПД.

Жофія < венг. Zsófi, Zsófia, Софія (уменьш. – ласкательная форма) ... Цільо Гарпічунік, любимий син мої двоюрідної сестри Жофії. КГ 38.

закапчати < капчати < капча < венг. карос, выпить – ...не пам'ятаву, кілька 'сме закапчали... КГ56. Ср. ЛЗ 605: капча.

изір < венг. ezer, тысяча – Изрі би 'го побили! КГ56. Ср.ЛЗ 596.

иппен < венг. ierpen, как раз, именно, только что – спокійно обойдемеся без сього міністра, иппен, як типирь обходимеся без науки, культури і просвіщенія. КГ 94. Ср.ЛЗ.

ипний < венг. ier, красивый, здоровый, приятный – ...до нас приходив балотоватися із Ужгорода дуже ипний кандидат. КГ 85. Ср.ЛЗ, ПД.

Ілона < венг. Ilona, - Елена – ...достала документ про великі моральні качества прабаби Ілони Перебзячки. КГ45.

Іштен < венг. Isten, бог – Іштен би її побив. КГ 116.

Іштен гозто < венг. Isten hozta! Добро пожаловать! – Іштен гозто (по-Вашому – добро пожаловать) КГ34.

Йовжка < венг. Jóska, уменьшительно-ласкательная форма от имени Йосиф – Розумный, як вариська хижа, дохтор, подобний на Йовжку Сталіна КГ 93; Правда, не знаву – ци за Франца Йовжки, ци за Марії Терезії. КГ27.

кавіль < венг. kávé; черный кофе – ...ізрана п'є простий чорний кавіль КГ57. Ср.ЛЗ.

калап < венг. kalap, шляпа – Митро ізняв калап, перехрестився і собі прорік... КГ71. Ср. ЛЗ, ДА I. 55.

калапош < венг. kalapos, человек в шляпе – ...а в тих калапошів великих і секретних мислів тильо-вильо... КГ77.

кедвешний < венг. kedves, милый, дорогой – Правду казав наш кедвешний писарь КГ 89. Ср. ЛЗ.

кендериця ~ киндириця < венг. tengeri, кукуруза – ...з того часу у колгозі вообщє перестали сіяти кендерицю... КГ84; ...киндирицю полушу... КГ64. Ср. ЛЗ, ДА I.72.

керийк – вагаш < венг. kerekvágás след от колес телеги на полевой грунтовой дороге – Я заявив, як кажуть, керийк – вагашом з гатікошаром (по-Вашому – просто з воза) КГ66. Ср.ЛЗ.

керт < венг. kert, огород – ...перечекати біду в кертах. КГ68. Ср. ЛЗ, ДР 234.

кешервешний < венг. keserves, убогий – Тогди кешервешному чоловікові нич ся не упставало, лем іти в політику... КГ89. Ср. ЛЗ.

киняшний < венг. kienyes, чуткий, уязвимий – А што вже казати про інших сігіняшу, в яких черева майпанські; киняшні (по-Вашому – нежні) КГ16. Ср.ЛЗ 603: кийн'ешный.

ківільний < венг. kevély, чванний, високомерный – ...сіся ківільна нийнія... КГ64. ...сохранити для історії і світлого майбутнього свої ківільні копони. КГ68. Ср.ПД 46.

кішасонька < венг. kisasszony, панночка – ...як сята кішасонька...КГ76. Ср.ЛЗ.
кішкерт < венг. kiskert, цветник, загорода с грядками перед хатой – ...з паном Богом через задні двері і в кішкерт. КГ60. Ср.ЛЗ.

кільтуватися < венг. költ, тратить деньги на что-н. – ...вмісто того, шоби много літ кільтуватися на зброю протів імперіалізму... КГ40. Ср.ЛЗ 601, ДР 233, ПД 46.

кільчик < венг. költség, расходы – ...кільчика не будете мати. КГ42. Ср.ЛЗ, ПД46: кильчих.

ковдош < венг. kóduş, нищий – Бо муй Пішта... то каждый ковдуш у селі знає, што він такий брехач... КГ9... а типирь ци злодій, ци цурош, останній ковдош – пан. КГ10. Ср.ЛЗ, ДР 234.

копона < венг. koponya, голова – ...не бийте так вуйка Пішту, бо 'му вшитку тямку із копони уб'єте... КГ9. Ср.ЛЗ, ПД.

коргаз < венг. kórház, больница – ...так безбожно обчмухав Уладя, што тот, сигінь, місяць провалявся у коргазі... КГ15. Ср. ЛЗ.

Котія < венг. Katі, уменьшительно-ласкательная форма от имени Екатерина – ...можете бути ким хочете... царицьов Котійов другов... КГ93.

кочуня < венг. kocsonya, холодец – На вечерю Верховный правитель думали поїсти кочуні (по-Вашому – холодец) ... КГ101 Ср. ЛЗ.

крумпля < венг. krumplic, картофель – Цубрила все, що виділа – сіно, яблука, крумплі та інший овоч і фрукт. КГ6. Ср. ЛЗ, ДА I.73, ПД.

куртий < венг. kurta, короткий – весна, літо і осінь стали намного майкуртими. КГ10. Ср. ЛЗ.

лаба < венг. láb, нога – ...авби у кожного ковдоша були такі кріпкі ліва і права лаби, як у мене середульша. КГ14. Ср.ЛЗ.

лампаш < венг. lámpás, башка – ... даю свій лампаш на одсічення...КГ27.

ланц < венг. lánc, цепь – ...На тому святому місті упстався лем перерізаний ланц і колодиця. КГ56. Ср.ЛЗ, ДР 235.

ларма < венг. láma, шум, гальдєж – Но, і розумієте, што при виборах на сись отвітственной пост зчинилася знову велика ларма. КГ38.

леквар < венг. lekvár, повидло из слив – ...цімборови поставити сто грам і фанку із лекваром КГ42. Ср.ЛЗ.

леленц < венг. lelenc, воспитанник детдома – Ти, леленцу недорікий, КГ62. Ср.ЛЗ і ПД. друг. знач.

ловгош < венг. lógóus, пристяжная, пристяжка – Но, і кого ослячий ловгош назвав? КГ62.

люшта < венг. lusta, ленивий – ...ще дакі люшти (по-Вашому – секретарь-машиністки) подумавуть... КГ23.

мандрагуля < венг. nadragulya, самогон – ...де купити кіло рішкаші, теплі будьогови, фляшку туньої мадрагулі... КГ36. Ср.ЛЗ.

мадляр < венг. magyar, мадляр, венгр – ...уна в лісах не ховалася від мадлярів... КГ5.

Марішка < венг. Mariska, уменьшительно-ласкательная форма от имени Мария – Марішку ім зелену і тим бетангам! КГ9.

марга < венг. *marha*, скот, скотина – ...перестрашена американська корова тікати од нашої ідеологічесько вихованої марги... КГ81. Ср.ЛЗ, ДР 235, ПД.

ментівка < венг. *mentő (autó)*, машина скорой допомоги – Як 'ми баба розвагаша копоною, через пару годин забрала ня ментівка... КГ73.Ср.ЛЗ.

ментом < венг. *menten*, сразу – ...та, бідна ментом вернулась із того світу... КГ6. Ср. ПД 65: мінтом.

мириг < венг. *miereg*, злость, раздражение – Не встиглам удихнути із себе черстві мириги КГ63. Ср.ЛЗ 610, ПД 64: мийриг.

мінден < венг. *mindenható (?)* бог-всевышний (?) – Мінден би 'го побив! КГ55.

мусай < венг. *muszály*, надо, необходимо – ...мусай сокотити мораль. КГ11.

надраги < венг. *nadrág*, брюки, штаны – ...Лийба... забув... й за надраги. КГ72. Ср.ЛЗ.

немзет < венг. *nemzet*, нация – ...немзет би 'го побив' КГ20. Ср.ЛЗ, ДР.

нийнія < венг. *néni*, тётя – ...сіся ківільна нийнія... (по-Вашому - тощая тётя) КГ64. Ср. ЛЗ.

новта < венг. *nóta*, песня – ...муй любимий нанашко Янко Фрічка із Лейбийбова зіграв курту новту (по-Вашому спустив дух). КГ51. Ср. ЛЗ, ДР.

норонч < венг. *narancs*, апельсин – ...жертв як мальфи у теплих краях, банани, фіги й норончі. К 85. Ср.ЛЗ.

нюргавий < венг. *nyurga*, высокий – А увін, живан нюргавий, знову кривить рота КГ11.

обчаловати < чаловати < венг. *csal*, обмануть – Але хочу упувісти, што не лем ми з кумом лишилися обчаловані. КГ21. Ср. ЛЗ 635: чаловати, ДР 241: чаловати.

оронька < оронь < венг. *arany*, золото – Уна, оронько - Європо будь спокуйна, стягне з тебе послідні ногавиці КГ58. Ср. ЛЗ 614: орон'овий, ПД 5: арань.

ороньовий < оронь < венг. *arany*, золотой – Так, так ороньовий КГ 63. Ср. ЛЗ.

Палаташ < венг. *Palotás*, фамилия со значением "член личной охраны, лейб-гвардист"... має сестру Анцю Палаташку КГ8.

папучі < венг. *papucs*, тапочки – ... ще собі на файні папучі (по-Вашому – шльопанці). КГ42. Ср.ЛЗ, ПД.

парадичка < венг. *paradicsom*, помидор – ...у Гугіляшки лівое воко ментом стало, як гнила парадичка. КГ21. Ср. ЛЗ.

патика < венг. *patika*, аптека – Пішли ми із старою чортицею у варош по патиках (по-Вашому аптеках) ... КГ 5.Ср. ЛЗ.

пацалаш < пацал < венг. *rasál*, здесь иронично: житель Пацалова, то есть Пацаловской республики – ... за пані Гафу голосували не лем живі пацалаші... КГ95. ... я роздала кождому пацалашу по лівому гумаку... КГ103. Ср. ЛЗ 616: пацал.

пежгів < венг. *pezsgő*, шампанское – Но айбо для сього мусай кождому жебракови купити бодай фляшку французького пежгіву і велику ладічку мадярської чоколяди. КГ 33. Ср. ЛЗ друг.знач.

пенгів < венг. *pengő*, денежная единица – ...не жаль ім усім сіवेशно заплатити і по 15 тисяч старих пенгівів КГ 72. Ср. ЛЗ.

Пітьо < венг. *Pityu*, уменьшительно-ласкательная форма от имени Степан – А міністром після довгих спорів назначили Пітя Дюрія Бобуленіного КГ17.

Піштик < венг. *Pisti*, уменьшительно-ласкательная форма от имени Степан – Е-е-е-й, Піштику, ...КГ30.

піцінько < венг. pici nyuke, чуть-чуть, мало – ...хоть піцінько ще би приженився. КГ14.

Пішта < венг. Pista, уменьшительно-ласкательная форма от имени Степан – Ваш вірний виборець дідо Пішта Савкулин. КГ 7.

погар < венг. pohár, чарка, стакан – Вино наливаєте у кришталеві погари... КГ33. Ср.ЛЗ, ПД.

пойташка < пойташ < венг. pajtás, подруга – ...отуйки я Вам не пойташка (по-Вашому – не єдиномишленниця) КГ59.

пондьола < венг. pongyola, халат – У нас купила жона пондьолу (по -Вашому – домашній халат) КГ61. Ср. ЛЗ, ПД.

пукантьов < венг. pukkantó, pukkancs, надменный человек – Так што ідіть, неборята, і переговоріть старого пукантьова най ізнимать свою кандидатуру на мій хосен. КГ101.

пушка < венг. puska, винтовка – ...по війні була у хліві ще й велика пушка, скоро така, як адюв, што по танках пуляти – КГ28. Ср. ЛЗ. ДР.

Пушкаш < венг. Puskás, фамилия – (сесе кума Пушкаша на всякий случай переписали в Гарматника) КГ51.

ратота < венг. rántotta, яичница – ...ми лем тогди будеме доста їсти гуляшу-левешу, гугілю і ратоти з солонинов, коли проголосуємо за демократу... КГ85. Ср. ЛЗ, ПД.

рендешний < венг. rendes, порядочный – Скапчавши, ош у баби доправди рендешний сексуальний гороскоп... КГ91. ...після таких випадку я мусіла рендешно розверечи своїми мозгами... КГ40. Ци рендешно у мене фунгує державна копоня? К 42. Ср. ЛЗ.

рішкаша < венг. rizskása, рис – ...де купити кіло рішкаші, теплі будьогови... КГ36. Ср. ЛЗ.

розвагашити < вагаш ?< венг. szétvág, vág, vágás, разрубать – Як ми баба розвагашила копоню, через пару годин забрала ня ментівка... КГ73.

розчалуватися < венг. csalódik, разочаровываться – ...бо пак дакі жінчовки ши на правду у мені розчалувуться (по-Вашому – утратять підвищений інтерес) КГ34.

рокаш < венг. rakás, куча чего-н. – ...починаючи від білих хорватів і кінчаючи цілим рокашом нинішніх панів професорів та поетів... КГ17. Ср. ЛЗ.

ряндя < венг. rongu, разные лоскутки полотна – Буває, што ши лишисться ряндя і на помивальку – судину мити. КГ61. ЛЗ, ДА II.153.

серсама < венг. szerszám, орудие, инструмент – Упувідять, што у нас усі дипломати швендавуться по світу із своїм серсамов (по-Вашому – самогонною апаратурою)... КГ93 Ср. ЛЗ, ДР, ПД 117.

сигінь < венг. szegieny, бедный, бедняк – Видати, од мойої бисіди, сигінь, у жалудку 'го протягло... КГ9. Ср.ЛЗ 623: сегінь.

сівешний < венг. szíves, охотный – ...не жаль їм усім сівешно заплатити і по 15 тисяч старих мадярських пенгівів... КГ72.

сохташ < венг. szokás, привычка – Богонько би тому писатілю довго подержав сохташ (по-Вашому психологіческое і душевное состояние) КГ 65. Ср. ЛЗ, ДР.

талпа < венг. talp, глупый человек – Говори, талпо гумійова КГ 43.

Моя стара талпа, приміром, коли хоче зробити штось для себе... КГ 46. Ср. ЛЗ, ДА III.307, ПД.

таніря < венг. tényér, тарелка – ...нарід видить перед собов пустое таніря... КГ75. Ср.ЛЗ.

таначош < венг. tanácsos, советник – ...коли прийшов фотькош знімати тройцю будущих таначошів... КГ76.

ташка < венг. táska, портфель – Так што Шершунка дустала собі ташку міністра заграничних діл... КГ27. Ср. ЛЗ.

телек < венг. telek, надел, поле, участок – ...раз нянько не лишив 'ми ниякого телека (по-Вашому – приданого). КГ53. Ср. ЛЗ, ДА II. 129.

тепшаня < тепша < венг. tepsi (alakú nő), женщина, похожая на сковороду – Сеся тепшаня тоже ізверла із ся всякое - шіліякое шмаття. КГ99.

натерхати < терхати < терха < ст.венг. terh, накладывать нагрузить – ...муй старий килавіць натерхав цілий віз нечисти на мене. КГ8. Ср. ЛЗ 627, 239.

тецік < венг. tetszik, нравиться, – ...то туйки уже никому не тецік КГ64.

Тешік порончолні < венг. tessék parancsolni, пожалуйста – Бітте шин! Тешік порончолні. КГ42.

Тібій < венг. Tibi, уменьшительно-ласкательная форма от имени Тибор – ...назвали Тібія Мадярчиного КГ15.

тиркілянка < венг. törkölypálinka, водка, приготовленная из отходов винограда при его прессовке – ...тот, ко п'є сливянку і тиркілянку – істинний русин... КГ 19. Ср. ЛЗ 627: теркел'анка.

тортош < венг. tartós (frizura), завивка волос – ...дасть собі зробити красний тортош, то усякий цурош за нив обернеся і зауважає. КГ70. Ср. ЛЗ.

учемирити ся < венг. megcsömörlik, объесться, пресытиться – ...копоня 'ми ся учемерила (по-Вашому, паночку, – перебрала) КГ14.

файта < венг. fajta, порода, вид, сорт – Виджу, юноша, от ви із димократичеськуї файти... КГ63. Ср. ЛЗ, ПД.

фалат < венг. falat, кусочек – ...прихопив із собов на закуску фалат стіни... КГ94. Ср. ЛЗ, ДР.

фанка < венг. fánk, пампушка – ...цімборови поставити сто грам і фанку із лекваром КГ 42. Ср. ЛЗ, ПД.

фатюв < венг. fattyú, незнакомый парень, внебрачный ребёнок – А муй фатюв на то ся дуже зрадував, КГ9. Ср. ЛЗ, ДР 240, ПД.

фийса < венг. fejsze, топор-колун – Недалеко від сьої тупої фийси утік іши єден мій цімбора КГ 98 Ср. ЛЗ, ДР 241: фейса, ПД.

феле модьор, феле товт < венг. fele magyar fele tóut, смешанно, нечисто – ...Говори, талпо гумійова, феле модьор, феле товт, а я подержу собі твердо замок на писку. КГ43.

фирига < венг. féreg, червь – Но туйки і мені уже заграли фириги в єдиному місці і не утерпів'им. КГ44.

фійочкам < венг. fiacskám, сын мой (vocativus) – А як тогди пояснити, фійочкам, што у парламенті, різних партіях, рухах і обчествах майжень лем єдні чоловіки? КГ 44.

фіном < венг. finom, вкусно – О-о-о! Фіном! КГ 31.

фіномный < венг. вкусный – О-о-о, то є фіномно! КГ32.

фіріспорський < фіріспор < венг. főrézpör, опилочный – вообщє кураторе фіріспорський, якое ти маєш право. КГ62.

фрасова каріка < венг. frászkarika, чорт его знает, дудки – Я, до фрасової каріки, думаву... КГ109.

хосен < ст. венг. choszen, польза, выгода – ...з Ваших урядників стільки хісна, як, перебачте, із жаливи олії. КГ7. Ср. ЛЗ, ДР 240, ПД.

хоснувати < венг. használ, полезно влиять на что-н. – ...на наш робочо-колхозний жалудок дуже хоснувала колбаса... КГ 32.

церуза < венг. ceruza, карандаш – ...поставив перед собою ящик, церузу (по-Вашому – карандаш) і зошит. КГ87. Ср. ЛЗ.

цийдулка < венг. ceidula, записка – Айбо доки Юла доставала тоту цийдулку... КГ45.

цімбора < венг. cimbor, друг, товариш – ...Ваш єден цімбора перед Новим годом упувів нашим людям по радії і телевізії... КГ32. Ср. ПД.

чижми < венг. csizma, сапоги – ...от се вам зекономить множество валюты на закупку топанок, чижмів, штрімфлів і болгарських парадичок... КГ27. Ср. ЛЗ, ДР.

чібіс < венг. csibész, озорник – Ану, чібіси, лепаві, доста було спати... КГ37.

чіношний < венг. csinos, красивый, стройный – ... з великов радостьов заголосився попозірувати наш чіношний цап Мокі ... КГ 76. Ср. ЛЗ.

шарагля < венг. saroglya, здесь: жена – ... а моя стара шарагля вічно жаліє на слабый попереК КГ56 Ср. ЛЗ 637: 1., носилки, 2., специальные доски, которыми закрывают ящик телеги спереди и сзади.

шаргань < венг. sárhányó, крыло автомобиля – ...што там написано на шаргані (по-вашому – на крилі) КГ56.

шаркань < венг. 1., sárkány, змей, дракон – І туйки на Тирю, як шаркань, налетіла міністерка культури Ментівка... КГ21. 2., женщина с зменным характером. У тебе часом, шарканьо, ніє цигаритлі? КГ53. Ср. ЛЗ, ДР.

шовгор < венг. sóvgor, шурин – Шовгор Цільо Дічкуля нараз заявив... КГ21. Ср. ЛЗ, ПД, ДР.

шовдарь < венг. sódar, окорок, ветчина – ...сеся акція коштувала Пушкашці єден великий шовдарь КГ 72. ЛЗ 693, ПД 242.

Шоні < венг. Sanyí, уменьшительно-ласкательная форма от имени Александр – ...то був зовсім не індійський посол, а Шоні Герендашув – циганин із Нижньої Шаркані. КГ24.

шуга < венг. soha, никогда – Авби' сте тому нігда-шуга не вірили. КГ8. Ср. ЛЗ.

Литература

- Волос 1989 – Wołosz Robert: Wyrazy węgierskie w języku polskim. *Studia Slavica Hungarica* 35. 215-317.
- Грегор 1989 – Gregor Ferenc: Magyar-szlovák nyelvi kapcsolatok. In. Balázs János (szerk.): *Nyelvünk a Duna - tájon*. Budapest, 141-195.
- Грегор 1993 – Gregor Ferenc: A szlovák nyelv magyar elemeiből. (*Mutatóanyag*) Budapest.
- Дзендзелівський 1958-1993 = ДА – Й.О.Дзендзелівський: Лінгвістичний атлас українських народних говорів Закарпатської області України. I-III. Ужгород–Львів.
- Дуличенко 1995 – Александер Д. Дуличенко: *Jugoslavo-Ruthenica*. Нови Сад.
- Дежє 1989 – Dezső László: A XVI - XVIII. századi kárpátukrán nyelvemlékek magyar jövevényszavai. Budapest.
- Дежє 1996 = ДР – Ласло Дєжє: Деловая письменность русинов в XVII-XVIII веках. Словарь, анализ, тексты. *Studia Ukrainica et Rusinica Nyiregyháziensia* 4. Nyiregyháza.

- Золтан 1996** – Zoltán András: A magyar-szláv érintkezések kezdetei és fázisai. Életünk. Budapest. 1996. № 6-7. 634-648.
- Календарь 1995** – Календарь Культурно-просвітительного Общества им. А.Духновича. ред. С.Броди, В.Сочка Боржавин. Ужгород.
- Календарь 1996** – Календарь 1996 Общества им. А.Духновича. Ред.: С.Броди. Ужгород.
- Календарь 1996/а** – Наш русинсько-словацький календарь. Ред.: И.Латко, В.Сочка. Ужгород.
- Кешеля 1993** – Дмитро Кешеля: Державна копоня, або Листи до пана Президента. Ужгород.
- Кешеля 1994** – Дмитро Кешеля: Госундрагоші. Всякое-шіліякое. Ужгород.
- Книежа 1955** – Kniezsa István: A magyar nyelv szláv jövevényszavai. I.k. 1–2. Budapest.
- Книежа 1994** – Kniezsa István: A magyar szlavisztika problémái és feladatai. Kiss Lajos – Nyomárkay István. (szerk.): Kniezsa István válogatott írásából. Budapest.
- Лизанец 1970** – Lizanec P.M.: Magyar-ukrán nyelvi kapcsolatok. A kárpátontúli ukrán nyelvjárások anyaga alapján. Ungvár.
- Лизанец 1976** – Лизанець П.М.: Венгерские заимствования в украинских говорах Закарпатья. Ужгород.
- Лизанец 1976/а** – Лизанець П.М.: Атлас лексичних мадяризмів та їх відповідників в українських говорах Закарпатської області УРСР. Ужгород.
- Петровци 1993** = ПД – Иван Петровцій: Діалектарій або же мила книжочка русинської бисіды у віршах. Ужгород.
- Петровци 1995** – Иван Петровцій: Русинський символ двадцятого віка, авать письмо газдови Иванови Комловшію в день його сімдисят-п'ятироччя. Карпатская панорама. 1995. № 3. 11-12.
- Петровци 1995/а** – Иван Петровцій: Письмо нянькови в день його вісімдисятроччя. Карпатская панорама. 1995. № 4. 10-11.
- Петровци 1996** – Иван Петровцій: Наші співанки. Русинська поезия. Осій-Берегово-Ужгород.
- Петровци 1996/а** – Иван Петровцій: За ошколу и клопноты ошколаськы, авать письмо Валерию Разгулову, редактору "Карпатской панорамы". Карпатская панорама. 1996. № 1 (5). 2-4.
- Попович 1994** – Степан Попович: До 60-ліття од дня смерти Евменія Сабова – извісного общественного діятиля нашого краю та 100 ліття ёго Хрестоматії. Мукачево.
- Попович – Цицак 1995** – Попович С. – Цицак В. (ред.): Памяти А.Духновича. Мукачево, 1995.
- Рот 1968** – Rot A.M.: A magyar nyelv fejlődése. A magyar-keleti szláv nyelvi kapcsolatok. Kijev-Ungvár.
- Рот 1973** – Rot A.M.: Венгерско-восточнославянские языковые контакты. Будапешт.
- Сочка – Боржавин 1995** – В.Сочка – Боржавин: Будителі подкарпатських русинов. Ужгород.
- Удвари 1995** – Udvari István: Szlovákiai ruszin kiadványok hungarizmusai. Lévai Béla (szerk.): Debreceni Szlavisztikai Füzetek. Debrecen, 1995. ч.3. 21-41.

- Удвари 1996** – Іштван Удварі: Історія дослідження лексичних унгаризмів бачвансько-сремської русинської мови. Юлиан Тамаш – Славко Сабо (ред.): Руснаци, Русини. 1745-1995. Нови Сад. 75-88.
- Удвари 1996/а** – Udvari István: Irodalmi nyelvteremtő kísérletek a szlovákiai ruszinok körében. Gadányi Károly – Bokor József Бокор – Гутман – Guttmann Miklós (szerk.): Nyelvi tudat, identitástudat, nyelvhasználat. Bibliotheca Slavica Savariensis III. Szombathely. 100-106.
- Удвари 1996 /b** – Udvari István: A ruszin-magyar együttélés tükröződése Vaszil Petrovaj: Ruszinok c.regényében. in. Katona Judit –Viga Gyula (szerk.): Az interetnikus kapcsolatok kutatásának újabb eredményei Északkelet-Magyarországon. Miskolc.
- Хланта 1995** – Іван Хланта: Літературне Закарпаття у ХХ столітті. Бібліографічний покажчик. Ужгород.
- Чучка 1992** – Павло Чучка: Вичурки по баранинські. Закарпатська застільна книга у 2-х томах. (том перший і останній). Баранинці – Ужгород.

Семантическая характеристика детского словотворчества

Э. ЛЕНДВАИ

Лингвистическим материалом, над которым мы сделали свои наблюдения, послужили многочисленные примеры детской речи, взятые из книги Корнея Чуковского "От двух до пяти" (1958).

В начале своей книги автор пишет: "Исследуя ее [детскую речь- Э. Л.], мы тем самым вскрываем причудливые закономерности детского мышления" (стр. 5). Изучение детской речи позволяет увидеть "... как обширна, многообразна, сложна умственная работа ребенка над усвоением родного языка", а также и "разнообразные приемы, при помощи которых ребенок приходит к познанию реального мира" (стр. 5-6, см. еще А. Н. Гвоздев 1949).

В центре лингвистического анализа, проведенного нами, стоит когнитивно-семантический аспект, согласно которому прослеживаются механизмы семиозиса - возникновения плана выражения и плана содержания лексического знака в сознании ребенка.

Анализ металингвистических поступков детей показывает, что для процесса усвоения родного языка в возрасте от двух до пяти лет характерны, с одной стороны, моносемия, а с другой, прямое соотношение между мотивацией наименования и лексическим значением слова. Иначе говоря, в сознании ребенка внешняя форма языкового знака - это зеркало его семантического содержания и знаки имеют только одно (конкретное) значение. Данная лингвистическая гипотеза ребенка порождает детские ослышки-неологизмы типа *вертилятор* (ср. *вертеть* или *вертеться*) вместо *вентилятор*, с одной стороны, и критические замечания типа *У окон нет ног*. (реакция ребенка на высказывание взрослых *Окна выходят на двор*.).

В процессе усвоения языка действует механизм обратной связи, благодаря которому приобретенный опыт (например, улавливание метафорических переносов в речи взрослых) творчески применяется в речевых поступках ребенка, ср. *У Юры в носу понос*. Семантические правила в языковом сознании детей формируются на протяжении длительного процесса создания новых гипотез и их пересмотра. Данный процесс продолжается до полной отшлифовки, до установления конвенциональных правил родного языка.

Данные когнитивно-семантические явления имеют много сходного с явлениями, характерными для усвоения русского языка студентами-русистами на продвинутом этапе билингвизма (см. Э. Лендваи 1984). Поэтому, нижеследующие рассуждения могут быть использованы и в изучении иностранных языков.

Слово является единством звуковой (графической) оболочки и семантического содержания не только в том понимании, что эти два аспекта предполагают друг друга. Единство формы и содержания языковых знаков про-

является и в степени семантической мотивированности наименований, ибо сама материальная структура внешнего облика звукового или графического знака также нагружена семантической информацией.

В процессе семиозиса слово возникает как результат познавательнo-номинативной деятельности человека, что оставляет свой отпечаток как на семантической структуре, так и на внешней оформленности материальной оболочки. Это значит, что семантическое содержание лексем закодировано двояким образом - ассоциативно и материально. Поэтому, конвенциональный характер связи между знаком и его значением означает не произвольность выбора знака, а его условный облик, связанный с языковой традицией.

Мотивация наименования - это смысловая связь между материальной оболочкой (структурой) наименования и его семантическим содержанием. В языкознании принято считать, что "между наименованием и значением слова нет органической связи, их связывает только ассоциация" (И. Пете 1989, 56). Данный постулат имеет силу лишь в том случае, если ограничиваемся рассмотрением лексического значения меньшинства словарных единиц, составляющего, как правило, древнейший пласт лексики языка, например, *рука, голова, нога; мать, дочь, сын; дом, окно, дверь; стол, стул, нож; вода, земля, небо* и др. Эти и им подобные слова семантически неразложимы, их значение связывается с наименованием лишь ассоциативно.

3. А. Потиха в своем словообразовательном словаре пишет: "Слово *косточка* в значении 'составная часть скелета' - производное: в нем выделяется суффикс *-очк(а)* (ср. *кость*), а в значении 'твердое ядро плода' - непроизводное, а суффикса оно не имеет" (1981, 11). Мотивы данной дифференциации сказываются и на восприятии языковой личностью лексем *косточка*¹ и *косточка*². Из-за стирания в сознании метафорического переноса *косточка*¹ ('твердость') ⇒ *косточка*² мотивированность лексемы *косточка*² осознается слабо (латентная мотивация).

Взрослые носители языка видят словарный состав данного языка системно. Это означает, что в сознании носителя языка лексемы, относящиеся к одному и тому же семантическому полю, взаимно мотивируют друг друга. Таким образом, они группируются вокруг своей мотивирующей лексемы, которая сама немотивирована: *гвоздь - гвоздик, гвоздика, гвоздевой, гвоздильный; герой - героиня, геройство, героизм, герошка, геройский, героический; глаз - глазок, глазник, глазной, глазастый*. Примечательна роль взаимовлияния мотивации наименования и лексического значения на фоне первичности последнего. Например, слово *гвозд-ик* 'маленький гвоздь' имеет яркую мотивацию, в то время как мотивация слова *гвозд-ика* латентна: отдаленное сходство данного цветка с гвоздем (Н. М. Шанский и соавт. 1971, 102), как причина переноса (образования) наименования, частично забыто.

Мотивирующим фактором может выступать не только мотивирующее слово, но и сама лексико-семантическая система. Члены однокоренных слов мотивированы той группой слов, к которой они относятся. В цепочке *гора - горка, предгорье, пригорок, горец, горняк, горный, гористый, высокогорный, горнолыжный* сама словообразовательная группа мотивирует любое слово, входящее в нее. Следовательно, когда ребенок впервые слышит слово *высокогорный*, он вероятно выводит его семантику из уже знакомых ему лексем *высокий, гора, горка, горный* и т. п.

Мотивация наименований в детской речи

Переосмысление мотивации слова в детской речи свидетельствует о том, что номинативная структура лексем ярко отражается в сознании ребенка. (Цифры в скобках указывают на место цитат в вышеупомянутой книге К. Чуковского.) Примечателен контраст между стандартными и "детскими" значениями слов *распутница* ('женщина, ведущая развратную жизнь') и *понедельник* ('первый день недели'): - *Мама, я такая распутница!* И [дочка] показала веревочку, которую удалось ей распутать. (стр. 13); - *Бабуся! Какой сегодня понедельник - суббота или вторник?* (стр. 16). В детской речи нередко наблюдается расширение значения лексем, которое объясняется тем, что у малышей еще не утвердились лексико-семантические навыки; незнание тех или иных правил дает им свободу для спонтанных отступлений от языковых норм.

[1] Расширение значения лексем

высказывание	комментарий
<i>Няня, что это за рай за такой? - А это где яблоки, груши, апельсины, черешни ... - Понимаю: рай - это компот.</i> (стр. 13)	Недостаточная семантизация приводит к смешению слов <i>рай</i> и <i>компот</i> .
<i>- Папа, смотри, как твои брюки нахмурились!</i> (стр. 11)	Расширение значения происходит вследствие метафорического переноса <i>хмуриться</i> 'угрюмо морщить лицо' ⇒ <i>морщина</i> ⇒ <i>'вмятина'</i> ⇒ <i>смяться</i> .
<i>Ты же видишь: я вся босая!</i> (стр. 15)	Перенос <i>босой</i> 'с голыми ногами' ⇒ <i>голый</i>
<i>- У меня папа - шофер. - А у тебя. Витенька? - У меня папа - подлец. - Кто тебе это сказал? - Мама.</i> (стр. 16)	Понимание суффикса <i>-ец</i> расширительно, как 'обозначение лица по роду занятий'.
<i>- Мама, крапива кусается? - Да. - А как она лает?</i> (стр. 103)	Отождествление предметов за счет расширения значения на основе типичной сочетаемости <i>собака - кусаться</i> ⇒ <i>крапива - кусаться</i> (<i>жечься</i>).
<i>У Юры в носу понос!</i> (стр. 104)	Метафорический перенос " <i>понос</i> ⇒ <i>насморк</i> " на основе сходства признаков, а также мнимого структурного сходства " <i>нос - понос</i> ".

Некоторые реакции детей на сказанное взрослыми свидетельствует о буквальном понимании лексем (речь взрослых дается в кавычках):

[2] Буквальное понимание лексем

высказывания взрослых	значение	восприятие детей
"Я этому до смерти рад." (стр. 54)	Я этому чрезвычайно рад.	Я этому рад до конца жизни.
"Черт знает." (стр. 54)	Никто не знает.	Злой дух знает.
"отложить на черный день" (стр. 54)	отложить на время нужды	отложить на день цвета сажи
"Она упала в обморок." (стр. 56)	Она потеряла сознание.	Она свалилась в бессознательное состояние.
"стоять на часах" (стр. 56)	находиться в карауле	стоять на приборе для измерения времени

Подобные толкования обнаруживают моносемичный, "дофразе-ологический" характер языка детей. Структура таких выражений, как *до смерти рад*, *черт знает*, *черный день* и др. в большой степени утратила свою мотивированность в восприятии взрослого носителя языка.

В речевых реакциях [1] дети эксплицитно формулируют свою точку зрения в связи с многозначностью некоторых слов. В детском сознании происходит столкновение прямого и переносного значений. Ребенок протестует против "отступлений" от достигнутых им языковых норм. Оказывается, усвоение "второй (абстрактной) плоскости" языкового мышления происходит именно в результате таких коллизий.

[3] Неадекватное восприятие переносного значения

высказывание	комментарий
"Праздник идет." - Разве у праздника ножки? (стр. 53)	Ребенку еще неизвестно метафорическое употребление <i>идти</i> .
"Окна выходят на двор." - "У окон нет ног." (стр. 53)	Ребенку еще неизвестно метафорическое употребление <i>выходить</i> .
"У меня ужасно трещит голова." - Почему же не слышно треска? (стр. 56)	Ребенок еще не знает переносного значения <i>трескать</i> 'сильно болит'.
"Как ты похудела, Надюша! Один нос остался." - А разве, мама, раньше у меня два носа было? (стр. 56)	Ребенок еще не знает фразеологического значения <i>Один нос остался</i> 'сильно похудеть'.
- Мама, что такое война? - Это когда люди убивают друг друга. - Не друг друга, а враг врага. (стр. 65)	Дословное понимание <i>друг друга</i> вступает в контраст со значением <i>война</i> . Ребенок находит более уместным употребление слова <i>враг</i> .

В конкретных проявлениях столкновения прямого и переносного значений ребенок эксплицирует дистрибутивные (сочетаемостные) свойства

слов: праздник идет (ноги), окна выходят во двор (ноги), трещит голова (треск) и т. п.

О гибкости мышления и творческом подходе к языку свидетельствуют детские толкования стандартных лексических единиц.

[4] Попытки переосмыслить мотивацию лексемы

высказывание	комментарий
<i>Судак - это которого судят?</i> (стр. 51)	Переосмысление на основе мнимой номинативной структуры *суд-ак.
<i>Начальная школа - это где начальники учатся?</i> (стр. 51)	Переосмысление по общему структурному компоненту <i>нача-</i> .
<i>Почему сверчок? Он сверкает?</i> (стр. 51)	Приписывание слову <i>сверчок</i> ('насекомое, производящее стрекочущие звуки') новой семантической мотивации.
<i>Почему ручей? Надо бы журчей. Ведь он не ручит, а журчит.</i> (стр. 51)	Слово <i>ручей</i> подвергается пересмотру по причине несоответствия названия и признака предмета.
<i>Почему ты говоришь: тополь? Ведь он не топает.</i> (стр. 51)	Слово <i>тополь</i> подвергается пересмотру по причине несоответствия названия признаку предмета.

Данные примеры подчеркивают особую роль мотивированности наименований в глазах малышей. Так как материальная структура наименований в принципе может быть мотивирована по-разному, дети могут по этому поводу привести свою аргументацию: *сверчок - сверкать, журчей - журчать, тополь - топать*.

Детское словотворчество

К. Чуковский пишет: "Переименовая наши слова, ребенок чаще всего не замечает своего словотворчества и остается в уверенности, будто правильно повторяет услышанное. Это неосознанное словесное творчество впервые поразило меня, когда четырехлетний мальчишка, с которым я познакомился в поезде, стал назойливо просить у меня, чтобы я позволил ему повертеть *тормозило*. Он только что услышал слово *тормоз* - и, думая, что повторяет его, приделал к нему окончание *ило*" (1958, 20).

1. Создание нового слова по квазимотивации

Вышеприведенная цитата убеждает нас в том, что процесс языковой номинации у детей происходит подсознательно (это свойственно языку вообще). Ребенок проводит новаторскую деятельность и в области словотворчества. О квазимотивации идет речь, когда структура слова, созданного говорящим, не соответствует структуре мотивирующей основы.

[5] Создание нового слова по квазимотивации

новое слово	мотивирующая основа	квазимотивация
<i>стрекозел</i> (стр. 11)	<i>коза</i>	муж стрекозы
<i>Жил-был пастух, его звали Макар. И была у него дочь Макарона. (стр. 13)</i>	<i>макароны, Макаровна</i>	Отчество дочери образуется от имени отца.
<i>Вы и шишки польете?</i> - Да. - <i>Чтобы выросли шишенята?</i> (стр. 14)	<i>шишка</i>	Предполагаемая модель : "кот - котята".
Трехлетняя девочка говорит отцу, увидев на лбу морщины: - <i>Я не хочу, чтобы у тебя были сердитки!</i> (стр. 17)	<i>сердиться</i>	Предполагаемая модель: "морщиться - морщинки".

В большинстве приведенных примеров контекст объясняет ситуацию, в которой возникают словесные инновации детей. Слово *стрекозел* возникает, потому что ребенок выводит его из мнимой структуры *стре-коза*. Как и в других слухах, в этом акте словообразования малолетний новатор следует за правилами антропоцентризма: "[Если козел - это муж козы, то] *стрекозел* - это муж *стрекозы*."

О гипергенерализации (чрезмерном обобщении) языковых закономерностей идет речь в новообразованиях *Макар* - *макарона* (контаминация от *Макаровна* и *макароны*), *шишки* - *шишенята*, *сердиться* - *сердитки*, ибо в естественном языке в рамках одних и тех же семантических полях действуют разные словообразовательные модели, которые время от времени нейтрализуют друг друга. Так, например, модель для образования слов со значением 'детеныш животного', в идеале, использует следующий языковой стройматериал "наименование взрослого + суффикс -онок, -енок": *медведь* - *медвежонок*, *волк* - *волчонок*, *кот* - *котенок*, *жеребец* - *жеребенок*. Уловив правило, ребенок словно продолжает его: *шишки* - *шишенята*, *вагон* - *вагонята*, *огонь* - *огонята* (стр. 14). Видимо, здесь налицо два типа гипергенерализации. Первый: данное правило переносится на 'растения и предметы', второй: нейтрализуется 'детеныш' и активизируется 'малый размер'. О гибкости языкового сознания детей свидетельствует, что после такого значительного экскурса, в процессе социализации, они усваивают все, казалось бы, исключения из идеального правила, ср. *бык*, *корова* - *теленки*; *петух*, *курица* - *цыплята*; *мужчина*, *женщина*, (человек) - *ребенок*; *кобель*, *сука*, (*собака*) - *щенки* и т. д.

2. Создание слова по новой мотивации

В этом случае ребенок создает слова, конкурирующие с существующими стандартными наименованиями. Причину данного явления, на наш взгляд, нужно искать в гипергенерализации словообразовательной модели, выбранной ребенком.

[6] Слова, созданные по новой мотивации

стандартное употребление	мотивирующая основа	инновативное употребление
<i>Спой мне, мама колыбельную песню.</i>	баюкать	<i>Спой мне, мама, баюльную песню.</i> (стр. 17)
<i>Часы тикают.</i>	часики	<i>Часы часикают.</i> (стр. 34)
<i>Вся елка обвешана свечками.</i>	свечки	<i>Вся елка обсвечкана.</i> (стр. 35)
<i>Не играй на балалайке, пожалуйста.</i>	балалайка	<i>Не балалай, пожалуйста.</i> (стр. 35)
<i>Ай, я защемил руку дверью.</i>	дверь	<i>Ай, я задверил руку.</i> (стр. 35)
<i>Очисти мне яйцо.</i>	скорлупа	<i>Отскорлупай мне яйцо.</i> (стр. 35)
<i>Забей этот гвоздик молотком.</i>	молоток	<i>Замолоточь этот гвоздик.</i> (стр. 35)

Мотивами создания детских неологизмов здесь оказались следующие факторы: 'функция' (*баюкать* - *баюльная песня*), 'звук, издаваемый механизмом' [По мнению ребенка, данный механизм называется *часами*, потому что *часикает*.] (*часики* - *часикать*); контаминация *обвешать свечками* - *обсвечкать*, здесь может участвовать и модель типа "*сахар* - *обсахарить*" (покрыть слоем сахара); связь 'орудие действия - действие' (*балалайка* - *балалаить*), ср. *колокол* - *колоколить* и т. д.

Детское словотворчество изобилует нововведениями и в области прилагательных. Дети создают свои неологизмы по образцу уже усвоенных лексем. Новые прилагательные есть продукт творческой деятельности ментально-назывных механизмов в языковом сознании малышей:

[7] Прилагательные-неологизмы

неологизмы	мотивирующая основа	предполагаемый образец
<i>червячее яблоко</i> (все - стр. 45)	<i>В яблоке - червяк.</i>	<i>собачий</i>
<i>жмутные туфли</i>	<i>Туфли жмут.</i>	<i>лоскутный</i>
<i>взбеситая лошадь</i>	<i>Лошадь взбесилась.</i>	<i>сердитый</i>
<i>дочкастая мамаша</i>	<i>У мамыши дочка.</i>	<i>очкастый</i>
<i>зоопарченный сторож</i>	<i>сторож зоопарка</i>	<i>испорченный</i>

Особое место в сознании ребенка занимают слова с уменьшительными суффиксами. Дети в возрасте от трех до пяти лет с трудом понимают многозначность (синкретизм) языковых знаков. Вероятно, этим объясняется и детская моносемия уменьшительно-ласкательных суффиксов. Согласно этому,

ребенок не проявляет готовность использовать слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами, когда он имеет дело с "большими" предметами. "Почему, в самом деле, ребенку говорят о лошади - л о ш а д к а ? Ведь лошадь для ребенка огромна. Может ли он звать ее уменьшительным именем? Чувствуя всю фальшь этого уменьшительного, он делает из лошадку л о ш а д у , подчеркивая тем ее громадность" (К. Чуковский 1958, 19).

[8] Наименования "больших" предметов

лошадка - лошадa, подушка - подуха, чашка - чаха, одуванчик - одуван, гребешок - гребёх, сыроежка - сыроега, игрушка - игруха, ложка - лога, мышка - мыха, пушка - пуха, балалайка - балалая (стр. 20)

3. Детская этимология

Детская этимология, как разновидность народной этимологии, - это перестройка и переосмысление исходного наименования по семантическим мотивам, близким к языковому мышлению говорящего. Как и народная этимология, детская этимология, как правило, затрагивает слова иностранного происхождения, слова с непрозрачной номинативной структурой.

[9] Детская этимология

стандартное слово	мотивирующая основа	детский неологизм
<i>вазелин</i>	мазать	<i>мазелин</i>
<i>компресс</i>	мокрый	<i>мокресс</i>
<i>термометр</i>	тепло	<i>теплометр</i>
<i>петля</i>	цепляться	<i>цепля</i>
<i>кузов</i>	пуза	<i>пузов</i>
<i>бормашина</i>	боль	<i>больмашина</i>
<i>нанизывать</i>	нитка	<i>нанитывать</i>
<i>сухарик</i>	кусать	<i>кусарик</i>
<i>парикмахер</i>	вихры	<i>вихрахер</i>
<i>молоток</i>	колоть	<i>колоток</i>
<i>вентилятор</i>	вертеть	<i>вертилятор</i>
<i>пружинка</i>	круг	<i>кружинка</i>
<i>милиционер</i>	улица	<i>улицционер</i>
<i>экскаватор</i>	песок	<i>пескаватор</i>
<i>рецепт</i>	прицепить	<i>прицепт</i>
<i>рубанок</i>	строгать	<i>строганок</i>
<i>лопатка</i>	копать	<i>копатка</i>
<i>ботаника</i>	цветы	<i>цветаника</i>
<i>ватрушка</i>	творог	<i>твороушка</i>
<i>нафталин (стр. 28-30)</i>	муфта	<i>муфталин</i>

Иллюстративный материал приводит нас к мысли, что функция детской этимологии заключается в "наведении порядка" в лексиконе языка. Языковому сознанию детей непостижима номинативная структура таких слов как *вазелин*, *компресс*, *термометр*, *петля*, *кузов* и другие. Ребенок привык к тому, что в языке царит "порядок", в силу которого структура наименований "разумно" отражает сущность названных ими предметов мира. Вот почему так усердно приравниваются слова к стандартам детского мышления. Как ни странно, дети всегда находят подходящие мотивы для переделки слов. Нужно подчеркнуть, что мотивирующие основы, указанные в [9], обычно входят в дистрибутивную структуру данных слов: *вазелин* - *мазать*, *компресс* - *мокрый*, *термометр* - *тепло*, *петля* - *цеплять(ся)*, *напизывать* - *нитка*, *вентилятор* - *вертеть(ся)* и т. д. Особо стоит отметить следы детского видения мира, то есть элементы дистрибуции слов, которые, как правило, не находят отражение в языке взрослых: *кузов* - *пуза*, *сухарик* - *кусать*, *парикмахер* - *вихры*, *пружинка* - *круг* и т. п.

ЛИТЕРАТУРА

- Гвоздев, А. Н. *Формирование у ребенка грамматического строя русского языка*. ч. 1-2, Москва, 1949.
- Лендваи, Э. (1984) *Семантические мотивы возникновения макаронизмов*. *Studia Russica VII*. Budapest, 108-22.
- Лендваи, Э. (1994) *Мотивация наименования и эквивалентность слова*. В сб.: *Теория и практика обучения славянским языкам*. (ред. Э. Лендваи, Л. Хайзер), Печ, 137-45.
- Пете, И. (1989) *Лексикология русского языка для венгерских студентов-русистов*. Будапешт: Танкеньвикиадо.
- Потиха, З. А. (1981) *Строение русского слова*. Москва: Русский язык.
- Шанский, Н. М., Иванов, В. В., Шанская, Т. В. (1971) *Краткий этимологический словарь русского языка*. Москва: Просвещение.
- Чуковский, К. И. (1958) *От двух до пяти*. Москва: Советская Россия.
- Ullmann, S. (1967) *Semantics*. Oxford: Blackwell.

К этимологии русского диалектного слова *чебак* 'разновидность шапки'

К. АДЯГАШИ

По сообщению Даля слово *чебак* встречается в вологодских, пермских, архангельских и сибирских говорах северного диалекта русского языка. Его значение — ' меховая шапка с наушниками, завязками и назатыльником'. В указанных регионах существовал и *женский чебак*, уже устаревший, „с круглым парчевым верхом и собольей опушкой по лбу и по затылку" (Даль 1882. т. 4. стр. 585). В сибирских говорах имеется фонетический вариант слова *чибак* 'женская меховая шапка' (Даль 1882. т. 4. стр. 603), а в архангельских и вологодских говорах *чабак* 'шапка меховая, род треуха, которую вышивали мужчины и старухи' (Даль т.4. стр. 579).

Этимология слова первый раз была предложена Фасмером в 1958 году. Фасмер в своем Этимологическом словаре русского языка ссылается на словарь Радлова (Радлов 1905. т. 3. 1928) и связывает русское слово с телеутским *čabak* 'высокая телеутская шапка'.

Позже Добродомов, исследователь тюркской лексики русского языка в своей статье, опубликованной в 1970-ом году, ставит под сомнение этимологию Фасмера по двум причинам. "Во первых, заимствование этого слова из телеутского диалекта алтайского языка исключается из-за географии слова в русском языке. Едва ли такое этнографически важное слово распространяется против течения русского населения: из Сибири в пермские, вологодские и архангельские говоры. Гораздо естественнее предположить обратный путь миграции слова. Во-вторых, слово *чабак* неизвестно в современном алтайском языке и его диалектах по иным источникам, кроме Опыта словаря тюркских наречий В.В. Радлова." (Добродомов 1970. стр. 112.) В качестве новой этимологии он приводит гипотезу, соответственно которой *чебак* в русском языке является заимствованием булгаро-тюркской формы **čābak*. Поскольку в современном чувашском языке, в единственном живом представителе булгаро-тюркской ветви тюркских языков, нет соответствующей формы к реконструированному архетипу **čābak*, для доказательства Добродомов цитирует венгерские слова *sipag*, *sipak*, и толкует их как заимствования булгаро-тюркского слова **čābak* (см. там же, стр. 113.)

Гипотеза Добродомова долгое время не вызывала никаких сомнений со стороны исследователей. Шипова в Словаре тюркизмов в русском языке (1976 стр. 379) и Трубочев в новом издании на русском языке Этимологического словаря русского языка Фасмера (Фасмер 1987 т.4. стр.322) ссылаются на нее, как на дополнительную информацию по истории слова *чебак*.

Аргументация гипотезы Добродомова строится на толковании венгерских форм *sipag*, *sipak* как булгарских заимствований. Но такое толкование не

может быть правильным, потому что *sipak* в венгерском языке является искусственной формой, предложенной вместо слова *sapka* южнославянского происхождения (см. TESz III. стр. 486-487 а также EWUng II. стр. 1304) ведущим деятелем венгерской языковой реформы первой половины 19 века Ф. Казинци, см. Фишер стр. 268.

Слово *sipak* — это внутреннее венгерское образование от первоначальной формы *sapka* 'шапка' через вариант *sipka*, возникший путем диссимилиации гласного первого слога и потерпевший метатезу последних двух элементов — по всей вероятности ради избежания наличия в слове суффикса -ка чужого происхождения. Таким образом этимологию русского слова *чебак*, предложенную Добродомовым, из-за отсутствия действительных булгаро-тюркских данных приходится отвергнуть.

Автор настоящей статьи предлагает другое объяснение происхождения русского слова, ссылаясь на рукописный диалектологический словарь венгерского языка, составленный директором Карцагского краеведческого музея Шандором Сючем и его сотрудником Лайошем Дёрфи, на основе собранного материала в окрестности г. Карцага в 1958 году у потомков бывших куманцев¹.

На третьей странице словаря можно читать следующее: *csabakos* (имя прил.) 'simléderes sipka, ruhaféléből. Iparosféle emberek, kömvisek használták azelőtt' [текстильная шапка с козырьком. Раньше носили каменщики и другие ремесленники]. Заглавное слово *csabakos* [čabakoš] состоит из корня *csabak*, из соединяющего гласного -o-, и из суффикса -s для образования прилагательных в венгерском языке. Оно по форме является субстантивированным прилагательным. В корне венгерского слова не трудно узнать тот же самый *чабак*, который фигурирует в словаре Даля как архангельский и вологодский диалектизм со значением 'шапка меховая, род треуха', и который мы считаем и в русском, и в венгерском языке куманским заимствованием².

Куманское слово, судя по своему фонетическому построению и по параллельной форме, существовавшей в 19 веке в телеутском диалекте алтайского языка с одной стороны, и имеющейся в одном из сибирско-татарских

¹ Как известно, пришедшие из Центральной Азии в середине 11 века разные кыпчакские племенные союзы, упомянутые в русских летописях под именами "Половцы", "Печенег", "Куманы", (см. Кляшторный 1997.) занимали просторные территории южнорусских степей и в течение двух столетий постоянно сражались против Киевской Руси. Но после того, как монголы в 1222 г. появились в их непосредственной близости, куманы вступили в союз с русскими и хотели вместе остановить монголов. С 1237 г. монголы начали брать русские города один за другим, а русско-куманские войска терпели поражение, тогда куманский кан Кёген попросил у венгерского короля Бельи IV разрешения переселить часть куманцев на венгерские территории и соединить свои силы против монголов. Хотя венгерский король согласился, и куманы поселились в Венгрии, возникли конфликты между оседлыми венграми и куманскими-кочевниками, и в 1241 г. куманы вышли из страны. После татарского нашествия Бела IV заново предложил куманам переселиться в Венгрию. На этот раз куманам разрешили расселиться компактно в середине венгерской Низменности между реками Дунаем и Тиссой, а также на восток от Тиссы. За участие в защите Венгрии они получили разные привилегии от венгерского короля. Куманы после этого еще полтора века вели кочевое животноводство. К концу 16 века произошла интеграция куманцев в венгерское общество, и приблизительно с этого времени осуществилась и их языковая ассимиляция, см. подробнее об этом Палоци-Хорват 1989. Следы куманского языка остались в диалектной лексике населения бывших куманских территорий, их научная обработка находится в начальной стадии, см. Мандоки-Конгур 1993.

² Слово *csabak* со значением 'разновидность шапки' в венгерском литературном языке и в других венгерских диалектах нигде не встречается.

говоров как *čabaq* 'чепчик для грудного ребенка' с другой (см. Тумашева 1992. стр. 245.), может быть квалифицировано как слово тюркского происхождения, и восстанавливается для среднекыпчакского периода как *čabaq*. Конечно, в семантике современных форм прослеживаются некоторые изменения, но во всех тюркских данных отражается, что слово обозначало специальную шапку, которая имела прикрепленную часть или части для защиты головы, ушей или глаз от холода, мороза или от вредных веществ.

Возникает вопрос о морфологической структуре тюркского слова. Слово *čabaq* имеет структуру СГСГС. Такие структуры в тюркских языках являются или явными производными, или вторичными корневыми, в которых участвуют мертвые аффиксы словообразования (см. Баскаков 1979. стр. 168). В нашем примере мы имеем дело с вторичной корневой морфемой. Исходя из семантики имеющихся данных, в этимологическом отношении само слово может означать результат действия, при котором к куску текстильного материала или меха пришиваются или прикрепляются дальнейшие части того или другого материала ради специальной функции предмета, и весь предмет носит название, указывающее на технику производства: *прикрепление. Если это так, куманское, сибирско-татарское и телеутское слова этимологически связаны с башкирским диалектным выражением *sabaq* 'полотняная часть узорного полотенца' (< среднебашк. **čabaq*), см. Максютова 1970. стр. 196., и все они могут быть производными от предполагаемого тюркского глагола **čap-* 'прикреплять', ср. кирг. *čapta-* (< *čap* + *ta*) 'заклеивать, приклеивать, наклеивать' (Юдахин 1965. стр. 847). Что касается суффикса *-Aq*, как отглагольный суффикс для образования имен существительных со значением результата, он непривычный в этой форме. В древнетюркских памятниках известен отглагольный суффикс *-Oq* (см. Эрдал 1991. стр. 224-261), а дериваты могут иметь разнообразные значения. Поскольку слов с суффиксом *-Aq* имеется очень мало, лучше считать этот суффикс вымершим, непродуктивным с затемненной функцией.

Видимо, среднекыпчакское слово *čabaq*, ставшее названием специальной шапки, имело распространение по всей Кыпчакской степи до монгольского нашествия. Будучи названием специальной шапки, оно могло попасть в северные древнерусские говоры во время кумано-русского союза непосредственно до монгольского нашествия торговым путем. (О характере русско-половецких соотношений по русским летописям см. Баскаков 1985. стр. 92-97.)

В первом слоге русских форм, заимствованных из куманских (~ половецких) диалектов, наблюдается колебание гласных *e*, *a* а также *i* на месте тюркского *a* стоявшего после *č*, что подлежит дальнейшему объяснению.

Звукосочетание *č'a*, как результат внутреннего славянского развития уже давно существовало в письменном периоде древнерусского языка. Его возникновение связано с первой славянской палатализацией, когда после велярного *k* следовал носовой гласный *e* или *ě* из возможных гласных переднего ряда. Из сочетания *k+e* ради осуществления слоговой гармонии развился *č'+e*, а позже носовой гласный деназализировался и расширился при сохранении своей мягкой артикуляции: *č' i > č'+a*. Также из *k+ě* развился *č'+a*. По свидетельству письменных памятников гласный *'a* уже с 11 века подвергся сужению: первоначально в новгородских и псковских памятниках отражается процесс *'a > ä > e* после исконно мягких согласных под ударением, а позже это изменение постепенно охватывает большинство северных говоров. С 14-15 вв. оно

отражается в памятниках и в безударном положении (см. Филин 1972. стр.206-208.) В вологодских говорах северного диалекта 'а > е сохранилось до сегодняшнего времени под ударением и без ударения, см. Преображенская 1965.

Таким образом, куманская форма *čabaq*, попав в русские говоры, была заимствована в форме *čabak*, а распространившись в северных говорах, по модели исконно русских слов, в 14 веке уже могла измениться в *čebak*. А форма *čebak*, после того, как ее стали использовать и в сибирских говорах, закономерно изменилась в *чибак*, поскольку в поволжских говорах и восточнее от них гласный *е* в среднерусском периоде в безударном положении развился в *и*.

После монгольского нашествия и формирования Золотой Орды в языке разных тюркских народов, попавших под власть монголов, для обозначения специальной шапки, подобной треуху, распространилось монгольское слово *малахай*, см. Рона-Таш 1982, по всей вероятности вытеснив оттуда свое оригинальное название. (Слово *малахай* 'большая, ушастая или с лопастью шапка на меху: две лопасти кроют щеки, одна затылок, большая четвертая — лоб' см. Даль т. 2. стр. 292., было заимствовано и восточными русскими говорами.) Этим можно объяснить, что тюркское слово *čabak* сохранилось только в немногочисленных языках и диалектах, не соприкасавшихся с 14 века непосредственно с монгольской языковой средой.

ЛИТЕРАТУРА

- Баскаков 1979: Н.А. Баскаков, Историко-типологическая морфология тюркских языков. Москва.
- Баскаков 1985: Н.А. Баскаков, Тюркская лексика в "Слове о полку Игореве". Москва.
- Даль 1882: В. Даль, Толковый словарь живого великорусского языка т. 1-4. С.-Петербург — Москва.
- Дёрфи-Сюч 1958: Györfy Lajos-Szűcs Sándor, Nagykunsági tájszavak karcagi értelmezése. Karcag. Kézirat. Györfy István Nagykun Múzeum, letéti szám 256.
- Добродомов 1970: Из болгарского вклада в славянских языках III. Этимология. Москва. стр. 103-115.
- EWUng: Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen I-II. Herausgegeben von L. Benkő. Budapest. 1995.
- Кляшторный 1997: S. G. Klyashtornyj, The Polovcian problem: the Central Asian aspect (1.). Historical and Linguistic Interaction between Inner-Asia and Europe (ed. by Á. Berta). Studia Uralo-Altaica 39. Szeged, pp. 151-153.
- Максютова 1970: Н.Х. Максютова, Словарь башкирских говоров II. Южный диалект. Уфа.
- Мандоки 1993: Mándoky Kongur István, A kun nyelv magyarországi emlékei. Keleti örökségünk I. Sajtó alá rendezte: Ökrösné Bartha Júlia. Karcag.
- Палоци-Хорват 1989: András Pálóczi Horváth, Pechenegs, Cumans, Iasians. Steppe Peoples Medieval Hungary. Budapest.
- Преображенская 1965: М.Н. Преображенская, Чередование а/е как фонетическое явление в вологодских говорах. Известия Отделения литературы и языка АН СССР, т. XXIV, вып. 4.
- Радлов 1905: В.В. Радлов, Опыт словаря тюркских наречий т. 1-4. Спб.

- Рона-Таш 1982:** A. Róna-Tas, Loan-words of Ultimate Middle Mongolian Origin in Chuvash. *Studies in Chuvash Etymology I. Studia Uralo-Altaica* 17. Szeged. pp. 66-134.
- TESz:** A magyar nyelv történeti etimológiai szótára. Főszerkesztő Benkő Loránd. Budapest, 1967-76.
- Тумашева 1992:** Д.Г. Тумашева, Словарь диалектов сибирских татар. Казань.
- Фасмер 1958:** Max Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch I-III*. Heidelberg.
- Фасмер 1987:** М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка т. 1-4*. Перевод с немецкого и дополнения члена-корреспондента АН СССР О.Н. Трубачева. Москва.
- Филин 1972:** Ф.П. Филин, Происхождение русского, украинского и белорусского языков. Историко-диалектологический очерк. Ленинград.
- Фишер 1875:** Fischer Ignác, *Adatok a nyelvújítás történetéhez*. (Kazinczy Ferencz munkái. Pesten. Trattner János Tamásnál. 1815.) *Nyr* 3: 267-269.
- Шипова 1976:** Е.Н. Шипова, Словарь тюркизмов в русском языке. Алма-Ата.
- Эрдал 1991:** Marcel Erdal, *Old Turkic Word Formation. Vol. I*. Wiesbaden.
- Юдахин 1965:** К.К. Юдахин, *Киргизско-русский словарь*. Москва.

Der Westrand des eurasischen Sprachbundes

J. PILARSKÝ

*Und er hat gemacht, daß von Einem aller
Menschen Geschlechter stammen, die auf
dem ganzen Erdboden wohnen, und hat
bestimmt, wie lange und wie weit sie
wohnen sollen.*

Apk. 17, 26

Asien beginnt bei Preßburg.

Fürst Metternich

0. Der Prolog dieses Aufsatzes führt uns in die frühen 60er Jahre zurück, wo der Autor als Schüler einer Grundschule in Ostmähren (Tschechoslowakei) zum ersten Mal ernstlich mit der Aussprachenorm der tschechischen Literatursprache konfrontiert wurde. Sein Mißfallen hatte vor allem die Aussprache von Wörtern und Wortverbindungen vom Typ *malý chlapec* erregt, die in der phonetischen Realisation der Lehrer (übrigens völlig in Einklang mit der tschechischen orthoepischen Norm) ['mali: 'xlapɛt_s] lauteten, d.h. mit weder palatalisiertem noch velarisiertem (retroflexiertem) /l/, sondern mit dem sog. "Mittel-/". Die sein damaliges Sprachbewußtsein determinierende "innere Phonologie" (das internalisierte dialektale phonologische System) hätte nämlich im Wort *chlapec* den velarisierten (retroflexierten), "harten" /-Laut erwartet, ebenso wie im Wort *malý* vor dem hohen mittleren Vokal [u], d.h. ['xlapɛt_s] bzw. ['malu:]. Die Aussprache ['mali:] wurde durch das Systemraster der "inneren Phonologie" des Kindesalters als die Form des maskulinen Nominativ Plural ['mal,i:] interpretiert, folglich mutete das gesamte Syntagma unter morphosyntaktischem Aspekt agrammatisch an (wie etwa dt. **die kleinen Junge* bzw. russ. **маленькие мальчик*).

Die Verlegenheit des Autors war zu jener Zeit noch größer, wenn es sich um Wortpaare wie etwa *lyže* ('Ski') ~ *lize* ('er/sie leckt') handelte. In solchen Fällen wurden die standardmäßigen Realisationen ['li:ʒɛ] / ['li:ʒɛ] durch die Hintergrund-Phonologie geradezu in dem Sinne interpretiert, als wäre die Distribution der Phoneme /l/ und /l'/ gerade das Gegenteil der zu erwartenden: *['li:ʒɛ] ~ *[li:ʒɛ]¹. Damals ahnte ja der sprachlich verwirrte Schüler kaum noch, daß die Ursache dieser und ähnlicher Konflikte in der geographischen

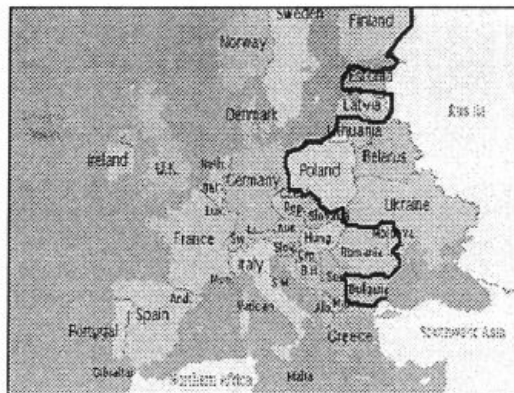
¹Diese akustische Täuschung, die eine phonetisch-phonologische Variante des auch in anderen Bereichen bekannten "Übergangszonen-Effekts" darstellt, kommt oft zustande, wenn in einer gewissen phonetischen Realisation zwei in phonologischer Opposition stehende Laute durch einen dritten, in seiner Qualität von den beiden abweichenden Laut substituiert werden. Wenn beispielsweise ein Ungar anstatt des tschechischen stimmhaften laryngalen [h] und des stimmlosen velaren [x] durch phonetische Interferenz das muttersprachlich bedingte stimmlose laryngale [h] spricht (z.B. *hudba* *['hɔdɔba] ~ *choroba* *['hɔrɔba]), scheinen die beiden Konsonanten einem ungeschulten tschechischen Ohr ausgetauscht worden zu sein, und ein naiver Muttersprachler fragt sich dann verduzt, wie so die Ungarn statt *h ch* und statt *ch h* sprechen.

Lage seines Geburtsortes am Westrand des eurasischen Sprachbundes zu suchen ist.

Zu jener Zeit war ich als Sprachindividuum der Auswirkung zweier genetisch zwar recht eng verwandter, doch strukturell wesentlich abweichender Sprachsysteme ausgesetzt. Einerseits war es der von meinen Großeltern sowie durch die Vorort- und Landbevölkerung repräsentierte sog. mährisch-wallachische Dialekt (eurasischer Arealtyp) und andererseits die durch die Schule, die Innenstadtbevölkerung und überwiegend auch durch die Rede meiner Eltern verkörperte tschechische Standardsprache (Donau-Arealtyp).

1. In Bezug auf den Begriff *eurasischer Arealtyp* seien an dieser Stelle einige einleitende Worte vorausgeschickt. Der eurasische Arealtyp war von Roman Jakobson (1971:144ff.) als ein Arealtyp definiert, für den zwei phonologische Merkmale charakteristisch sind, deren Kombination an keiner anderen Stelle des europäischen Kontinents vorkommt. Es wäre einerseits Monotonie (d.h. Nichtvorhandensein eines phonologisch relevanten Tonverlaufs innerhalb phonetischer Segmente), andererseits die "Eigenton-Korrelation", d.h. die Palatalisierungskorrelation im Subsystem der konsonantischen Phoneme. Eine derart formulierte Definition des Arealtyps, die sich ausschließlich auf phonologische Merkmale stützt, dürfte ziemlich einseitig und beschränkt erscheinen. Zieht man jedoch in Betracht, daß sowohl ersteres als auch letzteres gleichsam in jeder Sprechsilbe zur Geltung kommt, kommt man zwangsläufig zur Einsicht, daß es sich um Charakteristika handelt, die den phonetischen Charakter einer Sprache tiefgreifend mitbestimmen.

Darüber hinaus ist auch die Tatsache keineswegs außer acht zu lassen, daß sich eine Sprache aus interaktiv gekoppelten Subsystemen zusammensetzt, somit determiniert die Beschaffenheit einer Systemebene mittelbar die Eigenschaften der anderen Ebenen. Monotonie und Palatalisierungskorrelation kombinieren sich beispielsweise günstig mit synthetischen Wortformen (Flexion/Agglutination) auf der morphologischen Ebene sowie mit der SOV-Wortstellung (*déterminant-déterminé*) im syntaktischen Bereich. Für Jakobsons Forschungsarbeit ist



Karte 1

ebenfalls die äußerst merkwürdige, wenn auch gewissermaßen heikle Feststellung bezeichnend, daß die geographische Verbreitung der die einschlägigen Merkmale aufweisenden Sprachen eine eigenartige, relativ deutlich umgrenzte Region erkennen läßt, die zugleich auch durch gewisse geologische, biologische, anthropologische, ethnographische und sogar politisch-wirtschaftliche Verhältnisse charakterisiert wird. In diesem Zusammenhang ist zweifellos bemerkenswert, daß die Mehrzahl der eurasischen Sprachen (abgesehen von unbeträchtlichen Ausnahmen wie etwa das Polnische) auf dem Gebiet der ehemaligen Sowjetunion verbreitet ist, deren westliche Grenze mancherorts gleichzeitig die westliche Peripherie des Areals kennzeichnet. Die westliche Grenze des eurasischen Areals verdient unter anderem nur noch deswegen besondere Aufmerksamkeit, weil sie nicht etwa der natürlichen Grenze der einzelnen Sprachen und Sprachgruppen folgt, sondern ziemlich willkürlich und sozusagen quer durch deren Gebiet verläuft und somit eine typologische Spaltung mancher übrigens eng verwandter Sprachen bzw. Mundarten zur Folge hat. Die

außerhalb der Arealgrenze gesprochenen Sprachen weisen des öfteren zahlreiche gemeinsame Merkmale auf, aufgrund von denen erkennbar ist, daß auch sie in Vergangenheit Träger der eurasischen Strukturtypik waren, so daß diese Erscheinungen heute gewissermaßen als späte Reflexe einer zurückentwickelten typologischen Dominante anzusehen sind.

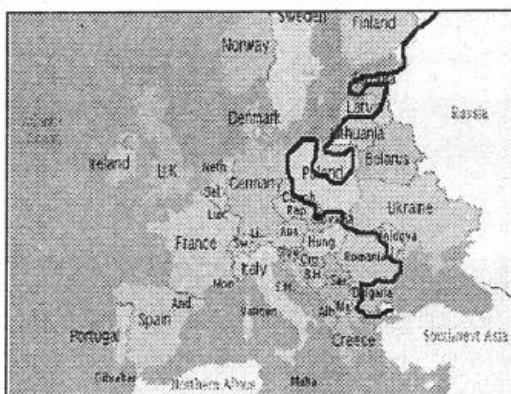
Im weiteren werden der konkrete geographische Verlauf der westlichen Arealgrenze, einige Aspekte der diachronischen Perspektive sowie diverse charakteristische Begleitphänomene der an der westlichen Peripherie seit Jahrhunderten unaufhaltsam fortschreitenden Regression des eurasischen Arealtyps thematisiert.

1.1. Sofern das eurasische Arealphänomen auf der Basis der einzelnen **Literatursprachen** definiert wird, stößt die Frage seiner geographischen Verbreitung und Abgrenzung keineswegs auf Schwierigkeiten. In diesem Fall kopiert die westliche Arealgrenze die politisch-administrativen Grenzen derjenigen Staatsgebilde, innerhalb von denen die einzelnen eurasischen Sprachen als offizielle Sprachen fungieren (siehe Karte 1). In diesem Sinne deckt sich der Westrand des eurasischen Areals mit der russisch-norwegischen, russisch-finnischen, estnisch-lettischen, russisch- und weißrussisch-lettischen, lettisch-litauischen², polnisch-deutschen, polnisch-tschechischen, polnisch-slowakischen, ukrainisch-slowakischen, ukrainisch-ungarischen, ukrainisch-rumänischen und ukrainisch-moldauischen Staatsgrenze. Besondere Aufmerksamkeit kommt in dieser Hinsicht dem Gebiet der Moldauischen Republik zu, das heute schon (zusammen mit Rumänien) außerhalb der Arealgrenze liegt, denn die zu Eurasien tendierende und übrigens auch im Rahmen einer tendenziösen Sprachpolitik sozusagen "künstlich geschaffene" moldauische Sprache (*лимба молдовеняскэ*) ist heute anscheinend schon endgültig überwunden: Die Moldauische Republik hat als Staatssprache das Rumänische akzeptiert, und das ohne jedwede Vorbehalte, indem neulich auch in der Bezeichnung der mit Rumänien gemeinsamen Nationalsprache auf das Attribut *moldauisch* verzichtet wurde, das nach der Bestreitung der Konzeption vermeintlicher tieferer struktureller Unterschiede zwischen den beiden regionalen Varianten des Rumänischen sinnlos geworden war. Mit der gesamten weitverzweigten Problematik des "Moldauischen" (einschließlich dessen arealtypologischer Zugehörigkeit) habe ich mich in einer meiner früheren Arbeiten befaßt (Pilarský 1995:39ff.). Aus diesem Grund soll hier auf dieses Thema verzichtet werden, zumal ein diesbezüglicher Exkurs jedenfalls den Rahmen des vorliegenden Aufsatzes überspannen würde. Das bulgarische Sprachgebiet stellt in dieser Hinsicht eine Übergangszone zwischen dem eurasischen und dem Balkansprachbund dar.

²Das Litauische mit seinem "melodischen" Akzent (genauer übrigens Silbenakzent) zählt zwar nicht zu den eurasischen Sprachen, doch dank seiner hochentwickelten Palatalisierungskorrelation bildet es eine Art Mittelglied zwischen dem eurasischen und dem polytonischen baltischen Sprachbund (eine unmittelbare Analogie dieser typologischen Konfiguration am Ostrand der eurasischen Sprachlandschaft wollte Jakobson <1971:181> im Japanischen entdeckt haben).

1.2. Allerdings erscheint eine derart vereinfachende Definition des Areal auch nicht ohne weiteres befriedigend, weil die Literatursprachen der einzelnen Sprachnationen bzw. ihre umgangssprachlichen/interdialektalen Pendant trotz der weitgehenden Integrationsprozesse unserer multimedial geprägten Epoche noch bei weitem nicht allgemein verbreitet sind, und europaweit spielen die lokalen Dialekte bzw. Regionalsprachen eine mehr oder weniger wichtige Rolle. Somit können nicht nur zahlreiche genetisch verwandte Sprachen, sondern des öfteren sogar zwei benachbarte Dialekte einer einzigen Nationalsprache auf gegenüberliegende Seiten der Arealgrenze geraten, was auch durch das eingangs erwähnte biographische-Beispiel dokumentiert wird.

Nimmt man also die sprachliche *Mikrostruktur* Europas genauer unter die Lupe, so sind bei der Festlegung des Westrandes des eurasischen Arealtyps im Sinne des konkreten geographischen Verlaufs dieser Grenzlinie an mehreren Stellen wesentliche Korrekturen vonnöten (vgl. Karte 2).



Karte 2

In Nordeuropa nimmt die Arealgrenze die Konturen der russisch-lappischen, russisch-finnischen und karelisch-finnischen Sprachgrenze an, denn in der Mehrzahl der lappischen Dialekte sind diverse Palatalisierungsphänomene zwar bekannt, doch es ist keine regelmäßig beschaffene Korrelation zustande gekommen (Hajdú 1981:88), wobei den meisten finnischen Dialekten jede Palatalisierung ziemlich fremd ist³. Im estnischen Sprachgebiet repräsentiert nur der nördliche Rand den eurasischen Arealtyp, weil nur in nordestnischen Dialekten (und folglich auch in der estnischen Literatursprache) eine phonetisch zwar schwach ausgeprägte (der Palatalisierungsgrad ist verhältnismäßig gering), doch eindeutig phonologisierte Palatalisierungskorrelation vorliegt:

<i>palk</i> 'Lohn'	~	<i>pal'k</i> 'Balken'
<i>kann</i> 'Krug'	~	<i>kann'</i> 'Spiel'
<i>kaste</i> 'der Tau'	~	<i>kas'te</i> 'aus Kisten' u.a.

Der östliche Teil des litauischen und lettischen Sprachgebiets bildet eine Übergangszone zwischen dem eurasischen und dem baltischen Sprachbund, wobei die Arealgrenze der Schnittstelle zwischen ost- und westlettischen Mundarten folgt.

Im polnischen Sprachgebiet keilt sich der eurasische Arealtyp tief zwischen die Sprachen des zentraleuropäischen Areals (des Donausprachbundes) ein, da bei der überwiegenden Mehrheit der polnischen Dialekte eine der höchstentwickelten Palata-

³Eine Ausnahme bilden in dieser Hinsicht einige finnische Dialekte im Gebiet um Sankt Petersburg und den Saimaa-See, wo palatalisierte Konsonanten von phonologisch distinktivem Charakter als relativ neue phonologische Entwicklung gelten (siehe Jakobson 1971:172). Es ist jedoch fraglich, ob in diesem Fall von völlig entwickelter Korrelation gesprochen werden kann, denn die Opposition tritt nur bei einer begrenzten Zahl von Phonemen und in der Regel ausschließlich im Auslaut zum Vorschein.

lisierungskorrelationen vorliegt, die insgesamt 14 konsonantische Phonempaare umfaßt⁴ ($p \sim p'$, $b \sim b'$, $m \sim m'$, $f \sim f'$, $v \sim v'$, $t \sim t'$, $d \sim d'$, $s \sim s'$, $z \sim z'$, $n \sim n'$, $l \sim l'$, $k \sim k'$, $g \sim g'$, $\chi \sim \chi'$), was interessanterweise um zwei mehr bedeutet als bei dem durch seine Palatalisierungskorrelation "berühmten" Russischen. Nur wenige nördliche und nordöstliche polnische Mundarten besitzen keine Palatalisierungskorrelation, weil die labialen und velaren Konsonanten entpalatalisiert worden sind (*piasek* > *pś'asek*, *ofiara* > *ofχ'ara*, *cukierek* > *cukerek*, *takie drogie* > *take droge* — Dejna 1973:120, 126). Somit bilden die Palatale eine eigenständige, nicht korrelative Konsonantenserie wie etwa die Palatale im Tschechischen, Slowakischen oder Ungarischen. Unabhängig davon kann man kaum Jakobsons Meinung teilen, daß "сопоставление польских говоров даёт яркую картину убывания мягкостной корреляции, т.е. обнаруживает переходный, междурайонный характер польской фонологии" (1971:183), weil sich die einschlägige Erscheinung auf einen deutlich abgegrenzten Gebietsstreifen beschränkt in einer übrigens kohärenten eurasischen Umgebung. In diesem Sinne verläuft die Arealgrenze entlang der polnisch-deutschen und weiter östlich an der polnisch-tschechischen und polnisch-slowakischen Sprachgrenze. Die einzige Enklave innerhalb des tschechischen Sprachgebiets scheint der lachische und mährisch-wallachische Dialekt zu bilden, wo die Zahl der Korrelationspaare sich auf 9 beläuft ($f \sim f'$, $v \sim v'$, $p \sim p'$, $b \sim b'$, $m \sim m'$, $t \sim t'$, $d \sim d'$, $n \sim n'$, $l \sim l'$ — Skulina 1964:28). In der Ostslowakei bilden den Westrand des fraglichen Arealtyps die ruthenischen Dialekte, wo jedoch die Zahl der palatalisierten Konsonanten dermaßen gering ist, daß nur so eben von einer Korrelation die Rede sein kann.

Der ukrainisch-rumänischen Sprachgrenze entlang wendet sich die Trennlinie nach Südosten. Vom rumänischen Gebiet erfaßt sie nur wenige moldauische und bukowinische Mundarten, wo die Palatalisierungskorrelation stellenweise sogar 8 Paare umfassen kann (vgl. Sergijevskij 1959:90). Im Falle der übrigen rumänischen Dialekte (ebenso wie in der rumänischen Literatursprache) kann man von keiner Palatalisierungskorrelation sprechen, da die Distinktivität der palatalisierten konsonantischen Phoneme (wenn es sich dabei überhaupt um Phoneme handelt) ausschließlich auf die Auslaut-Position (*mor* ~ *mori*, *prieten* ~ *prietenī*) und auf die velare Artikulationsreihe (*gol* ~ *ghiol*, *car* ~ *chiar*) beschränkt ist. Unabhängig davon darf man nicht außer acht lassen, daß die die positionelle Palatalisierung umgrenzende Isoglosse in dieser Region einen Gebietstreifen von beträchtlichem Umfang westlich und südwestlich von Bessarabien bis an die muntenische bzw. ungarische Grenze umfaßt.

Im Balkangebiet wendet sich die Arealgrenze nur noch an einer Stelle in Richtung Westen, und zwar in Mittel- und Ostbulgarien, wo sie in Form einer eigenartigen Enklave einen arealtypologischen Übergang zwischen der eurasischen und balkanischen Strukturtypik bildet. In nord- und südöstlichen bulgarischen Dialekten (wie auch in der Literatursprache) erreicht die Zahl der Korrelationspaare 14 (Georgiev 1986:365), was zweifelsohne als einer der eurasischen Spitzenwerte anzusehen ist:

$p \sim p'$:	<i>хапа</i> – <i>хапя</i>	$d \sim d'$:	<i>дал</i> – <i>дял</i>
$b \sim b'$:	<i>бала</i> – <i>бяла</i>	$s \sim s'$:	<i>Сара</i> – <i>сяра</i>
$v \sim v'$:	<i>вал</i> – <i>вял</i>	$z \sim z'$:	<i>газа</i> – <i>газя</i>
$t \sim t'$:	<i>чиста</i> – <i>чистя</i>		

⁴Auf eine merkwürdige Anomalie des eurasischen Areals, die sich im polnischen Sprachgebiet manifestiert, hatte bereits Jakobson (1971:183) aufmerksam gemacht: Hier treten nur die **sprachlichen** Attribute der eurasischen Landschaft zum Vorschein, wobei Natur und Gesellschaft dem mitteleuropäischen Profil entsprechen.

<i>c~c'</i> :	<i>цар – цяр</i>
<i>k~k'</i> :	<i>купче – кюпче</i>
<i>g~g'</i> :	<i>гума – гюма</i>
<i>m~m'</i> :	<i>Мара – мяра</i>
<i>n~n'</i> :	<i>кана – каня</i>
<i>r~r'</i> :	<i>пора – поря</i>
<i>l~l'</i> :	<i>кола – коля</i>

Der letzte Abschnitt des Westrandes des eurasischen Sprachbundes folgt also der ostbulgarisch-rumänischen, der ostbulgarisch-westbulgarischen, der ostbulgarisch-griechischen und ostbulgarisch-türkischen Sprachgrenze.

2. Wie die Lautgeschichte einzelner europäischer Sprachen bezeugt, drang die eurasische Strukturtypik in Vergangenheit viel tiefer nach Westeuropa ein, als es der synchrone Zustand ahnen läßt. Im 1. Jahrtausend u. Z. dürfte die Palatalisierungs-korrelation bzw. die ihr vorausgehende Silbenharmonie (siehe Pilarský 1991) noch für sämtliche ural-altaischen und slawischen Sprachen, aber auch für das Rumänische charakteristisch gewesen sein. Aus diesem Grund läßt sich darauf schließen, daß im 8.-9. Jh. u. Z. (also noch vor der magyarischen Landnahme) der mitteleuropäische



Karte 3

Abschnitt der Arealgrenze mehrere hundert Kilometer weiter westlich verlief (siehe Karte 3). Erst in der ersten Hälfte des 2. Jt. (einerseits infolge spontaner Entwicklung, andererseits durch äußeren Einfluß) wurde der einschlägige Arealtyp aus den meisten Gebieten Mitteleuropas endgültig verdrängt, wodurch weitgehend die Konstituierung neuer Arealstrukturen ermöglicht wurde, die dem heutigen Donausprachbund zugrunde liegen.

Zu den wichtigsten Faktoren der Verschiebung der Isoglosse nach Osten gehören m.E. folgende:

a) **Die deutsche Expansion in Richtung Osteuropa (Drang nach Osten).** Das traditionelle europaweite Prestige des Deutschen hat eine allmähliche Germanisierung zahlreicher mitteleuropäischer (vor allem slawischer) Sprachen verursacht, die auf tschechischem Boden besonders intensiv war. Die etwas hochgestochene und abgedroschene linguistische Phrase, derzufolge das Tschechische "eine slawische Sprache im deutschen Mund" wäre, scheint letzten Endes einen wahren Kern zu haben. Der u.a. als Reformator der tschechischen Rechtschreibung bekannte Jan Hus hätte Anfang des 15. Jh. nach seinen eigenen Worten diejenigen Prager am liebsten geißeln lassen, die "halb böhmisch und halb deutsch sprechen" und z.B. das "harte" und das "weiche" *l* (d.h. phonetisch [l̥] und [l]) nicht unterscheiden. Dies ist eine unmißverständliche Anspielung auf den Zerfall der Palatalisierungskorrelation, der zu seiner Zeit gerade eingesetzt hatte.

b) **Der typologische Konflikt zwischen Polytonie und Palatalisierung im**

südslawischen Gebiet. Auf serbischem, kroatischem und slowenischem Boden hat sich der ursprüngliche indoeuropäische melodische Akzent in umgestalteter Form bewahrt, wodurch er in Konflikt mit der im Urslawischen herauskristallisierten Palatalisierungskorrelation geraten ist (über die sprachtypologische Inkompatibilität der beiden Strukturzüge schrieb seinerzeit bereits R. Jakobson — 1971:154). Aus diesem Grund wurde die Korrelation im gesamten südslawischen Sprachgebiet relativ früh abgebaut, allerdings mit Ausnahme des Ostbulgarischen, dem Polytonie seit jeher fremd war.

c) **Die Landnahme der Magyaren.** Die uralische Grundsprache kannte aller Wahrscheinlichkeit nach eine Palatalisierungskorrelation (Hajdú 1981:169), wie sie beispielsweise in den finnisch-permischen Sprachen bis heute funktioniert. Für den Konsonantismus des Ungarischen in der Zeitspanne um die Landnahme dürfte eine weniger ausgeprägte Palatalisierungskorrelation bezeichnend gewesen sein (vgl. Benkő 1978:111), die sich jedoch nach Rückgang des ohnehin labilen Phonems /χ/ (ebd. S. 118) zurückgebildet hat. Die allmähliche Assimilation des slawischen Substrats des Karpatenbeckens hat die Verdrängung der eurasischen Strukturtypik aus der Region in wesentlichem Maße begünstigt. Der Rückgang der Palatalisierungskorrelation im slowakischen Sprachgebiet ist wahrscheinlich sowohl auf deutschen als auch auf ungarischen Einfluß zurückzuführen.

3. Die westeurasische Arealgrenze manifestiert sich synchron nicht etwa in Form einer abrupten Zäsur. Die Palatalisierung und die palatale Artikulation hört keineswegs "wie abgeschnitten" auf: Westlich der Isoglosse der eigentlichen Palatalisierungskorrelation befinden sich in einem mehr oder weniger breiten Streifen Gebiete, wo die Korrelation als solche nicht mehr aktiv funktioniert, doch auf deren früheres Vorhandensein und schrittweises Absterben läßt eine ganze Reihe von phonetischen Phänomenen schließen. Der Rückgang der Korrelation wird kumuliert oder einzeln durch folgende typischen Erscheinungen begleitet:

a) **Schrumpfung der Zahl der Korrelationspaare.** Eine Palatalisierungskorrelation liegt vor, solange die ihr zugrunde liegende Opposition bei zu mehreren Artikulationsreihen gehörigen Konsonantenpaaren auftritt (Jakobson 1971:163). In den ostslowakischen Dialekten haben lediglich Konsonanten der dentalen/dentalveolaren Reihe weiche (d.h. palatale oder palatalisierte) Gegenstücke (*l~l'*, *n~n'*, *s~s'*, *z~z'*), weshalb von einer Korrelation auf keinen Fall die Rede sein kann. Ebenso wenig kann eine solche Korrelation im Ungarischen und im Tschechischen nachgewiesen werden, wo die Opposition alles in allem drei Konsonantenpaare umfaßt (*t~c*, *d~j*, *n~ɲ*) und ein Palatal immer einem Dental/Dentalveolar entspricht. Das Verhältnis zwischen *t*, *d*, *n* und *c*, *j*, *ɲ* ist also vergleichbar mit dem zwischen *t*, *d*, *n* und *p*, *b*, *m*, somit besteht das distinktive Merkmal nicht etwa in der Palatalität, sondern im spezifischen Explosionsgeräusch der entsprechenden Artikulationsreihe.

b) **Umwandlung der Palatalisierung in Palatalität (palatale Artikulation).** Das Wesen dieses Wandels besteht darin, daß die Wölbung des Zungenrückens in Richtung Hartgaumen keine sekundäre Artikulationsbewegung ist wie z.B. bei den russischen Konsonanten *дб* [d_h], *мб* [t_h] und *нб* [n_h], sondern das Palatum selbst dient als Artikulationsstelle, so daß die Palatale [c], [j] und [ɲ] zustande kommen (dieser Prozeß ist bezeichnend für das Tschechische, Slowakische und Ungarische sowie für einzelne ukrainische und rumänische Dialekte). Dies gefährdet an sich zwar noch nicht die Position

der Palatalisierungskorrelation, sofern die Palatale mit zu unterschiedlichen Artikulationsreihen gehörenden Konsonanten korrelieren. Da die Herausbildung einer palatalen Artikulation fast immer mit einer Verminderung der Zahl der Korrelationspaare einhergeht, muß dieses Phänomen zwangsläufig als eines der Begleitmerkmale des Schwundes der Palatalisierungskorrelation betrachtet werden.

c) **Positionelle Weichheit** dient in zahlreichen Sprachen ohne Palatalisierungskorrelation als späte Reminiszenz an das einstige Vorhandensein von Silbenharmonie. Charakteristisch ist dabei, daß sich diese "postkorrelative" Weichheit nicht in Form von Palatalisierung, sondern von Palatalität (siehe den vorangegangenen Punkt) manifestiert, z.B. mittel- und lit.slowak. *idete* ['iɛɛɛ], *nielen* ['ɲiɛɛɛn], siebenbürg. rum. *dinte* ['ɲɪɲɛ], *dimineață* [ɲimi'ɲɛ_at_sə] u.ä.

d) **Segmentalisierung der Palatalisierungsmerkmals** gilt als eine der häufigeren "postkorrelativen" Erscheinungen. Die Palatalisierung als distinktives Merkmal hört auf zu existieren, indem sie sich in einem besonderen Segment materialisiert, das im weiteren als selbständiges Phonem funktioniert. Bei dem dergestalt entstandenen neuen Laut handelt es sich öfters um einen palatalen Kontinuanten [j, ɛ] oder einen palatalen Frikativ/Nasal [j, ɟ, ɲ...]. Ein solcher Kontinuant bildet in der Regel mit dem nachfolgenden Vokal einen Diphthong. Die Segmentalisierung ist ein typisches "Zerfallsprodukt" der Palatalisierungskorrelation, deshalb ist es nicht verwunderlich, daß zahlreiche mittel- und osteuropäische Sprachen vor Beispielen dafür geradezu strotzen:

pol. dial.	<i>wino</i>	['vɥ'inɔ]
	<i>ofiara</i>	[o'fɕara]
tsch.	<i>věda</i>	['vjɛda]
	<i>měsic</i>	['mɲɛsi:t_s] (Böhmen) bzw. ['mjɛsi:t_s] (Mähren)
slowak.	<i>viera</i>	['vĩ_ɛra]
	<i>robia</i>	['rɔbĩ_a]
rum.	<i>mesteacăn</i>	[mes'tě_akən]
	<i>miere</i>	[mĩ_ere]

4. Zusammenfassung. Wie gezeigt, manifestiert sich der Westrand des eurasischen Sprachbundes gleichermaßen unter synchronem und diachronem Aspekt als eine dynamische Linie. Ihr konkreter geographischer Verlauf unterlag historischen Schwankungen, doch auch ihre heutige Lokalisierung hängt davon ab, ob man sie auf der Ebene der Literatursprachen oder der Dialekte betrachtet. Eine charakteristische Eigenschaft der Arealgrenze besteht darin, daß sie nicht nur den Sprach- und Sprachgruppengrenzen folgt, sondern auch das Gebiet einzelner Sprachen und genetischer Sprachgruppen typologisch spaltet, wodurch sie phonetische Schwierigkeiten und phonologische Konflikte im Strukturbewußtsein von Sprechern heraufbeschwört (ein solcher Gegensatz hat sich z.B. zwischen den südostnischen Dialekten und der estnischen Literatursprache, zwischen den nordostmährischen Dialekten und der tschechischen Literatursprache, zwischen den moldauischen Dialekten und der rumänischen Literatursprache oder zwischen den westbulgarischen Dialekten und der bulgarischen Literatursprache herausgebildet. Die

Isoglosse kann keineswegs als eine sich scharf abzeichnende Linie, sondern muß vielmehr als ein mehrere Übergangszonen umfassender Streifen betrachtet werden. Am inneren Rand des Areals schwächt die Palatalisierungskorrelation stufenweise ab, und am äußeren Rand zeugen zahlreiche charakteristische Phonetismen vom einstigen Vorhandensein der Korrelation bzw. vom abgeschlossenen Harmonisierungszyklus (vgl. Pilarský 1991).

LITERATUR

Benkő 1978

Benkő, L. (szerk.). A magyar nyelv története. Második kiadás. Budapest: Tankönyvkiadó.

Dejna 1973

Dejna, K. Dialekty polskie. Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo.

Georgiev 1986

Георгиев, В. – Иванова–Мирчева, Д. – Кочев, И. – Деянова, М. – Стоянов, С. (ред.). Увод в изучаването на южнославянските езици. София: Издателство на Българската академия на науките.

Hajdú 1981

Hajdú, P. Az uráli nyelvészet alapkérdései. Budapest: Tankönyvkiadó.

Jakobson 1971

Jakobson, R. Selected Writings I. Phonological Studies. Second, expanded edition. The Hague - Paris: Mouton.

Pilarský 1991

Pilarský, J. Harmonisierungstendenzen auf der Silben-/Wortebene im Konnex der eurasischen Arealkonvergenz. Slavica XXV, 21-42. Debrecen.

Pilarský 1995

Пиларский, И. Славянский компонент дакорумынского и вопрос о статусе т.наз. молдавского языка (лимба молдовеняскэ). Slavica XXVII, 39-55. Debrecen.

Sergijevskij 1959

Сергиевский, М.В. Молдаво–славянские этюды. Москва: Издательство Академии наук СССР.

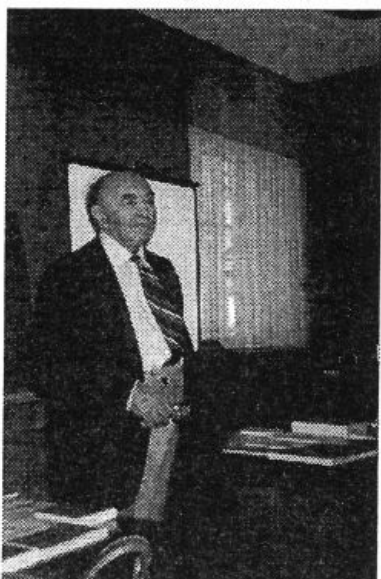
Skulina 1964

Skulina, J. Severní pomezí moravskoslovenských nářečí. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.

CRITICA ET BIBLIOGRAPHIA

Rot Sándor — Шандор Рот

1921–1996



Крупнейший ученый, лингвист, полиглот, воспитавший три поколения языковедов, скончался.

Профессор Рот родился 1 ноября 1921 г. в бедной сельской семье в Закарпатье. От природы очень одаренный, Шандор Рот свободно говорил на многих языках; уже в молодости он служил офицером-переводчиком Красной Армии. После войны его дом в Ужгороде посещали разные люди, и он был готов помогать всем, кто нуждался в помощи. Таким же доброжелательным и чутким он оставался и будучи уже известным профессором. Его дверь всегда была открыта для всех.

До 1975 г. Профессор Рот работал заведующим Кафедрой немецкой, потом английской филологии в Ужгородском государственном университете. После переезда в Венгрию работал профессором Кафедры английской филологии в Университете им. Лоранда Етвёша в Будапеште, совмещая эту работу с преподаванием на Кафедре английской филологии Университета им. Лайоша Кошута в Дебрецене. Кроме сравнительного изучения германских языков, он занимался вопросами индоевропейской флексии, а также склонением имен в финно-угорских языках.

В области славистики заслуживают внимания его исследования по культурным контактам между закарпатской русинской церковной интеллигенцией и чешским языкознанием. Шандор Рот, продолжая работу чешского ученого Франтишка Тихого, уже в пятидесятые годы – когда подобные мнения выражать не было принято – блестяще доказал, что представители чешской просветительной культуры, как например отец славистики Йосеф Домбровский, оказали решающее влияние на развитие закарпатской культуры и науки. (Йосеф Добровский о языке закарпатских украинцев, «Наукові записки Ужгородського Державного Університету» том IX, 1954.) Другая тема его исследований в

области славянской филологии – это венгерско-восточно-славянские языковые контакты. Хотя несколько из его этимологий подверглись критике со стороны венгерской славистики, Шандор Рот достиг ценных новых результатов. Ведь не ошибаются только те, кто совсем не работает. («Венгерско-восточнославянские языковые контакты», Будапешт, 1973.)

Бесспорны его заслуги в области ареальной лингвистики. Здесь мы – из-за ограниченного объема текста – не станем говорить о его крупных работах по вопросам языковых интерференций, по контактам между индоевропейскими и уральскими языками, по вопросам влияний английского языка как «макρο-структуры» на другие современные языки. Мы хотим здесь подчеркнуть значение исследований Шандора Рота по языковым контактам карпатского ареала («Особенности взаимодействия языков и диалектов Карпатского ареала» Ужгород, 1973; *Multilateral Contacts of Languages and Dialects in the Carpathian Linguistic Area and Problems of Sociolinguistics*, «Grazer Linguistische Studien» № 9, 1979, 133-151; «A kárpáti area két- és többnyelvűségének kérdései» в кн. Balázs János (ред.), «*Areális nyelvészeti tanulmányok*» Budapest, 1983, 181-205.). Он читал курсы по ареальной лингвистике на Кафедре общего и прикладного языкознания в Будапеште в течение многих лет.

Профессора Рота, выдающегося специалиста, уважали ученые всего света. Доказательство этому служит то, что его приглашали преподавать университеты гг. Нью Джерси, Лос-Анджелеса, Лондона, Эдинборо, Ленчестера, Стокгольма, Уппсалы, Орхюса, Копенгагена, Бомбея, Мадраса, Тарту и др. Невозможно перечислить все университеты, где уважают профессора Рота, читавшего там свои лекции.

Венгерские лингвисты могут только с глубочайшим почтением вспомнить этого человека, творчество которого так высоко ценили во всех странах мира.

Шандор Фёльдвари

Стефан Баторий и Восточная Европа его эпохи

Под таким названием в г. Гродно в 12-14 декабря 1996 г. состоялась международная конференция историков и филологов, организованная Западно-белорусским гуманитарным центром исследований Восточной Европы, Белорусским государственным музеем истории религии, а также Кафедрой восточно-славянской и балтийской филологии будапештского университета им. Лоранда Етвёша. Идея конференции возникла год тому назад в г. Вильнюсе, на торжественном мероприятии, посвященном 500-ой годовщине со дня основания Вильнюсского университета, где принимали участие профессор Дмитрий Карев, заведующий гуманитарным центром исследований в г. Гродно и Андраш Золтан, заведующий кафедрой будапештского университета.

Стефан Баторий, князь Трансильвании, король Речи Посполитой и великий князь Литвы, скончался в 1596 г. в городе Гродно. В связи с этим темы большинства докладов были связаны с личностью Стефана Батория, его деятельностью.

Великое княжество Литовское служило предметом большого количества докладов. Некоторые из них: «Деятельность Августина Ротундаса и латинизация Литвы» (Г. Карнюшевичюс, Каунас), «Времана Стефана Батория в Великом княжестве Литвы и Иван Лаппо» (З. Кявпа, Вильнюс), «Лев Сопега и геополитика Великого княжества Литовского» (И. Саверченко, Минск), «Просвещение в Литве в эпоху Стефана Батория» (В. Нашленайте, Будапешт), «Отражение венгерско-литовских культурных контактов в литовской лексике» (А. Лацхази, Будапешт).

Последняя тема, как видим, относится к филологии. Из докладов в этой области назовем тему А. Золтана (Будапешт): «Венгерско-белорусские литературные и языковые контакты в эпоху Стефана Батория.»

Вопросы деятельности князя Трансильвании получили анализ преимущественно в докладах венгерских историков, например: «Стефан Баторий и протестанты Трансильвании» (Г. Шипош, Клуж) и «Польско-литовско-трансильванские связи во время войны с Москвией» (Ш. Гебеи, Эгер).

Невозможно перечислять все доклады. Сообщаем, что материалы конференции готовятся к печати под редакцией профессора Дмитрия Карева, директора Западно-белорусского гуманитарного центра исследований Восточной Европы.

Шандор Фёльдвари

Третий Международный Конгресс Украинистов

В условиях нового режима началось быстрое развитие украинской филологии. В августе 1990 г. состоялся Седьмой Международный Конгресс Финно-угристов, в это же время украинисты собирались на первый конгресс в Киеве. Хозяевами второго конгресса были сотрудники Института украиноведения им. И. Крип'якевича во Львове в августе 1993 г. Третий Международный Конгресс Украинистов был организован в Харькове. В этом городе – центре культуры – и в университете имеются все условия для проведения такого значительного мероприятия.

Торжественное открытие конгресса было 26 августа 1996. Академик Ярослав Дмитриевич Исаевич, председатель Международной Ассоциации Украинистов, в своем выступлении говорил о развитии украинистики и результатах деятельности МАУ за последние годы. В остальных выступлениях внимание акцентировалось на развитии украинистики за пределами Украины, как и доклад профессора Микола Мушинки, заведующего Отдела научных исследований при кафедре украинской филологии Университета П.Й. Шафарика в Пряшеве.

Работа конгресса проходила в более чем десяти секциях. Невозможно перечислить название всех докладов, и даже все секции. Назовем некоторые. Под председательством академика Олексы Мишанича анализировались вопросы украинского барокко. Под председательством академика Я. Исаевича излагались вопросы украинской библиографии и истории старопечатанных книг. Таким образом в программе конгресса кроме языкознания большое внимание уделялось литературе и культуре. В разных секциях читались доклады о таких специальных проблемах, как, например, украинская литература в Закарпатье и в Восточной Словакии (Л. Бабота, Ю. Бача и др.). Представители венгерской украинистики прочитали доклады о лингвистических проблемах (А. Золтан, О. Ковач, И. Удвари), о проблемах истории Украины (Б. Варга) и истории церкви (Ш. Фельдвари), а также о методологических вопросах обучения украинскому языку (В. Лебович).

Материалы конгресса готовятся к печати, к подробному изложению докладов мы вернемся в рецензии на издание.

Оргкомитет конгрессов украинистов принял решение об организации IV Международного Конгресса Украинистов в 1999 г. в Одессе. Как и раньше, большую часть работы по организации берут на себя сотрудники Института украиноведения им. И. Крип'якевича во Львове. Желающие заполнить анкету об участии могут найти ее через интернет: <http://www.icmp.lviv.ua/mau>, где также имеется свежая информация о деятельности Международной Ассоциации Украинистов, в том числе и резюме новых книг и статей по украинской филологии на английском языке.

Шандор Фельдвари

Характерно и одновременно естественно, что венгерские историки русской литературы — с их выдающимися достижениями в международной русистике — как-то проходят мимо старых троп, сулящих не ахти какое научное возбуждение, и пускаются в поиски новых путей, ищут иные духовные горизонты. Теоретическую основу и метод подхода они находят в достижениях философии, герменевтики, эстетики, теории литературы, семиотики, теории коммуникации, обретенных ими в XX веке (и, главным образом, в конце века), обладая которыми, пытаются сказать новое слово в области истории русской литературы. Мне кажется, что и Золтан Хайнади относится к такого рода первопроходцам от истории литературы. После его книг о Л.Толстом и монографии, посвященной анализу русского романа XIX века, в настоящей работе он рассматривает историю русской духовной жизни, подавая ее в культурно-историческом аспекте. Первопроходцем автор является не только в выборе темы — поскольку после анализа творчества одного (но какого масштаба!) писателя, а затем опять же одного (и опять же — какого масштаба!) жанра прошлого века занимается он теперь монографическим обзором парадигматических изменений, произошедших в духовной жизни русского народа —, но и в том, что стремится обрести новые тропы в методах подхода. Об этом свидетельствует использование и толкование духовного наследия мыслителей, долгое время незаслуженно замалчиваемых или не бравшихся во внимание, таких, например, как — Владимир Соловьев, Розанов, Бердяев, Шестов, Флоренский.

По установке З.Хайнади, "историк культуры имеет дело с прошлым и — только с прошлым. Однако его исследовательская сфера всё же относится к сегодняшней науке, поскольку настоящее воспринимается им как продолжение прошлого". (7) И далее: "каждая культурная ценность нова и традиционна одновременно." (8) Истолкованная таким образом мысль о принадлежности друг к другу прошлого и будущего последовательно осуществляется на протяжении всей книги. Исследуя взаимосвязи культуры и традиции, культуры и памяти, автор отправляется от определения Юрия Лотмана, по которому культура — "совокупность ненаследственной информации, которую накапливают, хранят и передают разнообразные коллективы человеческого общества". (9) Разъясняется и смысл названия книги: "Культура как память по сути своей хранит не только личную память, но и память национального и всемирно-исторического прошлого." (13) Автор ставит в центр внимания односторонность культурно-исторического процесса, по которому прервавшееся в настоящем прошлое все же сохраняется; односторонность взаимосвязи разных эпох, направленную из прошлого в будущее линейность.

Гадамер писал, что "мы всегда укореняемся в традиции и это положение не является объективированным подходом, как то традиционно мы воспринимаем, как нечто иное, чужое; напротив: это заведомо наш собственный образец или устрашающий пример познания себя заново, в котором последние исторические наши суждения уже едва можно распознать, а — преобразование традиции совершенно беспристрастно по отношению к самому себе." (*Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1990. 286-287.) Эта установка предполагает диалогическую взаимосвязь между прошлым и будущим. Настоящее созерцает прошлое на горизонте ожидания. В результате этих двух

диалогов происходит (пере)оценка традиции. И как следствие этого — изменение ценности и значения традиции, которые сегодня иные, нежели были вчера. Золтан Хайнади подходит к теме культуры как памяти не исключительно с позиций герменевтики, но его выводы и установки часто приближаются к ней. Говорит о том, что сохранение традиции не отличается преданностью и точностью; о культурном наследии, которое, "трансформируясь между передающим и принимающим поколениями, многое теряет". (13) Ссылается и на то, что "оттесненное однажды назад не исчезает совсем из памяти человечества" (14), потому что может появиться вновь. Вместе с тем чувствуется, что автор больше внимания обращает на указывающий вперед перст прошлого, нежели на активное диалогическое взаимодействие горизонта ожидания, относящегося к настоящему. Поэтому не так подробно освещается вопрос о том, почему сохранение традиции не отличается преданностью и точностью и почему для него характерна избирательность. Применение некоторых элементов метода Гадамера и Яуса устранило бы вышеупомянутую линейную однонаправленность и укрепило бы имеющий обратную силу в плане диалогических отношений оценивающий момент настоящим будущим. Благодаря этому еще более полным стало бы замечание автора о процессе творения: "Ни один народ не может взять из сокровищницы культуры находящееся там наследие без того, чтобы самому не пройти путь творения до конца." (15)

Диалогический подход — используя мысли Бахтина — наиболее продуктивно применяется там, где автор рассуждает об отношении русской культуры к европейской традиции или об обособленности от нее. По мнению Бахтина, "чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже" (— цитирует автор, 17), и диалог двух культур, ставящих друг другу вопросы и отвечающих на них, ведет к взаимному обогащению. С этой позиции З.Хайнади детерминирует свое воззрение "Россия и Европа". "Русская культура, — пишет он, — ведет постоянный внутренний диалог, спор с европейской культурой. Для нее характерно не только то, что она одобряет и принимает из европейской культуры, а скорее то, что она отрицает. Европейская и русская культуры благотворно влияют друг на друга то с негативной в себя замкнутостью, то с позитивным взаимопроникновением друг в друга." (17)

После вступления автор коротко, но с широкой осведомленностью описывает историю формирования греческой, римской и христианской культуры, показывает роль Европы в истории культуры. Учитывает продуктивность христианства, пересматривающего эстетические и этические ценности античного мира, в результате чего вместо олимпийского принципа выступает принцип галилейский, а духовные, душевные и небесные ценности поднимаются над материальными и земными ценностями. Христианские бестелесность и иррационализм сменили античный культ тела и рационализм, а принцип вечности жизни — гомерический хохот и языческую жизнерадостность.

Вхождение русской (славянской) культуры в европейский контекст подготавливается и объясняется автором показом разделения христианства, поднявшегося до государственной религии, на римскую и византийскую ветви, принятие православия Юго-Восточной и Восточной Европой. Показана та роль, которую сыграло византийское христианство в русской (славянской) государственной и духовной жизни. З.Хайнади относит к византийскому наследию автократическую форму государственности, роль принятия христианства в укреплении государственности, письменность и с нею расцвет античного

культурного наследия (иконопись, искусство мозаики). Благодаря изложению автора с точки зрения развития истории прорисовывается ясная картина о том, как после падения Рима, а затем и Византии поднимается Москва, "третий Рим", как оппозиция Рима и Византии сменяется оппозицией "латино-германского Запада" и "восточного православного славянского мира".

Первая глава, посвященная парадигматическим переменам в русской духовной жизни, рассматривает культурно-историческое наследие периода, распространяющегося от пришествия варягов и основания государства до начала XVII века, когда на российский трон взошла династия Романовых. В создании Киевской Руси автор выделяет — наряду с двумя внутренними причинами — роль двух внешних факторов: приход варягов, принесших идею государственности и византийское христианство, объединившее верой славянские племена. З.Хайнади передает не историческую цепь событий (и в этом подходе он совершенно прав), а привлекает внимание читателя к духовному наследию парадигматических изменений, обращаясь при этом с фактами с чувством меры. Можно только приветствовать, что внимание автора помимо принятия русскими христианства распространяется и на восточно-европейское влияние Византии, направленное на такие страны как Южная Македония, Болгария, Моравия. Впрочем, учитывая то, что обретение Родины нашими предками в бассейне Карпат происходило примерно в то же самое время, что и основание Киевской Руси, и что влияние Византии — пусть по-другому — здесь тоже не было не таким уж незначительным, эта часть книги могла бы быть более подробной с точки зрения культурного и культурно-исторического сопоставления. Деятельность Рюрика и Арпада, Иштвана и Владимира дают для этого обилие возможностей. Не только ввиду отличительного своеобразия православного христианства, но и ввиду нашего с ним соседства весьма важны констатации относительно схожих и различных феноменов византийского и русского, а также византийского и римского христианства.

Об оттеснении древней славянской культуры З.Хайнади говорит в связи с распространением христианской веры, письменности и просвещения. Глубинные слои языка и культуры, сплавленные с элементами христианства, до сего дня хранят языческую и мифологическую память. Автор ссылается на это, цитируя иногда Пушкина и Достоевского (целование родной земли). Рассуждая о культуре как памяти, неплохо было уделить этому большее внимание.

Обзор истории культуры киевской, новгородской, владими́ро-суздальской и московской эпох дает хорошо почувствовать своеобразие формирования русской культуры, развивавшейся то совместно и органически с европейской, то в насильственном от нее отрыве (татаро-монгольское нашествие), но идущей всегда только для нее характерным путем. Это своеобразие позднее, в XVII веке, в результате столкновения приверженцев реформы патриарха Никона и ее противников привело к конфликту между сторонниками европейского пути и национальной обособленности. Эта глава книги содержит много интересных мыслей, заслуживающих внимания. Сравнивая европейское протестанство с русским расколом, автор видит их схожесть в том, что оба движения стремились вернуть первозданную чистоту своей религиозной идеи. Еще более важным является выделение того, что раскольниковство является "одним из важнейших событий истории русского национального сознания и русской идеи" (50) и, подобно лютеранскому реформаторству, "возникает на переломной линии перехода от средневековья к новому времени". (51) Данное автором толкование раннего конфликта традиции и прогресса — существенная добавка к

пониманию русской дихотомии Восток-Запад. С одной стороны, реформа православия духовно подготовила нововведения, осуществленные Петром Великим; с другой — конфликт осознавался русской мыслью еще до правления Петра.

Работу Петра I по государственному строительству автор соразмеряет с деятельностью Владимира по основанию государства. Это сопоставление показывает, что оба "порвали с русскими национальными традициями, потому что создали новую традицию. В данный исторический момент продуктивной мыслью было не продолжение традиции, а разрыв с нею." (59) Этот разрыв — хотя некоторые слои культуры остались незатронутыми — привнес нечто анорганическое в органичность русской жизни. Окончательный вывод автора заключается в том, что "преобразования начались извне, но затем превратились во внутренние" и в конечном результате "Россия сформировала собственную культуру", а "петровские реформы подтвердили возможность взаимосвязи русской и европейской культур." (73)

Говоря о Табели о рангах, З.Хайнади ссылается на предоставленную возможность получения дворянства своими служебными заслугами и формирование дворянской прослойки из служилых неблагородного происхождения. Сам по себе этот общественно-исторический вопрос сопряжен однако, с концептуально-историческими последствиями, наступившими в XVIII-XIX веках, и поэтому заслуживает большего внимания. Достаточно вспомнить о том, как приводят к духовному противостоянию, такому например, как подчиненность и самостоятельность и даже к оппозиционным отношениям наличие возможности наследуемого и ненаследуемого чина, выслуженного и столбового дворянства, категорий служилого и неслужилого дворянства.

Писатели XIX века — например, Толстой и Тургенев — часто обращались к XVIII веку, как к великой эпохе классицизма, просвещенного абсолютизма, рационализма, которая сошла в могилу вместе со старым князем Николаем Болконским. Автор здесь не распространяется, очевидно не считая сие ценностью с парадигматической точки зрения, но именно в связи с последствиями оных необходимо бы обратиться на это внимание в какой-либо форме.

Переходя к XIX веку, автор подчеркивает значение капитального труда Карамзина "История государства Российского" и подытоживает изменения в духовной жизни, вызванные Отечественной войной 1812 года. В этой части книги говорится о пробуждении русского национального самосознания, об обострении интереса русского человека к своему духовному облику, родной природе, национальному прошлому, языку и устному народному творчеству. Схватки вокруг обновления языка толкуются как прелюдия борьбы между лагерями западников и славянофилов.

Заслуживает внимания установка З.Хайнади на то, что вспыхнувшая в духовной жизни "мысль о русской самобытности на этот раз обращена не вспять под знаком возвращения к старым ценностям, а вперед — в интересах формулирования "русской идеи". (82) Философия ищет ответа на такие вопросы, как: к Востоку или Западу относится Россия, в чем состоит ее историческая миссия и каким путем она должна осуществиться? Автор прекрасно излагает наиважнейшие идеи славянофильства и западничества. Особо требуется выделить объяснение понятий, до сих пор мало известных венгерскому читателю, поясняющих роль тогдашнего русского мышления. Например, противопоставление обращенного к личности западничества славянофильскому

принципу соборности и заключенному в нем содержанию или сопоставительная детерминация понятий "страна" (естественная организация, жизненное совершенство) и "государство" (механическая организованность).

В книге не включается в ряд парадигматических изменений возникновение русского радикализма XIX века. Сожаление вызывает не сам этот факт, а то, что автор мало внимания уделяет этому кругу вопросов. Концептуально-исторические и другие общественно-исторические работы XIX века в поисках предпочтения и оправдания радикализма нашего столетия часто дают завышенную оценку роли так называемых "революционных демократов". Нисколько не повредило бы книге, если бы автор в рамках оновной канвы сделал небольшой экскурс, способствуя тем самым восстановлению реальных пропорций. Коротко говорится в книге о нигилистах, да и о народниках упоминается бегло. Так же скупо упоминается о теории "почвенничества", которая в связи с искажениями и умалчиваниями последних десятилетий заслуживает несколько большего внимания.

Рассуждения о русском универсализме, автор начинает с высказывания Чаадаева, по которому "средневековая христианская церковь объединила Европу в одно целое" (95), и это единство было нарушено реформаторством. Идея универсальности сменилась идеей обособленности. Выход из создавшегося положения Чаадаев видит в христианском универсализме, а историческую миссию России — в объединении восточного и западного христианства. По интерпретации З.Хайнади, вслед за Чаадаевым эту тему разрабатывают такие мыслители, как Владимир Соловьев, который вместо облаченного в облик Богочеловека западного индивидуализма провозглашает образ восточного человека-бога, вместе распада на отдельные нации — идею универсального человечества. Осуществление идеи универсального человечества автор видит в произведениях таких писателей как Пушкин, Достоевский и Толстой, а рядом ставит и космическую универсальность Николая Федорова. Оппозиционную сторону представляют такие мыслители, как сторонник одного только православия славofil Хомяков или воспринимающий славян первым типом четырехосновного (объединяющего науку, искусство, религию и политику) культурно-исторического типа Данилевский; сюда же относятся панславизм Страхова и византийство Леонтьева. З.Хайнади видит черту раздела этих направлений в том, что русские универсалисты "мечтали о религиозном и культурном слиянии всего человечества" (100), а панслависты ставили своей целью объединение православных народов.

По мнению автора, петровские реформы и рационализм XVIII века лишили русского человека духовных корней. Искусство XIX века высказало восприимчивость по отношению метафизических проблем. Возврат к христианским традициям и проявление интереса к глубинам души вызвало к жизни теургическое искусство, пропитанное христианской этикой. Примером тому может служить Гоголь, а в живописи — Иванов, Крамской и Ге. З.Хайнади говорит и том, что благодаря творчеству Достоевского и Толстого во второй половине прошлого века возрастает значение нравственных проблем. Оба писателя изображают осознающих ответственность своей миссии героев-первопроходцев, которые берут на себя жертвенность и вместо принципа *жить для себя* провозглашают принцип *жить для других*.

Книга завершается короткими рассуждениями о русской философии жизни. "Русское мышление нацелено на бытие, оно еще не отошло от жизненных источников" (116), — устанавливает автор. Даже философия у них

— не история духа, а — философия жизни, "учение о человеке, бытии, цели жизни и ее назначении" (114). В связи с этим русский источник жизни, формирующий в отличие от европейского типы поведения, заключается в "лишнем человеке" и русском страннике. Книга в настоящей ее форме об этом умалчивает. Однако опубликованные в Венгрии и за ее рубежами исследования З.Хайнади восполняют этот недостаток. Таким образом новая книга может быть воспринята, как логическое продолжение сопоставления западного, фаустовского поведения с восточной позицией в духе Обломова, европейского типа странника с духовными скитальцами русского типа в поисках своего пути и Бога. Автор распространяется также на специальные области живописи, архитектуры и музыки. Таким образом, книга на самом деле представляет собой монографию о русской духовной культуре. Надеемся, что вскоре осуществится издание этого исследования в одном томе.

Язык и стиль автора отличаются ясностью, наглядностью и своеобразной красотой. Образы, риторические фигуры и языковые обороты преобразуют научный стиль книги в нечто вроде эссе, благодаря чему перед нами — увлекательное чтение. Правда, иногда вместо концентрации и наглядности мысли уместнее было бы более подробное изложение. Однако, несмотря на это, работа Золтана Хайнади — полезная и важная настольная книга для исследователей и всех интересующихся проблемой "Россия и Европа".

Иштван Хетеш

D. Molnár, István: *A magyarság a modern lengyel irodalomban 1919-1989* (Das Ungarnbild in der modernen polnischen Literatur 1919-1989) Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995. 166 S.

Das Buch von István D. Molnár ist ein Ergebnis von langjährigen Forschungen. Der Verfasser hat eine schwere Aufgabe übernommen, als er versuchte, im Spiegel von Kunstwerken der polnischen Literatur das Ungarnbild der Polen darzustellen. "Ungartum" heißt dabei "unsere Nation und unsere Gesellschaft, ihre Vergangenheit und Gegenwart, die Ereignisse, die Umgebung, die Landschaften in Ungarn."

Der Verfasser ist nicht nur sehr gut informiert über die polnische Literatur, er beschäftigt sich mit methodischer Sorgfalt mit all den literarischen Werken, die in irgendeiner Beziehung zu Ungarn und zu den Ungarn stehen.

Die über mehrere Hundert aufgespurten und analysierten Werke sind in Polen und in Ungarn erschienen, entweder in Buchform oder in Zeitschriften. Wir erhalten wesentlich mehr als was der Titel verspricht. Im einführenden Kapitel geht es um einen knappen, jedoch umfassenden Überblick, angefangen mit dem ersten Werk Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, das ein mit dem damaligen Ungarn zusammenhängendes Thema — die türkische Eroberung und deren Gefahren für die ganze christliche Welt — behandelt. Ein wahrhaft intensives Interesse an Ungarn erscheint im Anschluß an den Freiheitskrieg 1948-49. Die heldenhaften Kämpfe der mit den Ungarn zusammen kämpfenden polnischen Soldaten werden im Roman von Teodor Tomasz Jeż "Ci i tamci" (ungarisch erschienen unter dem Titel "Fent és lent" — "Oben und unten") auf Grund von persönlichen Erfahrungen und von literarischen Erlebnissen dargestellt.

Die historischen Zusammenhänge sind auch bei der Analyse der späteren literarischen Werke grundsätzlich bestimmend.

Die literarische Darstellung des Ungarnbildes zeigt von Epoche zu Epoche wesentliche Modifizierungen auf. Einige allgemeine Themen lassen sich dabei trotzdem entdecken, wie die Heraufbeschwörung der gemeinsamen historischen Vergangenheit oder die immer wiederkehrenden historischen Persönlichkeiten, die in der Geschichte beider Völker eine bestimmende Rolle gespielt hatten, wie zum Beispiel István Báthory.

Der Verfasser behandelt die vorgeführten Werke in Epochen gegliedert. Nach der Literatur der Zwischenkriegszeit folgen das Jahrzehnt nach dem zweiten Weltkrieg bis 1956, die Ereignisse von 1956 und ihre Wirkung und zum Schluß die Literatur in den achtziger Jahren.

Nach 1918 folgt eine neue Epoche in den polnisch-ungarischen Beziehungen. Die veränderten historischen Verhältnisse, die kontroversen Interessen der beiden Länder erscheinen transformiert auch in den literarischen Werken. Ungarn wird markante Aufmerksamkeit geschenkt — die literarischen Werke beschränken sich jedoch nach wie vor auf die Darstellung des alten Ruhms, wie der Roman "Warna" von Zofia Kossak-Szczucka. Das einzige Werk aus dieser Zeit, das ein tatsächlich ungarisches Thema behandelt, ist der Roman von Artur Maria Swinarski unter dem Titel "Centaur", in ihm läßt sich die Wirkung von Jókai und Petöfi unverkennbar entdecken. Mehrere Autoren stellen das Ungarn der aufgelösten Monarchie Österreich-Ungarn dar, zumeist auf Grund von persönlichen Erlebnissen, unter anderem Andrzej Strug, Henryk Worcell, Józef Wittlin oder Stanisław Ignacy Witkiewicz, um nur einige Namen zu erwähnen.

Es gab Autoren, die sich für die Verhältnisse von dem Ungarn ihrer Zeit interessierten. Die Gesellschaft im Ungarn der zwanziger Jahre wird von Marian Zdziechowski am gründlichsten und am tiefsten charakterisiert. Er verheimlicht auch nicht, wie ungerecht er die Entscheidung in Trianon hält. Seine Essays und seine zahlreichen Publikationen in Verbindung mit Ungarn waren für mehrere seiner Zeitgenossen eine indirekte Hilfe bei ihren belletristischen Werken.

Ein besonderes Kapitel wird der Vorstellung von polnischen Dichtern und Schriftstellern gewidmet, die während des zweiten Weltkriegs nach Ungarn emigrierten. Verf. betrachtet es als wichtige Aufgabe, die literaturhistorische Position dieser Emigranten-Literatur zu bestimmen, zumal das — mit Ausnahme der ungarnländischen Tätigkeit von Stanisław Wincenz — bis heute nicht geschehen ist.

Von der Vielzahl der erwähnten Dichter und Schriftsteller müssen wir die hervorragende Gestalt der polnischen Dichtkunst im zwanzigsten Jahrhundert, Kazimiera Iłakowiczówna hervorheben. Sie war es, die unter anderem die Gedichte von Petöfi, Ady, Áprily und Reményik sowie den Roman von Áron Tamási "Abel im Wald" (Ábel a rengetegben) ins Polnische übersetzt hat. Eine ähnlich wichtige Tätigkeit ist Tadeusz Fangrat zuzuschreiben, der in Ungarn zum Dichter geworden ist und auf den vor allem die Werke von Ady und Attila József einen bestimmenden Einfluß ausgeübt haben. Er war der erste, der sich für das Leben der einfachen Leute, der Arbeiter interessierte und der dieses Leben in seinen Werken auch darstellt. Im Lebenswerk des oben erwähnten Stanisław Wincenz läßt sich der Einfluß seiner Erlebnisse in Ungarn bis zu seinem Tode nachweisen, was für viele seiner Emigranten-Genossen nicht bestimmend ist.

Die Jahre zwischen 1945-1955 weisen keine wichtigeren Arbeiten im Zusammenhang mit Ungarn auf.

Einen neuen, wichtigen Aufschwung bedeuten die Ereignisse in Ungarn im Jahre 1956, die das literarische Leben in Polen aufrühren. Am 8. November 1956 brachten Dutzende von polnischen Schriftstellern und Dichtern ihren Schmerz und ihr Mitleid in Form von einer Erklärung zum Ausdruck. Unter den ersten Unterzeichnern finden wir Jerzy Andrzejewski, Kazimierz Brandys, Maria Dąbrowska, Tadeusz Konwicki, Julian Strykowski, Leopold Staff, Stanisław Dygat, Tadeusz Różewicz, Wiktor Woroszyński, Zbigniew Herbert und Wisława Szymborska, die Nobelpreisträgerin von 1996. Die Aufzählung ist natürlich nur skizzenhaft, und von vielen müssen wir auch wissen, daß sie praktisch auf keinerlei Weise mit dem Ungartum in Beziehung geraten sind. Die Wirkung der Ereignisse von 1956 in Ungarn läßt sich aber in der polnischen Literatur bis zu den achtziger Jahren nachweisen. Wiktor Woroszyński verbrachte die zur Geschichte gewordenen Tage Ende Oktober in Budapest, in seinem Werk "Tagebuch in Ungarn, 1956" — das nicht nur als Dokument sondern auch als Kunstwerk bedeutend ist — beschreibt er seine unmittelbaren persönlichen Erlebnisse.

Das Buch von István D. Molnár umfaßt die Geschichte der polnischen Literatur mit besonderer Rücksicht auf die — oft eigenartige — Darstellung von Ungarn und dem Ungartum ganz bis zur jüngsten Vergangenheit, bis zum Jahr 1989. Die Entstehungsgeschichte der Werke, ihre Thematik und ihr Inhalt, die Beziehungen der Autoren zu Ungarn und zu den Ungarn sowie eine Charakteristik ihrer Schaffensweise werden ausführlich dargestellt, bzw. umfassend beschrieben. Wir erfahren dabei alle wichtigen Informationen über die Werke und ihre Autoren — aber auch die Meinung des Verfassers über sie.

Mit besonderer Sorgfalt schreibt er über das Leben und das Schaffen von polnischen Dichtern und Schriftstellern, die intensive innere Beziehungen zu Ungarn und zu den

Ungarn pflegen, so zum Beispiel über Hłakowiczówna, Wincenz oder Marian Jachimowicz. Kritische Bemerkungen fehlen aber auch in ihrem Fall nicht.

Eine große Hilfe für den sich informierenden Leser bieten die auf alle wichtigen Details eingehenden, musterhaft zusammengestellten Anmerkungen sowie der Namenregister und die ausführliche Angabe der Quellen. Das Buch schließt mit einer Zusammenfassung in polnischer Sprache.

Für den an Literatur und Geschichte interessierten Leser ist das Buch von István D. Molnár eine interessante und lehrreiche Lektüre.

Ádámné Porcsalmy Éva

Словарь русских говоров на территории Мордовской АССР. Буквы "а-г" Саранск, 1978; "м-н" Саранск 1986; "о-п" Саранск, 1993.

Практика публикации рецензий о многотомных изданиях обычно соблюдает принцип целостности, то есть рецензии публикуются о полных произведениях после выхода в свет всех их выпусков. В данном случае мы считаем допустимым отхождение от общей практики по двум причинам. Во-первых, единичные выпуски рецензируемого многотомного словаря выходят с большими перерывами, и неизвестно, сколько времени придется ждать последнего выпуска. Во-вторых, поскольку этот словарь — как на это мы укажем ниже — является важным справочным пособием не только для русистов, но и для финно-угроведов и тюркологов занимающихся языковыми взаимоотношениями поволжского ареала, нужно вовремя обратить внимание специалистов на него.

Собрание материала диалектного словаря началось еще в 1962 году преподавателями и студентами кафедры русского языка Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарева, и после этого в течение 15 лет ежегодно проводились диалектологические экспедиции в русские населенные пункты МАССР. (Список населенных пунктов, где проводился сбор лексического материала, дан на страницах 11-16 первого тома. Здесь перечислено 268 административных единиц Мордовии.) В составлении всех опубликованных выпусков словаря принимали участие Михалева Т.В., Семенкова Р.В. и Чикина Л.К., (к сожалению, Михалева Т.В., являющейся ответственным редактором словаря, уже нет в живых).

В начале первого тома расположена карта МАССР с указанием районов, районных центров, а также пограничных областей и автономных республик. Посмотрев на карту, сразу становится ясно, что тот регион, где расположена современная Мордовская АССР, интересен и с точки зрения исторической диалектологии русского языка, и важен в такой же мере с точки зрения современной русской диалектологии.

Что касается исторической диалектологии, западные части современной Мордовии с середины 12-го века являлись восточным концом территории с русскоязычным населением. Патриаршая летопись сообщает о наличии здесь разных финно-угорских народов: "А по Оцѣ рѣцѣ идѣже вошла въ Волгу, сѣдять: Мурома языкъ свой, Мещера свой, Мордва свой, Черемиса свой ... А се суть инїи языци, иже дань даютъ Руси: Чюдь, Мѣря, Вєсь, Мурома, Черемиса, Мордва, Пермь, Печера ... си суть языкъ свой имущє, отъ колѣна Афетова, иже живутъ на странах полунощныхъ". (ПСРЛ т.9. стр. 4-5.) Как известно, языки финно-угорских народностей меря, весь, чюдь, мурома рано были ассимилированы русским населением, переселившимся из центральных областей. Для изучения остатков этих языков исследователи имели до сих пор только топонимический материал. Правда, предыдущие диалектологические словари, как, например, Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля, содержат огромный диалектологический материал, но собрание диалектной лексики осуществлялось в некоторых районах пензенской, нижегородской, симбирской и тамбовской губерний, а не там, где до сих пор русское население живет вместе с одним из финно-угорских языков. По этой причине считаем обоснованным предположение, что после опубликования полной серии Словаря русских говоров на территории Мордовской АССР впервые станет возможным

обнаружение возможных архаичных лексических элементов вымерших языков, сохранившихся в русской диалектальной лексике этого края.

С точки зрения современной русской диалектологии важно отметить, что русские говоры на территории Мордовской АССР представляют собой разнобразный по диалектальной принадлежности языковой материал. Мордовия с севера граничит с Горьковской областью, говор которой входит в владимирско-поволжскую группу восточных среднерусских окающих говоров. К западу от нее расположена Рязанская область, на юге — Пензенская, говор которых принадлежит восточной (рязанской) группе южного наречия с ассимилятивно-диссимилятивным типом вокализма первого предударного слога после мягких согласных. (Подробную характеристику современных русских говоров см. в книге Захаровой К.Ф. и Орловой В.Г. "Диалектное членение русского языка", Москва, 1970.) К востоку от Мордовии находится Чувашская АССР, на территорию которой после взятия Казани (1552) переселились русские, в подавляющем большинстве носители северновеликорусских говоров.

Эта пестрота в фонетическом отношении вызывает необходимость фонетической транскрипции в примерах каждой словарной статьи. В ряде случаев произношение заглавного слова реализуется по нормам разных говоров по-разному. Например, гласный *e* предударного слога глагола *везти* со значением 'плести спицами, крючком; вязать' в Большеигнатовском районе (вблизи Горьковской области и Чувашской АССР) реализуется как *и*, а в Рузаевском районе (недалеко от Пензенской области) как *я* (стр. 64). В первом случае мы имеем дело с произносительной нормой средневеликорусских окающих говоров, а во втором — с южновеликорусским яканием.

Принципом составления словаря, видимо, являлась публикация тех лексем, которые отражают отклонение от русских литературных норм одновременно на фонетическом и семантическом уровне. Таким образом, многие русские слова, которые отличаются от соответствующей формы литературного языка только фонетически, не были включены в его состав. В то же время семантическая разработка словарных статей подробная, часто приводятся заглавные слова в диалектальных фразеологических оборотах.

В конечном итоге выход в свет этого словаря обогащает имеющиеся знания по русской диалектологии в целом, по лексикологии русского и финно-угорских языков, а также по фразеологии, поэтому остается только пожелать успешного завершения публикации всех выпусков словаря в ближайшем будущем.

Клара Адыгашин

Автор при определении цели монографии исходит из того факта, что спецификой грамматической системы русского языка и других славянских языков является облигаторность выбора СВ или НСВ в каждом акте употребления любого глагола, "На этой основе получают распространение разнообразные вторичные применения категории вида в связи с реализацией функций локализованности/нелокализованности действия во времени, собственно времени, таксиса, временной последовательности, модальности и связанных с нею прагматических элементов, а также функций, сопряженных с отрицанием, функций определенности/неопределенности и коммуникативной перспективы высказывания." (стр. 12.) С явлением облигаторности выбора связан целый ряд теоретических и практических вопросов при обучении правильному употреблению видовых форм. Книга Бондарко стремится соответствовать требованиям лингвистики на теоретическом основании функциональной грамматики и методологии преподавания русского языка носителям "невидовых языков".

В монографии соответственно поставленной цели рассматриваются три вопроса: 1. Видовые значения в языковой системе, 2. Глагольный вид и предельность, 3. Видовая семантика в высказывании: признак "возникновение новой ситуации".

Видовое значение автор понимает как категориальные значения форм, то есть исходящие из грамматической системы языка. Среди категориальных значений он выделяет три группы: общее инвариантное значение, охватывающее всю сферу функционирования данной формы, основное значение, охватывающее центральную сферу функционирования данной формы и комплекс основных значений. По изложению Бондарко структуру видовых значений схематически можно представить следующим образом:

инвариантное значение:

целостность

(факт, представленное как целое, без выделения срединной фазы действия и без выражения внутренней динамики его протекания от прошлого к будущему)

ограничение действия пределом

(абсолютным или относительным)

СВ

вторичные частные значения производные от основного:

наглядно-примерное, потенциальное, суммарное

основное значение:

конкретно-фактическое преимущественно локализованное во времени

инвариантное значение
процессность

основное значение
конкретно-процессное
обобщенно-фактическое

НСВ

вторичное значение
конкретно-процессное
неограниченно-кратное
ограниченно-кратное
реляционное
потенциально-
качественное
нейтральное

Поскольку признак предела является одним из важнейших признаков по отношению к виду, вопрос о том, является ли категория предельности/непредельности грамматической категорией или она свойственна только действиям, а не их отражениям в языке, подвергается специальному рассмотрению. Автор приходит к выводу, что "Оппозиция П/НП выступает в поле актуальности как лексико-грамматическая категория, представляющая собой ближнюю периферию по отношению ГК вида как центру поля" (стр. 35). Реальный предел выражается совершенным видом эксплицитно, а потенциальный предел — несовершенным видом имплицитно.

В первых двух главах книги изложение видовой семантики представлено на примерах единичных предложений. В третьей главе видовая семантика исследуется на уровне текста, соответственно основным вопросом этой главы является понимание признака "возникновение новой ситуации" (ВНС). При истолковании понятия ВНС Бондарко считает необходимым делать разграничение двух разновидностей предельности: тендентивной (связанной с отношением "направленность-достижение результата") и нетендентивной (действие представлено в пределе, не связанном с элементом "направленность процесса на достижение результата"). Такое различие, по мнению автора представляет собой одно из наиболее существенных функциональных различий, связанных с употреблением форм совершенного вида и оно разрешает поставить такие вопросы, как "Точечная" интерпретация комплекса "предел — ВНС" (Отношение к временной протяженности), Секвентная (синтагматически связанная) и автономная разновидности функции ВНС, Признак ВНС и категория временной последовательности, Условия актуализации признака ВНС и возможность его невыраженности, Функция ВНС в событийной и нейтральной (ординарной) разновидностях, ВНС и несовершенный вид.

Монография Бондарко основывается на глубоком знании наиболее существенной научной литературы, опубликованной с конца прошлого века в области исследования семантики глагольного вида в русском языке и вида вообще в России, Европе и в США, что отражается и в библиографическом указателе книги. Она является глобальным синтезом знаний, связанных с проблемой видовой семантики, достигнутых в течение последних ста лет другими исследователями и собственными исследованиями автора, в чем и заключается ее самая большая ценность. В то же время автор подходит к своей сложной теме проблемно, каждый раз приводит мнение других, касаясь частных тем проблемы, и когда предлагает свое решение, не стремится к исключительности, в то же время трудно будет превзойти его.

Клара Адыгаши

Hollós Attila: *Az orosz szókincs magyar elemei.* (Венгерские элементы в словарном запасе русского языка) Magyar Nyelvtudományi Társaság. 206. sz. Budapest, 1996. p. 115.

В большинстве славянских языков слова венгерского происхождения уже изучены. После продолжительных предварительных исследований, Атилла Холлош доцент-русист будапештского университета обработал лексические элементы венгерского происхождения русского словаря в книге, достойной внимания со многих точек зрения. Главная ценность книги состоит в том, что её автор анализирует примерно 100 хунгаризмов. Сразу отметим, что эти элементы в большинстве случаев попали в русский лексикон через посредничество других языков. Из-за причин лингвогеографического характера в русском языке очень мало венгерских заимствований, основывающихся на непосредственном языковом контакте.

Книга разделена на три основные части: 1. Введение (5-13); 2. Словарные статьи (14-85); 3. Литература, указатели (86-113).

Из введения читатель получает информацию о предыстории этого вопроса, об источниках используемых автором, о тематике, о хронологии заимствований, о роли языков-посредников.

Актуализация вопроса венгерских элементов в русском словарном составе в качестве научной проблемы связано с именем венгерского слависта Яноша Мелиха, который в 1899 году пребывал несколько месяцев в России с целью филологических исследований. Он стал инициатором научного изучения хунгаризмов в русском языке, исследовав венгерские элементы терминологии русских гусар.

Не считая спорадических хунгаризмов (бан, шатёр), самые древние элементы венгерского происхождения в русском языке датируются XV веком, ими являются слова, связанные с волошским пастушеством в Карпатах (валах, кулеш, шалаш и т. д.).

Большинство слов венгерского происхождения взяты из военной лексики, в XVI-XVIII веках эти слова (гайдук, гусар, табор, шипак и т. д.) попали в русский через польский язык, а в середине XVIII века — через сербских гусар, которые переселялись в так называемую Новую Сербию (долман, ментик, шип, шипош и т. п.)

Поскольку амуницию для гусарских полков Россия закупала в Венгрии, количество заимствований из венгерского в XIX веке тоже увеличилось (гоуб, ментишкет, шейтаж и т. п.). В русский язык попадали также и слова, связанные с виноделием (антал, маслаш) и питанием (гуляш, лечо).

Автор справедливо принимает во внимание и хунгаризмы закарпатских русскоязычных изданий, количество которых можно и увеличить (ишпан, меде, солгабиро, яраш и т. д.). Эта тема требует отдельного научного анализа.

В период после венгерской революции и освободительной войны 1848-49 годов, двор Габсбургов из-за своей пророссийской политики поддерживал русофильское направление среди русинов Венгрии. В сфере политики пророссийскую работу проводил Адольф Добрянский (1818-1901), а пропагандой русского языка занимались сначала представители старшего поколения русофилов Иван Раковский (1815-1885) и Александр Духнович (1803-1865). Вокруг них объединялась и молодёжь, среди которых были Александр Митрак (1837-1913) — автор первого русско-венгерского словаря, Кирилл Сабо (1838-?) и

Виктор Климак (1844-1900) — преподаватели бывшей ужгородской королевской гимназии, а также Евгений Фенцик (1844-1903), который в последние два десятилетия прошлого века издавал в Ужгороде на русском языке журнал „Листок” (1835-1903), которым пытался поддерживать еле тлеющий огонёк русофильства.

В 1860-ых годах русофилы создали две организации, которые были призваны пропагандировать русскую идею. В Пряшеве в 1862 году организовалось Общество Святого Иоанна Крестителя, одна из целей которого — духовное воспитание русинской молодёжи, а в Ужгороде в 1864-ом году возникло Общество Святого Василия. Согласно уставу этого „литературного общества”, его заданием было „духовно-моральное развитие” русинов, помощь русинской школе, написание и издание учебников и книг, в том числе и периодики. В 1850-1860-ых годах авторы-русофилы писали свои сочинения на русском языке, периодика для русинов выходила также на русском; на этом же языке старались преподавать в средних школах на среднеобразовательном уровне. Например, в ужгородской королевской гимназии существовала кафедра, где не только преподавали русский язык и литературу, но и историю, и теологию изучали на русском.

Представители русского направления русинов Венгрии старались писать на русском литературном языке, и ещё в 80-ых годах XIX века они заявляли: „Мы не нуждаемся в создании нового литературного языка, у нас есть готовый, развитой литературный язык, который мы должны культивировать”. Частично до I мировой войны, но в основном в период между двумя войнами в Чехословакии, в Закарпатье (Подкарпатская Русь) выходило немало газет и журналов, издавалось большое количество художественных произведений на русском языке. В новосозданной Чехословакии, в среде русинов наблюдался активный культурный и научный подъём, в этом сыграло роль каталлизатора большое число русских и украинских эмигрантов, поселившихся в Закарпатье. Для культурной жизни были характерны не только мировоззренческие, идеологические противоречия, но и языковое разделение. Сторонники русского и украинского литературных языков разделились на отдельные культурные общества. Поклонники русофильской ориентации группировались вокруг общества имени Александра Духновича. Издания этого общества появились на русском языке в старом варианте правописания. Между 1939 и 1944 годами, когда Закарпатье было частью Венгрии, также появилось много русскоязычных книг, хотя венгерское правительство поощряло скорее использование местного, т. н. русинского языка. В Закарпатье и сейчас есть писатели, публикующиеся на русском языке. Например, В. Сочка-Боржавин издал сборник стихов „Горы и доля”. До перестройки, вместе с украинско — и венгерскоязычными вариантами, газета „Закарпатская правда” выходила и на русском языке. На сегодняшний день в Закарпатье выходит одна газета на русском языке — „Единство-Плюс”.

Основная часть книги А. Холлоша состоит из словарных статей. Наибольшая глава этой части включает в себя русские слова однозначно венгерского происхождения (14-72). Автор в отдельной главе рассматривает слова, которые ошибочно были определены как слова венгерского происхождения (кивер, корд, левент, сабля, хата и т. п.) Этим приёмом он следует традициям венгерской славистики (73-80). Отдельная глава посвящена Холлошем словам, которые касаются наименований венгров в русском словаре (венгр, венгер, угрин, угорка и т. д.) (81-85).

Я считаю книгу Аттилы Холлоша основательным, добросовестным и ценным научным трудом. Достоинством его книги, написанной в гармоничном сочетании формы и содержания, является лаконичность изложения. А главное достоинство данного труда заключается в образцовой подаче лексикологических данных. Эти сведения прекрасно дополняют исторические словари русского языка. Бесспорно — книга Аттилы Холлоша об элементах венгерского происхождения в русской лексике заполняет серьёзный пробел в русистике. Представляется целесообразным издание данной книги на одном из мировых языков.

Иштван Удвари

Lendvai Endre: *Közelkép a verbális humorról orosz-angol-magyar.* (Крупным планом о вербальном юморе русский — английский — венгерский) Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996.

Книга Эндре Лендваи „Крупным планом о вербальном юморе” является очень своевременной, немало способствующей дальнейшему развитию лингвистики, теории коммуникации и вместе с тем дающей своеобразный подход к методике и практическим приемам в обучении языкам. Не только специалистам интересна эта книга, но и тем, кто хотя бы в некоторой степени предрасположен к юмору, или интересуется вопросами воздействия анекдотов на слушателей.

В своем Введении Лендваи определяет цель монографии: дать лингвистический анализ анекдотов, рожденных с 1917 г. до наших дней в Советском Союзе. Он при этом обращает внимание на то, что авторы этих многочисленных русских анекдотов неизвестные горожане, представители русской интеллигенции, которые при помощи этих анекдотов выражают свое оппозиционное отношение к власти. Этим фактом объясняется тот парадокс, что Советский Союз, где политические анекдоты были под запретом до 1980-ых годов, был „земным раем” этого жанра. Запрет как будто провоцировал рост городского фольклора такого типа. Изменения в политической атмосфере во время перестройки способствовали появлению в печати сборников анекдотов, поэтому с начала 1990-ых годов они стали доступными и для нас.

Эту до сих пор мало изученную тему Лендваи подвергает компаративистскому анализу и систематизации. Его метод очень целесообразен: он выбирает из материала, содержащего примерно 10.000 анекдотов, несколько примеров, которые изучает, используя синхронический и диахронический методы, пытаясь показать читателю их специфические черты. Диахронический метод выявляет переход от „исторического анекдота” к „анекдоту”, и вместе с тем описывает возникновение, расцвет и отмирание серий анекдотов в течение семи десятилетий. Подробные семантические, синтаксические, прагматические, лексико-семантические анализы помогают читателю лучше разобраться в теме, и в первую очередь для специалистов дается разбор словообразовательных методов. При лингвистическом изучении анекдотов силлогизмы, экзистенциальные пресуппозиции способствуют лучшему пониманию подтекста и влияния на слушателя с психолингвистической точки зрения.

Особое внимание автор уделяет вопросам языковой трансформации так называемых „непереводимых” анекдотов, когда он советует дать „аналогичный перевод”, который должен действовать по принципу сходной читательской реакции. При этом он дает советы для переводчика, как обращаться с текстом, нагруженным своеобразной языковой и культурной информацией.

Первая глава монографии содержит обзор развития теории юмора и комизма от Платона до наших дней, иллюстрируя свои высказывания забавными анекдотами. Вторая глава занимается лингвистическим описанием русского вербального юмора под такими заглавиями: Фонетика, Графика, Словообразование, Семантика слова, Лексико-грамматические категории, Морфология, Синтаксис и Текстология. Примеры наглядны, анализы и выводы ясные, лапидарные, и вопреки употреблению специальной терминологии — общепонятные.

Третья глава описывает разные языковые уровни вербального юмора и дает определение самого понятия анекдота. После этого автор переходит к анализу психолингвистического и социолингвистического аспектов анекдотов.

В четвертой главе набрасывает диахроническую, а в пятой – синхроническую структуру русских анекдотов XX века, одновременно показывая своеобразный исторический и социологический профиль советского общества. Эта система юмористических текстов критически и карикатурно показывает нам историю с позиции „вида снизу“, выдвигая на передний план такие факты, о которых историография — по своей специфике — не может говорить (напр., дефект речи, вычуры поведения, недостатки характера и т. д.). И этим анекдоты заполняют некоторые пробелы историографии. Примеры выбраны удачно, дают возможность для типизации. При этом автор ссылается на то, какой богатый запас сценариев принадлежит еще к данной юмористической серии. При периодизации точкой отсчета являются годы правления руководителей советского государства, а внутри этих периодов анекдоты, откликающиеся на важнейшие общественно-политические события. Значит, тексты анекдотов передают нам дух эпохи, таким образом, из отдельных текстов составляется историческое повествование.

При синхроническом анализе русского словесного юмора книга Лендван выдвигает на первый план соотношения простого человека и власти, и часто обращает внимание на бытовые условия общества, и на его образ мыслей. Другим важным результатом синхронического анализа является доказательство того, что для городского фольклора нет тематического табу. Рассказ без комплексов открывает нам тайны спален, этнические проблемы и т. д. Появляются и развиваются рассказы о героях, и очень продуктивны так называемые тематические серии анекдотов (армия, алкоголь, секс и т. п.).

Шестая глава обращает внимание на проблематические вопросы перевода юмористических текстов.

Семиотическое исследование под заглавием „Русская карикатура“ находится в Приложении к книге. Его цель — анализ взаимоотношений словесного и визуального видов юмора.

Монография снабжена и предметно-именным указателем и библиографией.

Книга Эндре Лендван всесторонняя, точная работа, и несмотря на то, что тема его легко может отвлечь внимание от сути, очень корректна, являющаяся полезным чтением и для простого читателя, и для студентов, интересующихся языкознанием. Кроме вышеуказанных достоинств, книга может послужить и полезным методическим пособием по переводу.

Мария Фоналка

Эржебет Ч. Йонаш: *Венгерский Чехов (анализ переводов драм Чехова)*. Ниредьгаза, Штудиум, 1995. 265 с.

За последние десятилетия мировой наукой накоплен большой опыт в переводоведении. Оно активно развивается в Венгрии, где за последнее время появился ряд значительных работ по теоретическим и практическим проблемам перевода на материале различных, в основном, европейских языков.¹ Эти исследования посвящаются как общетеоретическим вопросам перевода, в которых обобщается накопленный ранее опыт, так и частным теориям, где наблюдения делаются на конкретном материале, например, газетном, научном и пр. Как правило, берется одна пара языков, анализируется перевод с венгерского или на венгерский и пр. Такие работы, рассматривающие конкретные случаи перевода не только обогащают частные теории, но и способствуют выработке определенных концепций и правил общей теории перевода.

Интересным и глубоким трудом, в котором рассматриваются переводы отдельных произведений одного писателя, является монография Эржебет Ч. Йонаш «Венгерский Чехов».

Работа эта представляется интересной и актуальной по нескольким причинам. Традиционно переводы литературных произведений анализируются преимущественно литераторами, литературоведами, они носят популяризаторский характер и, как правило, написаны в стиле эссе.² Языковеды предпочитают научные, технические, газетно-информационные тексты, при анализе которых используются новейшие достижения в лингвистике и смежных с ней науках. Однако монография о переводах Чехова сделана лингвистом, заведующей кафедрой русистики Ниредьхазского Педагогического Института им. Д. Бешшенееи, которая на протяжении длительного времени ведет здесь курс теории и практики перевода (на материале венгерского и русского языков) и параллельно занимается научной работой.

Ее книга является сугубо лингвистическим трудом, т. е. здесь анализируется язык переводов Чехова. Вместе с тем автор понимает, что полноценный анализ даст включение также определенных литературоведческих, культурологических аспектов, она вводит также определенные историко-литературные данные, рассматривает различные типы переводчиков, их стиль и пр.

Новизна и актуальность книги Йонаш состоит в том, что здесь рассматриваются переводы такого специфического рода литературы, как драматургия, анализ переводов которой особенно сложен в связи с ее спецификой — исполнении в ролях на сцене. Переводам пьес уделяется очень небольшое место, большинство работ посвящается прозе или поэзии. По словам автора, «переводы пьес имеют двойную функцию: с одной стороны, они предназначены для чтения, с другой — для постановки. На сцене много черт перевода проявляется иначе, чем при чтении» (с. 185).

Работа Йонаш интересна и с той точки зрения, что в ней рассматривается творчество одного писателя, причем в развитии. Получает место анализ самих произведений, языка великого русского писателя. Автор исследует переводы, сделанные в разное время разными переводчиками, дает им оценку, таким

¹ Klaudy K. A forrás elmélete és gyakorlata. B., 1994.

² A műfordítás ma. B., 1982. Поэтика перевода. Сб. статей, М., 1988; К. Чуковский. Мастерство перевода. М., 1965.

образом касаясь различных малоизученных проблем перевода, в частности это: различные переводческие интерпретации одного произведения, их развитие во времени, актуальность и актуализация, авторский и переводческий стиль, фоновые знания при переводе, культурно-историческая и пр. обстановка возникновения как самого произведения, так и его перевода, различные сложные вопросы перевода: передача диалогов, монологов, обращений, реалий, фразеологизмов, подтекста и пр.

Йонаш выделяет два творческих принципа, которые она считает определяющими при анализе переводов, один из них, по ее словам, — „эффект неотобранности“. Текст произведений Чехова, на первый взгляд, несложен, однако за этой простотой скрывается глубокий подтекст, который не всегда улавливают переводчики. Поэтому при анализе переводов большую роль играют вводные слова, разговорные обороты, паузы в тексте и т. п. Именно от восприятия этих языковых средств зависит и восприятие переводимого текста.

Другой творческий принцип Чехова — это „дискредитация“ важных, трагических моментов жизни, это соединение трагического и комического в драмах Чехова, восприятие трагедии как чего-то будничного или фарса. Как считает автор, переводчики нарочито „приподнимают“ нейтральную интонацию пьес Чехова.

Йонаш подчеркивает важность внеязыковых факторов при переводе, той эпохи, в какую осуществляется перевод, ее литературной и культурной атмосферы. Она раскрывает историю возникновения самого произведения, его основные черты, цели автора, дает краткую историю возникновения перевода, творческие портреты переводчиков, подчеркивает роль зрителя и читателя в восприятии перевода.

Свои выводы исследовательница подкрепляет анализом конкретного материала, она рассматривает переводы драм Чехова „Иванов“, „Чайка“, „Дядя Ваня“, „Три сестры“, „Вишневый сад“, она группирует их по наиболее характерным чертам, переводческим стилям, указывает на положительные и отрицательные черты в переводе, на различия в восприятии текста и его передаче в театральной постановке. Она подчеркивает важность переводческой деятельности, ведь от нее в значительной мере зависит восприятие Чехова читателями и зрителями, переводческая интерпретация произведения писателя имеет большое значение. Об этом свидетельствует любовь к Чехову со стороны венгерской публики, в чем есть и большая заслуга переводчиков.

При анализе каждой из пьес Йонаш выделяет следующие рубрики: осуществление писательских намерений (цель сообщения); описание ситуаций; средства индивидуализации языка (способ сообщения). В каждой из них она дает конкретные примеры, это преимущественно диалоги героев, которым принадлежит ведущая роль. В диалогах автор выделяет отдельные сложные или неоднозначные места, анализирует разные способы их перевода. Иногда она предлагает свой вариант, считая предыдущие неудачными или неточными.

Глава книги „Языковая оформленность драм Чехова“ состоит из подразделов с развитием диалога от „Иванова“ до „Вишневого сада“ и „Синтаксические структуры в диалогах Чехова“, где рассматривается перевод различных форм диалога.

Йонаш выделяет также особую группу переводов. Это переводы поэтов, не владеющих русским языком, но являющихся выдающимися литераторами, в частности, Деже Костолани. Это в определенной степени наложило отпечаток

на их поэтическое творчество, их стилистическое решение является наиболее свободным.

Наблюдения исследовательницы над переводами Чехова вносят много нового не только в теорию перевода с венгерского языка на русский, они затрагивают и другие — лингвистические, культурологические, психологические и пр. аспекты. Книга Йонаш может быть полезна и для живой переводческой практики, ее выводы могут быть использованы при переводе других произведений русских писателей на венгерский язык.

Л. Мушкетик

СОДЕРЖАНИЕ

З. Хайнади: Идея русского универсализма	7
L. Jagusztin: The Cultural Dependence of Arguments and Strategies of Argumentation	23
A. Orłowska: Миф России в творчестве Михаила Хераскова (поэма „Владимир”).....	27
В. Комаров: „Недосказанность” сквозного действия в „повестях Белкина”	35
M. Mezősi: The inserted narratives in Boris Godunov	49
G. Hima: Gogol als Vorläufer der neuen Sachlichkeit. Ein Vergleich mit Joseph Roth und Irmgard Keun.....	55
Т. Сабо: Волшебная сказка и повесть Достоевского „Хозяйка”	75
Ч. Кукучка: Герменевтическая модель романа-прозрения в Братьях Карамазовых	85
А. И. Михайлов: К истории одной дружбы (Н. А. Клюев и А. Н. Яр-Кравченко. По материалам частного архива).....	103
А. Рейхмани: Профанированные „Священные цвета” Сер(сбры)ный(?) голубь Андрея Белого	117
И. Клаус: Анализ стихотворения Бориса Пастернака „Наша гроза”	135
Т. Някаш: Борис Пастернак: Определение творчества (анализ стихотворения)	143
К. Секе: Стихотворения Степана Пехотного (Смена масок переводчика и поэта)	153
Э. Балчева: Проблемы поэтики современного болгарского романа	163
Л. Мушкетик: Деякі лексичні питання перекладу з угорської на українську мову.....	171
Р. Харчук: Ще раз про „дві літератури нашої доби”	179
И. Удвари: Языковое отражение русинско-(карпатоукраинско-) венгерского сожительства (На основе тома: Госундрагоші).....	185

Э. Лендваи: Семантическая характеристика детского словотворчества.....	199
К. Адягаши: К этимологии русского диалектного слова чебák 'разновидность шапки'	209
J. Pilarský: Der Westrand des eurasischen Sprachbundes	215
Ш. Фёльдвари: <i>Rot Sándor — Шандор Рот 1921–1996</i>	225
<i>Стефан Баторий и Восточная Европа его эпохи</i>	227
<i>Третий Международный Конгресс Украинистов</i>	228
И. Хетеши: Золтан Хайнади: <i>Культура как память. Главы из истории русской культуры.</i> Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995. 138.	229
É. Porcsalmy: D. Molnár, István: <i>A magyarság a modern lengyel irodalomban 1919-1989</i> (Das Ungarnbild in der modernen polnischen Literatur 1919-1989) Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1995. 166 S.	235
К. Адягаши: <i>Словарь русских говоров на территории Мордовской АССР.</i> Буквы „а-г” Саранск, 1978; „м-н” Саранск 1986; „о-п” Саранск, 1993.	238
Aleksandr Vladimirovič Bondarko: <i>Die Semantik des Verbalaspekts im Russischen. Beiträge zur Slavistik XXIV,</i> Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien. Lang 1995.	240
И. Удвари: Hollós Attila: <i>Az orosz szókincs magyar elemei.</i> (Венгерские элементы в словарном запасе русского языка) Magyar Nyelvtudományi Társaság. 206. sz. Budapest, 1996. p. 115.	242
М. Фоналка: Lendvai Endre: <i>Közelkép a verbális humorról orosz-angol-magyar.</i> (Крупным планом о вербальном юморе русский — английский — венгерский) Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1996.	245
Л. Мушкетик: Эржебет Ч. Йонаш: <i>Венгерский Чехов (анализ переводов драм Чехова).</i> Ниредьгаза, Штудиум, 1995. 265 с.	247